

# Die Bedeutung Chinas für Bertolt Brecht

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von

Jing Jing  
aus  
Henan, China

2024

Erstgutachter/in: Prof. Dr. Sven Hanuschek  
Zweitgutachter/in: Prof. Dr. Carmen Ulrich

Tag der mündlichen Prüfung: 23.05.2024

# Inhalt

Einleitung .....	6
Erster Teil: Prosa .....	12
1. Die höflichen Chinesen .....	12
1.1. Begeisterung für Lao Zi .....	15
1.2. Ein Würdigungsakt Brechts .....	15
2. Position gegen Kong Zi .....	17
2.1. Zwei Anekdoten .....	18
2.2. Zwei Kurztexte .....	21
2.2.1. Ein kompliziertes Verhältnis zu Kong Zi .....	26
3. Verhüllt in Keuner-Geschichten .....	30
3.1. Keuner als eine „chinesische Figur“ .....	30
3.2. Herr Keuner und die Originalität .....	32
3.3. Massnahmen gegen die Gewalt .....	35
4. Me-ti/Buch der Wendungen .....	37
4.1. Auf einen Hauptpunkt hinweisen .....	40
4.2. Die chinesische Maske .....	41
4.3. Übernahme der Darstellungsform .....	45
4.4. Verwendung einer typischen Formulierung .....	49
4.5. Gedankliche Anregungen .....	51
4.5.1. „Bevorzugung der Tüchtigen“ .....	53
4.5.2. „Schlechte Gewohnheiten“ .....	56
4.6. Indirekte Bezüge auf Mo Zi .....	58
4.7. Das dialektische Denken .....	63
4.7.1. Exkurs: Brechts marxistische Dialektik .....	63
4.7.2. Mögliche Spuren Mo Zis .....	65
4.7.2.1. Denken in Widersprüchen .....	66
4.7.2.2. Sittlichkeit und Politik .....	67
4.7.2.3. „Einigende Liebe“ .....	70
4.7.2.4. „Richtigstellung der Begriffe“ .....	72
4.7.2.4.1. Exkurs: Mo Zis Sprachkritik .....	78

4.7.2.4.2. Mögliche Anlehnungen an Mo Zi .....	80
4.8. Mit Me-ti gegen den Faschismus .....	83
Zweiter Teil: Drama .....	90
1. Der gute Mensch von Sezuan .....	90
1.1. Die Entstehung des Stücks .....	91
1.2. Im Zusammenhang des Kampfs gegen den Faschismus .....	92
1.3. Politische Dimension des Stücks .....	94
1.4. Ein Parabelstück mit Göttern .....	97
1.5. Die „List“-Funktion .....	99
1.6. Verfremdungsabsicht .....	101
1.7. Die Sezuan-Insertion .....	103
1.8. Begeisterung vom chinesischen Theater .....	105
1.9. Das Chinesische im Stück .....	111
1.9.1. „Selbstvorstellung“ .....	112
1.9.2. Pantomime .....	114
1.9.3. Eruptionslosigkeit .....	118
1.9.4. Emotion .....	120
1.9.5. Maskenspiel .....	124
1.9.6. Anwendung chinesischer Dinge .....	127
2. Das Chinesische in früheren Stücken .....	134
2.1. Dreigroschenoper .....	134
2.2. Im Dickicht der Städte .....	136
Mann ist Mann .....	139
3. Das Chinesische in weiteren Stücken .....	142
3.1. Mutter Courage und ihre Kinder .....	143
3.2. Leben des Galilei .....	147
3.3. Schweyk im zweiten Weltkrieg .....	150
3.4. Der kaukasische Kreidekreis .....	153
3.5. Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher .....	156
3.6. Leben des Konfutse .....	159
Dritter Teil: Lyrik .....	167
1. Frühe China-Gedichte .....	167

1.1. Der Tsingtausoldat .....	167
1.2. Dreihundert ermordete Kulis berichten an eine Internationale .....	169
1.3. Lied der Starenschwärme .....	172
1.4. Exkurs: Das schwere Exilleben .....	174
1.5. Die Auswanderung der Dichter .....	177
1.6. Besuch bei den verbannten Dichtern .....	180
2. Lao-Zi-Gedichte .....	184
2.1. An die Nachgeborenen .....	185
2.2. Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration .....	187
2.2.1. Besondere Bewandnisse des Gedichts .....	191
2.2.2. Der Geist der Freundlichkeit .....	195
2.2.3. Die Lehre Laotses .....	198
3. Der Zweifler .....	201
4. Weitere chinabezogene Gedichte .....	205
4.1. Sechs Chinesische Gedichte .....	205
4.2. Nachdichtungen zu Bai Juyis Gedichten .....	207
4.2.1. Die Decke .....	208
4.2.2. Der Politiker .....	209
4.2.3. Der Drache des schwarzen Pfuhls .....	211
4.2.4. Chinesische Lyrik als Vorbild .....	213
5. China-Gedichte mit politischer Essenz .....	216
5.1. Aus allem etwas machen .....	217
5.2. Ansprache an einen toten Soldaten des Marschalls Chiang Kai-Shek .....	218
5.3. Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer .....	221
5.4. Ein hoher Platz im Bewusstsein .....	224
Schlusswort .....	227
Literaturverzeichnis .....	231
Danksagung .....	237

## Einleitung

Die Literatur über Brecht ist mittlerweile kaum mehr überschaubar. Trotzdem ist „dem Werk Bertolt Brechts [...] bislang versagt geblieben, was anderen Schriftstellern seiner Zeit zu Verständnis und Anerkennung verholfen hat: eine plausible, widerspruchslose Deutung. Die Geschichte seiner Wirkung ist eine Geschichte höchst kontroverser Ansichten; und diese ist heute vom Werk Brechts nicht mehr zu trennen“; so beginnt Helmut Koopmann sein Buch *Bösartigkeiten und Einsprüche*,<sup>1</sup> indem er auf das seiner Meinung nach generelle Deutungsproblem für Brechts Werk hinweist. Dessen unterschiedliche Deutungen, so führt Koopmann aus, liegen u. a. an des Dichters eigener Haltung und Schreibweise: Brecht habe es seinem Werk „bewusst oder unbewusst an Eindeutigkeit fehlen lassen“,<sup>2</sup> und er habe „in den verschiedenen Abschnitten seines Lebens und Schreibens jedenfalls nach außen hin wechselnde Standpunkte eingenommen“. Diese wiederholten Wechsel hätten „die so gegensätzlichen Urteile über ihn noch radikalisiert“.<sup>3</sup> Zu Brecht gehöre „die Unabgeschlossenheit seines Denkens und Schreibens, manchmal auch Rätselhaftes“<sup>4</sup>. Koopmanns gelangt deshalb zu dem Schluss: „Es gibt im gesamten 20. Jahrhundert kein ähnlich widerspruchsvolles Oeuvre wie das Brechts und keine vergleichbar unterschiedliche Wirkung.“<sup>5</sup>

Angesichts des dargestellten Problems ist es wohl nicht verkehrt zu meinen, dass es vornehmlich darauf ankommt, welcher Akzent dem Werk Brechts gegeben wird, um es zu deuten; die daraus resultierende Interpretation könnte ebenso richtig wie auch falsch sein, je nach dem Standpunkt des Gegenurteilenden. Angesichts des dargestellten Problems hat die vorliegende Arbeit nicht die Ambition, etwa eine Neubesinnung einzusetzen, sondern nimmt bewusst eine Monoperspektive ein, um

---

<sup>1</sup> Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 7.

<sup>2</sup> Ebd. S. 11.

<sup>3</sup> Ebd. S. 12.

<sup>4</sup> Ebd. S. 7.

<sup>5</sup> Ebd. S. 11.

nur einen Brecht-Aspekt zu fokussieren: das Verhältnis Brechts zu China, die Bedeutung Chinas für Brecht. Bei dieser Monoperspektive ist der Standpunkt der vorliegenden Arbeit jedoch kein monologischer, d. h., die Bedeutung Chinas für Brecht wird nicht ausschließlich aus einer sinologischen, einer chinesischen oder einer komparatistischen Sicht beschrieben. Sondern der Standpunkt der vorliegenden Arbeit ist ein gemischter; d. h., die Bedeutung Chinas für Brecht wird aus der Sicht einer Studentin erörtert, die sowohl mit der chinesischen Kultur vertraut ist als auch die neuere deutsche Literaturwissenschaft studiert. Die vorliegende Arbeit soll in dieser Monoperspektive die Bedeutung Chinas für Brecht plausibel darlegen. Konkret sollen chinesische Dinge, Stoffe, Elemente, Gedanken, Anregungen, Motive, Themen oder Bezüge, kurz das Chinesische, im Werk Brechts in ihrer jeweiligen Intention bzw. Wirkung erschlossen, untersucht und interpretiert werden.

Brechts Interesse am Chinesischen zeigte sich bekanntlich schon in seiner Schulzeit, als er als ein selbstbewusster Gymnasiast Übersetzungen chinesischer Gedichte las. Nachdem er als Dichter die literarische Bühne betreten hatte, bediente sich Brecht auch bekanntlich des Öfteren chinabezogener Materialien. Sie sind integrierende Bestandteile Brechts Erfolgs; sie finden sich in einzelnen Werken des Dichters, der sie immer wieder für einen bestimmten „Gebrauchswert“ einsetzt, sie treten immer wieder in Erscheinung, um umso beeindruckender im Chor des Brecht'schen Werks mitzuwirken, wobei sie kein Bild von etwas anderem als von Brechts grundsätzlicher Offenheit und Hochachtung gegenüber ausländischen Kulturen bzw. Literaturen vor Augen führen. Sie sind nicht immer sofort erkennbar, aber stets aufschlussreich und werden in verschiedener Hinsicht Brechts Anspruch in Theorie und Praxis gerecht. Sie können als eine literarische Konstante bei Brecht bezeichnet werden, da sie keine Produkte etwa der gängigen Chinoiserie sind, sondern tief in der intensiven und nachhaltigen Beschäftigung des Dichters mit China wurzeln.

„Als ‚der Chinese‘ ist Bertolt Brecht von Zeitgenossen und Nachgeborenen zuweilen bezeichnet worden, im Blick auf seine lebenslange Auseinandersetzung mit Gestalten, Texten und Denkfiguren und der chinesischen Literatur und Philosophie. China interessiert Brecht bekanntlich als Schauplatz des weltgeschichtlichen Kampfes einer

sozialistischen Revolution gegen eine überalterte Feudalgesellschaft, gegen imperialistische Fremdnächte und kapitalistische Ausbeutung.“<sup>6</sup> Das Thema „Brecht und China“ ist also gewiss nicht gänzlich neu, vielmehr gibt es bereits eine Reihe einschlägiger Untersuchungen. Um nur einige in der deutschen Sprache verfassten Beiträge zu nennen<sup>7</sup>: Vorreiter sind Reinhold Grimms *Bertolt Brecht und die Weltliteratur*<sup>8</sup> und Hans Mayers *Brecht und die Tradition*.<sup>9</sup> Den beiden Autoren ist es gemeinsam, dass sie in ihren Gesamtdarstellungen auf die Befruchtung des literarischen Schaffens von Brecht durch die ausländische Literatur und Tradition hinweisen, wobei Hans Mayer in Brechts Beschäftigung mit China ein Brechtsches Mittel in dessen „Kampf gegen die bürgerliche Ästhetik der Zeitlosigkeit, gegen das kulinarische Theater, gegen den Aristoteles“ sieht,<sup>10</sup> während Reinhold Grimm bei Brecht den Zusammenhang mit der Weltliteratur bzw. chinesischer Geistesgeschichte betont.<sup>11</sup> Tschong-Dae Kim folgt Ende der sechziger Jahre mit seiner Dissertation *Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens*,<sup>12</sup> die einen Überblick über den Einfluss des Fernen Ostens, darunter nicht zuletzt Chinas, auf Brechts Lyrik und Dramatik gibt, indem der koreanische Forscher die Auffassung vertritt, dass die chinesische Kultur Brecht wichtige geistige Anregungen gegeben habe. In den siebziger und achtziger Jahren treiben die Arbeiten von Antony Tatlow, Yun-Yeop Song und Han-Soon Yim die einschlägige Brecht-Forschung voran, indem Antony Tatlow in seinem Buch *Brechts chinesische Gedichte*<sup>13</sup> einen Vergleich zwischen chinesischen Originaltexten, englischen Vorlagen und Brechts Übersetzungen leistet, während Yun-Yeop Song in seiner Dissertation *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*<sup>14</sup> und Han-Soon Yim in seiner Dissertation *Bertolt Brecht und sein*

---

<sup>6</sup> Detering, Heinrich: *Bertolt Brecht und Laotse*. Göttingen: Wallstein 2008, S. 5.

<sup>7</sup> Ein üblicher Forschungsstand als ein eigenständiger Abschnitt wird hier ausgelassen, um die Einleitung einer Dissertationsarbeit einwenig anders zu gestalten. Auf die bereits vorhandenen Beiträge wird im Haupttext der vorliegenden Arbeit ohnehin an der einschlägigen Stelle eingegangen.

<sup>8</sup> Grimm, Reinhold: *Bertolt Brecht und die Weltliteratur*. Nürnberg: Hans Carl 1961.

<sup>9</sup> Mayer, Hans: *Brecht und die Tradition*. Pfullingen: Neske 1961.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 102.

<sup>11</sup> Vgl. Grimm, Reinhold: aao., S. 22. 72.

<sup>12</sup> Kim, Tschong Dae: *Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens*. Phil. Diss. Heidelberg 1969.

<sup>13</sup> Tatlow, Antony: *Brechts chinesische Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

<sup>14</sup> Song, Yun-Yeop: *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*. Phil. Diss. Bonn: Bouvier 1978.

*Verhältnis zur chinesischen Philosophie*<sup>15</sup> den dem jeweiligen Titel entsprechenden Fragestellungen nachgeht. Nach Tatlow, der bei seiner Untersuchung den Schwerpunkt auf die Stilistik legt, trafen Brechts Übersetzungen oft besser das chinesische Original als die englischen Vorlagen<sup>16</sup>. Diese Meinung ist allerdings eher problematisch, da aus chinesischer Sicht Tatlows Verständnis des chinesischen Textes auch eher problematisch war. Yun-Yeop Song unterliegt in seiner Arbeit bei *Geschichten von Herrn Keuner* eine Verwechslung von Forkes *Mê Ti* und Brechts *Meti/Buch der Wendungen*.<sup>17</sup> Han-Soon Yims Ansicht, dass die taoistischen Gedanken für Brecht nicht von großer Bedeutung gewesen seien,<sup>18</sup> kann ebenfalls nicht geteilt werden.

In den achtziger Jahren ist noch Lü Longpeis Dissertation *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper* zu erwähnen, die den Themenbereich „Brecht und China“ tangiert.<sup>19</sup> In den neunziger Jahren untersucht Mei-Ling Luzia Wang in ihrer Arbeit *Chinesische Elemente in Bertolt Brechts „Me-ti. Buch der Wendungen“* die Fragmente Brechts im Hinblick auf deren geistige Verwandtschaft mit altchinesischen philosophischen Schriften,<sup>20</sup> während Fang Weiguis Arbeit *Brecht und Lu Xun. Eine Studie zum Verfremdungseffekt* eine komparatistische Perspektivierung auf Brecht und einen chinesischen Autor anstellt<sup>21</sup> und Liu Weijians Arbeit *Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht*<sup>22</sup> eine lebenslange Auseinandersetzung der genannten Dichter mit altchinesischer Philosophie konstatiert. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts reihen sich die Beiträge weiterhin: Tan Yuan analysiert in seiner Arbeit *Der Chinese in der deutschen Literatur* das Chinesenbild u. a. bei Brecht.<sup>23</sup> Karl-Josef Kuschels Buch *Brecht und China/Lao Tse: Theologie der Kultur*<sup>24</sup> und Heinrich Deterings Buch *Bertolt Brecht und Laotse*<sup>25</sup> untersuchen

---

<sup>15</sup> Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Inst. für Korean Kultur 1984.

<sup>16</sup> Vgl. Tatlow, Antony: aao., S. 9.

<sup>17</sup> Vgl. Song, Yun-Yeop: aao., S. 77ff.

<sup>18</sup> Vgl. Yim, Han-Soon: aao., S. 308, 316.

<sup>19</sup> Lü, Longpei: *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper*. Diss. Universität Bielefeld 1982.

<sup>20</sup> Wang, Mei-Ling Luzia: *Chinesische Elemente in Bertolt Brechts „Me-ti. Buch der Wendungen“*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990.

<sup>21</sup> Fang, Weigui: *Brecht und Lu Xun. Eine Studie zum Verfremdungseffekt*. Pfaffenweiler: Centaurus 1991.

<sup>22</sup> Liu, Weijian: *Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht*. Bochum: Brockmeyer 1991.

<sup>23</sup> Tan, Yuan: *Der Chinese in der deutschen Literatur unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*. Göttingen: Cuvillier 2007.

<sup>24</sup> Kuschel, Karl-Josef: *Brecht und China/Lao Tse: Theologie der Kultur*. Grünwald: Komplet Media 2008.

jeweils eingehend Brechts geistige Beziehung zu taoistischen Gedanken. Li Jiefeis Dissertation *Theater im internationalen Kontext: Ein Vergleich zwischen dem aristotelischen, dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen epischen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater*<sup>26</sup> fragt u. a. nach Berührungspunkten zwischen dem Theater Brechts und dem traditionellen chinesischen Theater. Neulich ist die Arbeit *Poetische Philosophie — philosophische Poetik* von Xue Song erschienen,<sup>27</sup> die die Entwicklung von Brechts Interesse an chinesischer Philosophie seit Ende der zwanziger Jahre parallel zu seinen Marxismus-Studien beobachtet, um die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption mehr oder weniger aus einer sinologischen Sicht zu erklären.

Die angeführten Monographien sind in sich konsistent und behandeln aus ihrer jeweiligen Perspektive und mit ihren jeweiligen Fragestellungen den gemeinsamen Forschungsgegenstand. Es gibt Übereinstimmungen und Differenzen zwischen ihnen. Ihre Ergebnisse bieten der vorliegenden Arbeit eine entsprechende Ausgangsbasis. Ihnen fehlt aber bislang eine systematische Gesamtbetrachtung bzw. eine detaillierte Analyse der Bedeutung Chinas für Brecht. So lassen sie einen gewissen Spielraum der Untersuchung erkennen, den die vorliegende Arbeit besetzen möchte.

Für Brecht kann bekanntlich alles Material und Rohstoff sein, was die vorgefundene Literatur anbietet. So breitet sich das Spektrum chinabezüglicher Punkte auf eine ganz natürliche Weise im ganzen Werk Brechts aus, d. h. in lyrischen, dramatischen und prosaischen Einzelwerken. Daraus ergibt sich eine strukturelle Dreiteilung der Untersuchung des China-Spektrums für die vorliegende Arbeit, wobei die Reihenfolge dieser drei Teile gewissermaßen chronologisch angelegt ist: Der erste Teil behandelt die Prosa, da Brecht sein China-Interesse zuerst in einem Zeitungstext öffentlich kundtut. Der zweite Teil beschäftigt sich mit dem Drama; in dieser Gattung hat Brecht zur Spiegelung seines eigenen politisch-sozialkritischen Denkens ein

---

<sup>25</sup> Detering, Heinrich: *Bertolt und Laotse*. Göttingen: Wallstein 2008.

<sup>26</sup> Li, Jiefei: *Theater im internationalen Kontext: Ein Vergleich zwischen dem aristotelischen, dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen epischen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater*. Phil. Diss. Wien, 2009.

<sup>27</sup> Xue, Song: *Poetische Philosophie — philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019.

„chinesisches“ Stück geschrieben. Der dritte Teil befasst sich mit Lyrik, da Brecht in der letzten Zeit seines Lebens noch chinabezogene Gedichte schreibt und dabei eine gedankliche, ja seelische Hinwendung zu China erkennen lässt.

In allen Teilen der vorliegenden Arbeit wird nach der Bedeutung der Chinabezüge gefragt; insbesondere soll jeweils beobachtet, beschrieben und beurteilt werden, inwiefern das Chinesische Brecht beeinflusst, inwieweit Brecht das aufgenommene Chinesische weiterentwickelt, welche chinesischen Formen bzw. Inhalte kommuniziert sowie welche ästhetischen und politisch-sozialen Ziele dabei intendiert werden. Insgesamt gilt die vorliegende Arbeit einem chinainteressierten Autor; sie handelt von seinem von der altchinesischen Philosophie beeinflussten Denken, seiner von der chinesischen Theatertradition angeregten Dramaturgie, seinem an chinesischen Vorbildern orientierten Selbstbewusstsein und seiner Bewunderung des Erfolgs der chinesischen Revolution.

Die vorliegende Arbeit bedient sich hauptsächlich einer werkimmanenten Methode und führt bei der Detailforschung eine Textanalyse durch, wenngleich Geschichtliches bzw. Lebensgeschichtliches ggf. auch berücksichtigt wird. Beim angestrebten Versuch einer ausführlichen Besprechung erhebt die vorliegende Arbeit nicht den Anspruch, alle Chinabezüglichkeiten im Werk Brechts darzustellen.

Die Textgrundlage der vorliegenden Arbeit ist die Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe *Bertolt Brecht Werke*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin und Frankfurt am Main Bd. 1ff. 1988ff. Brecht-Zitate werden durchgängig im Text (mit Band und Seitenzahl) belegt.

## Erster Teil: Prosa

### 1. *Die höflichen Chinesen*

Den ersten Kontakt mit dem altchinesischen Denker Lao Zi (auch Lao-Tse, Laotse, Lao-tzu oder Laudse, 老子)<sup>28</sup> hatte Brecht bereits in seiner Jugend, nachweislich im Jahr 1920: Im Herbst dieses Jahres hat er sich mit dem „chinesischen“ Roman *Die drei Sprünge des Wang-lun* von Alfred Döblin beschäftigt. Döblins Werk ist von taoistischer Philosophie beeinflusst, weswegen über das Ausmaß des Chinesischen in ihm kein Zweifel besteht. Allerdings konnte Döblins Roman bei Brecht noch kein größeres Interesse am Taoismus wecken<sup>29</sup> – möglicherweise deshalb, weil die taoistischen Gehalte in Döblins Buch nur oberflächlich angelegt sind. Brecht hatte den *Wang-lun* zwar mit einigem Enthusiasmus, aber vorrangig im Kontext der expressionistischen Literatur gelesen. Jedoch kann vermutet werden, dass die Lektüre Brecht auf die taoistische Lehre aufmerksam gemacht hat. Erst bei seinem Münchener Studienfreund, dem späteren Film- und Musikkritiker Frank Warschauer, den Brecht im September 1920 in Baden-Baden besuchte, befasste sich Brecht eingehend mit dem Taoismus.

Ins Tagebuch notierte Brecht zu der Begegnung: „Er hat zu viel Ziel in sich, er wickelt in alle Verhältnisse Sinn, er glaubt an Fortschritt und daß ein Lurch eben nicht anders kann als irgendeinmal ein Affe werden. Aber er zeigt mir Lao-tse, und der

---

<sup>28</sup> Lao Zi, eigentlich Li Er (李耳), ist ein altchinesischer Philosoph, der im 6. Jahrhundert v. Chr. gelebt haben soll. Er diente als Archivar des Reiches Zhou. Ihm wird das *Daodejing*, das Hauptwerk des chinesischen Daoismus zugeschrieben. Für diesen Philosophen gibt es in der deutschen Sprache verschiedene Schreibweisen. Wenn nicht zitattextbezogen verwendet, greift die vorliegende Arbeit auf die Pinyin-Umschrift Lao Zi zurück.

<sup>29</sup> Im Tagebuch notiert Brecht keine Inspiration etwa durch die taoistische Denkweise und vermerkt auch nichts von Lao Zi, sondern schreibt seine Leseerfahrungen so auf: „Ich habe zwei Sachen von Döblin gelesen: erst ‚Wadzeks Kampf‘ und jetzt ‚Wang-lun‘. Es ist eine große Kraft drinnen, alle Dinge sind in Bewegung gebracht, die Verhältnisse der Menschen zueinander in unerhörter Schärfe herausgedreht, die gesamte Gestik und Mimik virtuos in die Psychologie hineingezogen und alles Wissenschaftliche daraus entfernt. Technisch ergriff mich unerhört stark die Kultur des Zeitwortes. Das Zeitwort war meine schwächste Seite, ich doktere daran geraume Zeit herum (schon seit ich Lorimer und Sygne las!) Davon profitiere ich jetzt enorm. Gefahr: der Barock Döblins!“ (BFA 26, 167)

stimmt mit mir so sehr überein, daß er immerfort staunt.“ (BFA 26, 168) Die Notiz mag Brecht nur für den Tag geschrieben haben, sie enthält dennoch ein grundsätzliches Bekenntnis. Mit „Lao-tse“ ist hier gewiss die Schrift Lao Zis gemeint. Warschauers fortwährendes Staunen ist vielsagend und kann bedeuten: Brecht hat die erste Lektüre der Schrift Lao Zis sehr intensiv und nachhaltig erlebt. Es war jedenfalls eine ganze andere Leseerfahrung als beim Roman Döblins. Das Fasziniert-Sein von der Schrift Lao Zis kam spontan. So sehr Brecht sich mit Lao Zi übereinstimmend fühlte, so stark musste Lao Zis Lehre ihn angesprochen haben. Die erste Begeisterung kündigt sich direkt und deutlich an. In den Jahren danach mehren sich Zeichen dafür, dass Brecht seine Aufmerksamkeit der taoistischen Lehre zugewandt hat.<sup>30</sup> Es war nur konsequent, dass das genuine Interesse an Lao Zis Weisheit, das sich in der Tagebuchnotiz des Zweiundzwanzigjährigen artikuliert, Jahre später in einem Zeitungstext die prosaische Gestalt annimmt:

Wenigen bekannt in unserer Zeit ist es, wie sehr ein der Allgemeinheit geleisteter Dienst der Entschuldigung bedarf. So ehrten die höflichen Chinesen ihren großen Weisen Laotse, mehr als meines Wissens irgendein anderes Volk seinen Lehrer, durch die Erfindung folgender Geschichte. Laotse hatte von Jugend auf die Chinesen in der Kunst zu leben unterrichtet und verließ als Greis das Land, weil die immer stärker werdende Unvernunft der Leute dem Weisen das Leben erschwerte. Vor die Wahl gestellt, die Unvernunft der Leute zu ertragen oder etwas dagegen zu tun, verließ er das Land. Da trat ihm an der Grenze des Landes ein Zollwächter entgegen und bat ihn, seine Lehren für ihn, den Zollwächter, aufzuschreiben, und Laotse, aus Furcht unhöflich zu erscheinen, willfahrte ihm. Er schrieb die Erfahrungen seines Lebens in einem dünnen Buche für den höflichen Zollwächter auf und verließ erst, als es geschrieben war, das Land seiner Geburt. Mit dieser Geschichte entschuldigen die Chinesen das Zustandekommen des Buches Taoteking,

---

<sup>30</sup> Das zeigt sich z. B. darin, dass im frühen Stück *Im Dickicht der Städte* Brecht bereits Lao Zis Gleichnis des schwachen Wassers verwendet. (Vgl. BFA 1, 478)

nach dessen Lehren sie bis heute leben. (BFA 19, 200)

Der Text, betitelt mit der Überschrift *Die höflichen Chinesen*, wurde von Brecht am 9. Mai 1925 im *Berliner Börsen-Courier* veröffentlicht. Nach der Lektüre weiß man, dass es beim Text inhaltlich weniger um höfliches Verhalten der Chinesen als solches geht, wie man es vom Titel her wohl erwarten würde. Der Titel tangiert jedoch die den Europäern vertraute Vorstellung von der Höflichkeit der Chinesen nur an drei Stellen: der Zollwächter „bat“ Laotse um Verschriftlichung seiner Lebensweisheit; dieser kommt, „aus Furcht unhöflich zu erscheinen“, dieser Bitte nach, und die höflichen Chinesen hätten die Geschichte über „das Zustandekommen des Buches Taoteking“ erfunden, um sich für dieses Zustandekommen zu entschuldigen. (BFA 19, 200)

Viele Zeilen verwendet Brecht vornehmlich dafür, die altüberlieferte Legende über die Entstehung des *Daodejing*<sup>31</sup> zu erzählen. Wenn er berichtet, dass Laotse, vor die Wahl gestellt, die Unvernunft der Leute zu ertragen oder etwas dagegen zu tun, das Land verlassen habe, zeigt sich darin eine Antizipation jener Erfahrung, die Brecht Jahre später als Emigrant machen musste. Beim Verfassen dieses Beitrags war das dem Autor natürlich nicht bewusst. Die berichtete Anekdote hatte Brecht beim *Daodejing*-Übersetzer Richard Wilhelm<sup>32</sup> gefunden; dieser hatte sie in der Einleitung seiner deutschen Ausgabe dieses Werks nacherzählt.<sup>33</sup> Brecht änderte diese

---

<sup>31</sup> Für Lao Zis Werk *Daodejing* (《道德经》) gibt es in der deutschen Sprache verschiedene Schreibweisen. Wenn nicht zitattextbezogen verwendet, greift die vorliegende Arbeit auf die Pinyin-Umschrift *Daodejing* zurück. *Daodejing* ist eine Sammlung von Spruchkapiteln, die Lao Zi zugeschrieben wird und als die Gründungsschrift des Daoismus gilt.

<sup>32</sup> Richard Wilhelm war 1899 als Missionar in die deutsche Kolonie in Tsingtau gegangen und kehrte 1924 als Kenner der chinesischen Kultur nach Deutschland zurück. U. a. hat er Werke der chinesischen Philosophie, Geschichtsschreibung ins Deutsche übersetzt und damit stark dazu beigetragen, eine neue Perspektive auf China auszubilden, die sich für die Vorstellungen und Beurteilungen der chinesischen Welt der damaligen Zeit als ausschlaggebend erwies.

<sup>33</sup> Wilhelm hat die Legende aus dem Geschichtsbuch *Shiji* (《史记》, *Historische Aufzeichnungen* oder *Die Chronik*, um 105 v. Chr.) des chinesischen Geschichtsschreibers Sima Qian (ältere Umschrift: Se Ma Tsien, 司马迁, etwa 145–85 v. Chr.) übernommen. Dieses Werk lag bereits zum Teil in deutscher Übersetzung vor, als Wilhelm seine *Daodejing*-Übersetzung begann. Der Ursprung der Legende ist heute nicht mehr ausfindig zu machen; sie war in zahlreichen chinesischen Büchern überliefert worden. Besonders Sima Qians Version wurde allgemein anerkannt und verbreitet.

Bei Sima Qian lautet die Legende: „Laotse wurde im Königreich Chu geboren, im Kreis Ku, in der Gemeinde Li, im Dorf Quren. Sein Sippname war Li, sein Vorname Er, sein persönlicher Name Dan. Er war Archivar am Königshof der Zhou. [...] Laotse befließigte sich des Tao und der Tugend. Bei seinen Studien war er bestrebt, verborgen zu bleiben und nicht berühmt zu werden. Er wohnte in Zhou und dort blieb er lange. Als er den Verfall von Zhou sah, ging er fort und kam an den Grenzpass. Der Befehlshaber des Passes, Yin Hi, sagte: Herr, du bist wohl im Begriff, dich in die Einsamkeit zurückzuziehen, du mögest für mich ein Buch schreiben. Daraufhin schrieb Laotse ein Buch in zwei Abschnitten, in dem er den Begriff des Tao und der Tugend in 5000 und einigen

Geschichte nur oberflächlich.<sup>34</sup>

### 1.1. Begeisterung für Lao Zi

Als Grund für die Publikation von *Die höflichen Chinesen* bemerkt Brecht, er möchte seine Zeitgenossen auf das nur „Wenigen Bekannte“ (BFA 19, 200) aufmerksam machen. Zwar bekennt er sich in diesem Beitrag nicht ausdrücklich zum *Taoteking*, aber seine Sympathie für diese Überlieferung ist unverkennbar. Brecht drückt sie indirekt aus, indem er Laotse dafür lobt, mit seinem Buch der „Allgemeinheit“, der Menschheit also, einen „Dienst“ (BFA 19: 200) erwiesen zu haben und indem er behauptet, die Chinesen lebten bis heute nach den Lehren von Laotse.<sup>35</sup> Wenn Lao Zis Buch derart verehrt wird, resultiert daraus hauptsächlich nur eins: der Text dokumentiert Brechts Hochschätzung des *Daodejing*; der Ausdruck der Hochschätzung war Brecht wichtiger als die Vermittlung der Entstehungslegende des *Daodejing*. Die Bewunderung für Lao Zis Werk ist daher das verborgene, aber eigentliche Thema des Textes.<sup>36</sup>

### 1.2. Ein Würdigungsakt Brechts

Mithin würdigt Brecht in *Die höflichen Chinesen* Lao Zi und plädiert implizit für ein

---

Worten darlegte. Dann ging er fort. Niemand weiß, wo er geendet. [...] Laotse war ein Edler, der in der Verborgenheit lebte.“ Zitiert nach Stübe, Rudolf: *Lao-tse. Seine Persönlichkeit und seine Lehre*. Tübingen: Mohr 1912, S. 11.

In der Einleitung fügt Wilhelm an: „Daß auch an diese Erzählung sich die Sage geknüpft hat, die Laotse nach Indien führte und dort mit Buddha in Berührung kommen ließ, ist verständlich. [...] Die Persönlichkeit des verborgenen ‚Alten‘ wuchs immer mehr ins Riesengroße und zerfloß schließlich zu einer kosmischen Gestalt [...]“ Siehe Lao Zi: *Tao Te King. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1911, Einleitung, S. Vf.

<sup>34</sup> Bei Wilhelm lautet die Legende: „Als die öffentlichen Zustände sich so verschlimmerten, daß keine Aussicht auf Herstellung der Ordnung mehr vorhanden war, soll Laotse sich zurückgezogen haben. Als er an den Grenzpaß Han Gu gekommen sei, nach späterer Tradition auf einem schwarzen Ochsen reitend, habe ihn der Grenzbeamte Yin Hi gebeten, ihm etwas Schriftliches zu hinterlassen. Darauf habe er den *Taoteking*, bestehend aus mehr als 5000 chinesischen Zeichen, niedergeschrieben und ihm übergeben. Dann sei er nach Westen gegangen, kein Mensch weiß wohin.“ Siehe Lao Zi: *Tao Te King. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1911. Einleitung, S. V.

<sup>35</sup> Das ist eine nicht beglaubigte Aussage, bei der die Chinesen wohl schmunzeln würden. Das fähige deutsche Lesepublikum verstand es jedoch richtig: Die Chinesen, die als ein großes Kulturvolk galten, sollten in ihrer Lebensweise nachgeahmt werden.

<sup>36</sup> Die Brecht-Literatur hat in Brechts Text bisher hauptsächlich eine ironisch-parodistische Haltung oder eine Spannung zwischen Parodie und Anerkennung herausgelesen. Vgl. Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur 1984, S. 28.

Leben nach dessen Lehre. Der Zeitungstext ist folglich als ein Akt Brechts zu sehen, einen chinesischen Denker als einen großen Geist auch für Europa zu würdigen. Ein solches Interesse am Daoismus als Lebensform war zur damaligen Zeit nichts Ausgefallenes. Wenn bis Anfang des 20. Jahrhunderts allein in Deutschland schon mehr als 20 deutsche Übersetzungen des Daodejing erschienen waren und dazu noch über 50 Kommentar kamen,<sup>37</sup> so begegnete Brecht Lao Zi noch bei Max Weber, bei Hermann Hesse und bei vielen anderen.<sup>38</sup> Mit seiner Würdigung fügt sich Brecht in einen größeren Zusammenhang des Zeitgeistes ein. Brecht ist ein Nachfahre oder ein Beteiligter jener Chinoiserie, die um 1900 in Europa/Deutschland einsetzte und am Ende des Ersten Weltkriegs „noch keineswegs ihren Höhepunkt erreicht“ hatte.<sup>39</sup> Er ist einer jener deutschen intellektuellen Lao-Zi-Schwärmer, für die in Zeiten literarischer, politischer und persönlicher Umbrüche die taoistischen Denkweisen Provokation, Verheißung und Versuchung zugleich bedeuten, wie sie z. B. Thomas Mann in seinem „Zeitroman“ *Zauberberg* darstellt.<sup>40</sup>

Brecht setzte aber nicht bloß die Chinoiserie fort. Für ihn war bezeichnend, dass er in seinem Text einen Zug der europäischen Vorstellung deutlicher herausarbeitete: Die Chinesen hätten „mehr als meines Wissens irgendein anderes Volk“ (BFA 19, 200) ihren Lehrer geehrt. Die Hervorhebung dieses angeblichen chinesischen Verhaltens lässt sich so deuten, dass Brecht annahm, den Deutschen fehle etwas. Er hat *Die höflichen Chinesen* nicht geschrieben, um etwa im Chor der Chinoiserie mitzusingen, sondern um – in einer doppelten, suggestiven und subversiven Tonart, wie bereits

---

<sup>37</sup> Vgl. Tan, Yuan: *Laozi Yijie yu Laozi Xingxiang zai Deguo de Bianqian (Laotse-Übersetzungen und Wandel des Laotse-Bildes in Deutschland)*. In: *Deguo Yanjiu (Deutschland-Studien)*. 2 (2011), S. 65.

<sup>38</sup> Ausführlich dazu vgl. Detering, Heinrich: *Brechts Taoismus*. In: Mathias Mayer (Hg.): *Der Philosoph Bertolt Brecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 71.

<sup>39</sup> Vgl. Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*, Bern und München: Francke 1977, S. 86ff.

<sup>40</sup> In diesem Roman versucht Thomas Mann das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen. Im Buch begegnet der Leser zumindest zweimal deutlichen Spuren der taoistischen Denkweise: „Nach Settembrinis Anordnung und Darstellung lagen zwei Prinzipien im Kampf um die Welt: die Macht und das Recht, die Tyrannei und die Freiheit, der Aberglaube und das Wissen, das Prinzip des Beharrens und dasjenige der gärenden Bewegung, des Fortschritts. Man konnte das eine das asiatische Prinzip, das andere aber das europäische nennen, denn Europa war das Land der Rebellion, der Kritik und der umgestaltenden Tätigkeit, während der östliche Erdteil die Unbeweglichkeit, die untätige Ruhe verkörperte.“ „Ah, nein, ich bin Europäer, Okzidentale. Ihre Rangordnung da ist reiner Orient. Der Osten verabscheut die Tätigkeit. Lao-Tse lehrte, daß Nichtstun förderlicher sei, als jedes Ding zwischen Himmel und Erde. Wenn alle Menschen aufgehört haben würden, zu tun, werde vollkommene Ruhe und Glückseligkeit auf Erden herrschen. Da haben Sie Ihre Beiwohnung.“ Siehe Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: Fischer 2012, S. 240, 568f.

erläutert – die chinesische Ehrung Lao Zis als einen Spiegel „unserer Zeit“ (BFA 19, 200) entgegenzuhalten. Die späteren Werke, in denen Brecht immer wieder auf Lao Zi zurückkommt, werden bezeugen, dass Brecht seine große Begeisterung für Lao Zi, die er in *Die höflichen Chinesen* zwar indirekt, aber umso eindrucksvoller zum Ausdruck gebracht hat, sein Leben lang beibehielt. Rückblickend wird *Die höflichen Chinesen* als ein Zeichen von Brechts anhaltender Bewunderung für Lao Zi erscheinen.

Brechts Bewunderung für Lao Zi lässt sich mit derjenigen von Klabund (Alfred Henschke) vergleichen. Klabund war Brechts dichtender Zeitgenosse und Freund. Er war auch ein großer Bewunderer Lao Zis.<sup>41</sup> Nicht nur hat er die Sprüche Lao Zis nachgedichtet,<sup>42</sup> sondern auch jenen berühmten Satz geäußert: „Wäre ich nicht ein Jünger des Tao (der einzigen Philosophie, die dem Menschen dieser Zeit etwas zu sagen hätte: denn es ist eine lebendige Philosophie, eine Philosophie, die gelebt werden muß und nach der gestorben werden muß), ich wäre längst verzweifelt.“<sup>43</sup> Dieser Satz ist heute bei chinesischen Germanisten, die sich mit kulturellem Austausch zwischen China und Deutschland beschäftigen, sehr bekannt.

## 2. Position gegen Kong Zi

In der oben erwähnten Chinoiserie am Anfang des 20. Jahrhunderts war ein weiteres interessantes Phänomen zu beobachten, nämlich, dass der andere große Denker des chinesischen Altertums Kong Zi (auch K'ung-fu-tzu, K'ung-tzū, Kung-tse oder Kong-tseu, 孔子, etwa um 551 v. Chr. bis 479 v. Chr.),<sup>44</sup> der „seit dem 18. Jahrhundert auch in Europa ein Begriff“ ist und dessen Name man „fast

---

<sup>41</sup> In der Zeitschrift *Der Revolutionär* erklärte Klabund unverhehlt: „Ich bin, wie Sie wissen, Taoist“. Siehe Zimmermann, v. Christian (Hg.): *Klabund Werke in 8 Bänden*. Bd. 7. *Übersetzungen und Nachdichtungen*. Heidelberg/Berlin: Elfenbein 2003, S. 264.

<sup>42</sup> Die Nachdichtungen erschienen 1920 unter dem Titel *Mensch, werde wesentlich!*

<sup>43</sup> Heinrich, Ernst (Hg.): *Briefe an einen Freund*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1963, S. 134.

<sup>44</sup> Für diesen altchinesischen Denker gibt es in der deutschen Sprache verschiedene Schreibweisen. Wenn nicht zitattextbezogen verwendet, greift die vorliegende Arbeit auf die Pinyin-Umschrift Kong Zi zurück. Kong Zi war der Gründer der chinesischen konfuzianischen Schule. Von ihm selbst sind keine Schriften überliefert. Seine Lehren wurden von seinen Schülern niedergeschrieben.

automatisch“ mit China assoziiert,<sup>45</sup> seine Wirkung in der europäischen/deutschen Geisteswelt fast völlig verlor,<sup>46</sup> während Lao Zi die Runde machte. Brecht war zwar auch stark an Kong Zi interessiert.<sup>47</sup> Zu ihm hat er jedoch Jahrzehnte hindurch in verschiedenen Abschnitten seines Lebens und Schreibens eine andere Haltung eingenommen als Lao Zi gegenüber.<sup>48</sup> Das zeigt sich bereits in zwei Anekdoten über Kong Zis Leben, die Brecht in der Mitte der zwanziger Jahre „vermutlich im Zusammenhang mit dem Text *Die höflichen Chinesen*“ (BFA 19, 618) geschrieben hat.

## 2.1. Zwei Anekdoten

ALS DER GROSSE CHINESISCHE WEISE KONFUZIUS die schönste seiner Frauen längere Zeit nicht sah, da sie in einer fremden Stadt lebte, verfaßte er ein Werk über die Reisekunst. Einer ihrer Liebhaber las es ihr in ihren Armen vor und sie bewunderte höflich den großen Stil dieses Werkes, das heute noch mit viel Nutzen gelesen wird. (BFA 19, 205)

Der große Konfuzius hatte die Gewohnheit, besonders schöne Dinge in eine schlechte Umgebung zu bringen: eine Lilie gefiel ihm nie besser als in einem schmutzigen Topf mit verwelkten Pflanzen. Gefragt, wie er, der in allen Lebenslagen stets das Gewöhnliche und Nächstliegende tat, solches tun könne, entschuldigte er sein Unterfangen damit, daß gerade das Schöne auf den Reiz, erst entdeckt zu werden, nicht verzichten könne. (BFA 19, 205)

---

<sup>45</sup> Vgl. Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*, Bern und München: Francke 1977, S. 147.

<sup>46</sup> Vgl. ebd. Zur gleichen Zeit wurde Kong Zi wegen seiner rückwärtsgewandten, starren Ritualen verpflichteten Philosophie in China von fortschrittlichen chinesischen Intellektuellen heftig kritisiert.

<sup>47</sup> Auf die Frage „Wissen Sie, für welche chinesischen Philosophen er (Brecht – V.) sich noch interessiert hat?“ antwortet Hans Eisler: „Auch mit Konfuzius. Das machte auch einen großen Eindruck auf ihn.“ Siehe Bunge, Hans: *Fragen Sie mehr über Brecht/Hanns Eisler im Gespräch*. München: Rogner & Bernhard 1970, S. 148.

<sup>48</sup> Vgl. BFA 19, 618.

Der Meister Konfuzius habe viele Frauen und überdies noch eine ungewöhnliche, skurrile Gewohnheit gehabt, erzählen die beiden Geschichten. In ihrer Erzählweise muten sie allerdings überhaupt nicht chinesisch an, d. h., eine chinesische Atmosphäre bzw. Welt wird nicht evoziert, und sie stehen auch für keine konfuzianische Lehre. Vielmehr kann die erste Geschichte als Satire auf Konfuzius gelesen werden, während die zweite Geschichte subversiv zu deuten ist.

Auf den ersten Blick kommt bei der ersten Anekdote die Diskrepanz zwischen hoher Erwartung und derber Realität ins Visier: Konfuzius habe ein Kulturbuch, Verhaltensnormen also, für die Menschen geschrieben, aber selbst seine Frau denke nicht daran, sich an diese Lehren zu halten, sondern verhalte sich ausgerechnet mit dem Buch bei der Hand unsittlich.<sup>49</sup> Folglich ist es genug Anlass zum Lachen über den Meister, der die großen Tugenden verkörpert, die jedoch an Menschen vorbeigehen, weil sie offenbar lebensferne Lehren sind.<sup>50</sup>

Brecht ist hier, so scheint es, ein Exponent jenes oben erwähnten Phänomens der Abwertung Kong Zis. Zu seinen Lebzeiten wanderte Kong Zi tatsächlich mit seinen Schülern vierzehnjahrelang von einem Reich zum anderen, um seine Lehre zu verbreiten. Daher ist es nicht verkehrt, wenn Brecht das Lebenswerk von Kong Zi mit einer „Reise“ in Verbindung bringt, obwohl Kong Zi überhaupt kein „Werk über die Reisekunst“ verfasst hat. Aber es gilt zu bedenken: Der Begriff „Reisekunst“ ist neueren Datums; es war ein Modewort in Brechts Gegenwart,<sup>51</sup> jedoch keinesfalls eins in der Zeit Kong Zis.<sup>52</sup> Beim Bedenken dieses Sachverhaltes wird das Lachen über Konfuzius eingestellt, der Charakter des Textes, dass er mehrdeutig zu lesen ist, wird wahrgenommen. Die Anekdote ist ausgespannt zwischen Vergangenheit und

---

<sup>49</sup> Die Anekdote hat keine literarische Vorlage, Brecht hat sie frei erdacht. In chinesischen Geschichtsbüchern wird die Frau Kong Zis nur wenig erwähnt. In Kong Zis Schriften finden sich aber Sprüche, die Frauen diskriminieren.

<sup>50</sup> Der koreanische Brecht-Forscher Yim sieht in der Geschichte eine „Anonymität eines alltäglichen Witzes“, der „der angeblichen historischen Autorität“ den Boden entziehe. Vgl. Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur 1984, S. 73. Eine ähnliche Ansicht vertritt die chinesische Brecht-Forscherin Xue Song, wenn sie schreibt: „Brecht schafft absichtlich einen großen spöttischen Vergleich: einerseits wird Konfuzius als ‚GROSSE(N) WEISE(N) KONFUZIUS‘ bezeichnet, der für seine Lehre der Lebenspraxis- und Lebensverhaltensnormen bekannt ist, andererseits wird Konfuzius angesichts des unsittlichen Verhaltens seiner Frau als normaler Mensch dargestellt, der der Liebesaffäre seiner Frau begegnen muss.“ Siehe Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 37.

<sup>51</sup> Man denke hierfür an die Reiseliteraturen, die auf dem deutschen Buchmarkt florierten.

<sup>52</sup> In der Zeit Kong Zis war die Reise, insbesondere die Fernreise eine sehr mühsame und strapaziöse Angelegenheit, die auch nur ganz wenige Menschen sich leisten konnten.

Gegenwart. Was jetzt aus dem Satz „das heute noch mit viel Nutzen gelesen wird“ (BFA 19, 205) folgt, bestimmt nicht nur den (ironisch gemeinten) Wert des vorgestellten Buchs von Konfuzius, sondern stellt auch einen – gewiss versteckten – Bezug auf die Jetztzeit des Autors her. Es gibt eine biographische Deutung der Anekdote, die Brechts „eigene Lebenserfahrung“ einlässt: Was Brecht über Konfuzius mit seinen untreuen Frauen behauptete, habe er offenbar Mitte der 1920er Jahre selbst erlebt.<sup>53</sup>

Es ist gewiss einigermaßen kühn, diese Geschichte so zu deuten, dass Konfuzius für den Autor steht. Aber für Brecht, wenn er das Wort „Reisekunst“ ins Spiel bringt, zählt wohl: Konfuzius – wenn man ihn als eine Metapher für den „Reisenden“ benutzt - ist nicht weit, ebenso wenig der Bezug zur Gegenwart; die Anekdote als eine an die Legende angehaftete literarische Form vermag viel Spielraum für Anspielungen und Andeutungen zu schaffen. Diese literarische Strategie wird ebenfalls in der zweiten Anekdote eingesetzt.

In der zweiten Anekdote fällt zuerst ein Kontrast zweier Gegensätze auf: Der große Konfuzius habe die Gewohnheit, „besonders schöne Dinge in eine schlechte Umgebung zu bringen“. (BFA 19, 205) Wenn Konfuzius ansonsten nur „das Gewöhnliche und Nächstliegende“ (BFA 19, 205) tut, so mutet diese Gewohnheit tatsächlich seltsam und sonderbar an. Bei der fortgesetzten Lektüre wird der Leser aber erkennen, dass die Anekdote sich zwar mit der ungewöhnlichen Gewohnheit von Konfuzius auseinandersetzt, von ihrem Grundgedanken her jedoch eher auf den Schlusssatz angelegt ist. Der Schlusssatz hat die Form einer indirekten Rede, fungiert insofern als eine mit Distanz zitierte Erklärung des Konfuzius für seine Gewohnheit, und ist in der Hinsicht pointiert, dass er keinen fortdauernd gesteigerten Sarkasmus birgt, sondern eine Lebensweisheit: „[G]erade das Schöne [könne] auf den Reiz, erst entdeckt zu werden, nicht verzichten“. (BFA 19, 205) Anders formuliert: Das Schöne ist schön, weil das Hässliche existiert; das Schöne wirkt umso schöner, wenn es neben dem Hässlichen positioniert wird. Auf jeden Fall ist es der Schlusssatz, der am Ende

---

<sup>53</sup> Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 38f.

das bisher ziemlich negativ dargestellte Bild des Konfuzius unversehens ins Positive umkehrt, indem er Konfuzius eine durchaus vorteilhafte Art des Verhaltens bescheinigt, dessen Produktivität gerade in seiner scheinbar verquerten Gewohnheit besteht: Dinge durch Widersprüche zu sehen und zu entdecken.

Dadurch, dass am Ende des Textes das Bild des Konfuzius sich ins Positive ändert, zeigt sich die Anekdote vom Ende her betrachtet als gewissermaßen widersprüchlich konstruiert. Diese Widersprüchlichkeit ist nicht etwa eine Nachlässigkeit von Brecht. In dieser Widersprüchlichkeit ist vielmehr eine Dimension aufgetan, die über die Geschichte hinausgeht und die Dialektik berührt. Beim Erkennen dessen, dass die Schlusspointe des Textes auf eine dialektische Betrachtungsweise der Dinge verweist, wird jeder, auch ein wenig erfahrener Leser denken, dass sich die Deutung der Anekdote nicht auf die angebliche Gewohnheit des Konfuzius beschränken kann,<sup>54</sup> abgesehen davon, dass sie von Brecht frei erfunden wurde. Für die vorliegende Arbeit ist die Anekdote im Kontext des Denkens in Gegensätzen zu sehen, indem Brecht zuerst gegen und dann für Konfuzius schreibt. Bereits im Jahr 1920 hat Brecht in *Über das Unterhaltungsdrama* seine „Freude an der reinen Dialektik“ (BFA 21, 48) zum Ausdruck gebracht. Insbesondere hat er seither ein Schreiben aus „Widerspruchsgeist“ befolgt, das ihm so etwas wie „ein schriftstellerisches Verhaltensmuster“ wurde.<sup>55</sup> Aus einem solchen Gegensatz heraus ist auch die zitierte zweite Anekdote produziert.

## 2.2. Zwei Kurztexte

Ende der 1920er Jahre hat Brecht zwei weitere Schriften veröffentlicht, in denen Kong Zi auftritt. Die beiden Schriften sind jede aus sich heraus zu verstehen und verweisen bereits im Titel auf Kong Zi: *Konfutse* und *Geringer Erfolg des Kung*

---

<sup>54</sup> Die Forschung bezieht diese Geschichte teils auf Brechts Verfremdungstheorie, teils auf Brechts Bild von Konfuzius. Vgl. Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur 1984, S. 76; Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 39.

<sup>55</sup> Vgl. Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 12.

*Futse.*

*Konfutse* hat keinen anekdotischen Charakter. Der Text beginnt mit einer ironisierenden Würdigung: „Dieser Konfutse war ein Musterknabe.“ (BFA 21, 369)<sup>56</sup> Der zweiten Satz fährt in ironischem, ja sarkastischem Ton fort: „Indem man sein Beispiel an die Wand zeichnet, kann man ganze Geschlechter, ja ganze Zeitalter verdammen.“ (BFA 21, 369) In einer hypotaktischen Fügung urteilt Brecht sodann über die Person Konfutse und seine Lehre: „Sein Idealbild ist ganz an ein Temperament bestimmter und seltener Art gebunden, und während beinahe alle Taten von Menschen, die groß zu finden die Menschheit sich gestatten kann, von Leuten dieses Temperamentes kaum geleistet werden können, sind eine Unmenge von Verbrechen denkbar, die ein Mann begehen könnte, ohne auf die Anerkennung mancher Tugend zu verzichten, die den Konfutse ausgezeichnet hat.“ (BFA 21, 369) Die Einstellung Brechts gegenüber der von Konfutse gepredigten Tugend ist zumindest skeptisch, wenngleich er sie nicht ganz in Frage stellt. Anschließend legt Brecht im Text dar, dass die Haltung des Konfutse „sehr leicht im Äußeren kopierbar und dann ungewöhnlich nützlich“ sei. (BFA 21, 369) Der Gegensatz von „leicht“ und „ungewöhnlich“ ist sowohl eine positive Bewertung als auch eine weitere Ironie. Positiv wird die eigene Tugend Konfutses bemerkt. Die Ironie richtet sich gegen diejenigen, die sich Konfutses Lehre bemächtigt bzw. sie missbraucht haben. Von Goethe ist im Text danach die Rede und davon, dass Goethe während seines langen Lebens einen großen geistigen Besitz erworben habe, so dass der Staat sich sofort beeilt habe, ihn zu nationalisieren, sowie davon, dass Goethes brutale und servile Art die Zusammenscharrung jener geistigen Erwerbungen „auch zu einem einzig asozialen Akt gemacht“ habe. (BFA 21, 369) Der Text, der Stellungnahme und Ironie mischt und Konfutse und Goethe nebeneinanderstellt,<sup>57</sup> endet abrupt mit einer Feststellung und einer Aufforderung „Diese Selbstausbildung ist mit zu vielem

---

<sup>56</sup> Die Ironie wird bereits daran deutlich, dass eine wichtige Persönlichkeit als „Musterknabe“ bezeichnet wird.

<sup>57</sup> Wie Kong Zi einst Hoffnungen auf einen aufgeschlossenen Herrscher setzte, setzte Goethe auch einmal Hoffnungen auf Herzog Carl August als Reformator. Dass Brecht Konfutse und Goethe nebeneinanderstellt, könnte von Richard Wilhelms Übersetzung *Kungfutse, Gespräche (LunYü)* angeregt worden sein. Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 121.

vereinbar, was wir nicht als Tugend loben dürfen, wollen wir auch Musterknaben sein“. (BFA 21, 369) Damit endet der Text ganz bestimmt und gezielt in der Gegenwart. Das eigentliche Thema ist daher die Warnung vor dem „asozialen Akt“ und vor dem „Musterknaben“-Sein im gemeinten ironischen Sinn. Brechts Autorenintention liegt auf der Hand – er wollte auf eine unkonventionelle Weise über Konfutse und Goethe ein „Wir“ erreichen, und Konfutse und Goethe bekommen dabei eine plötzliche Aktualität, die deutlicher kaum formuliert werden könnte.

In *Konfutse* hat Brecht mit keinem Wort zu erkennen gegeben, warum er eine eher skeptisch-ablehnende Haltung zu Konfutses Lehre hat – so, als sei der Grund für die Absage offenkundig und müsse deshalb nicht eigens erwähnt werden.<sup>58</sup> Sicher ist hingegen, dass die zu Beginn dieses Abschnittes erwähnte andere Schrift, *Geringer Erfolg des Kung Futse*, als eine Erklärung Brechts für seine distanzierte Haltung gegenüber Kong Zis Lehre gelesen werden kann. Brecht verfasste diese Schrift ebenfalls im Jahr 1929; sie knüpft inhaltlich an *Konfutse* an, ist aber historisch orientiert. Der Text lautet:

Die Geschichte des Kung Futse zeigt, wie gering der Erfolg der erfolgreichsten Lehrer der Menschheit war. Er beabsichtigte, die Staatsform seiner Zeit zu einer ewigen zu machen durch die allgemeine Hebung der Sittlichkeit. Aber die Sittlichkeit verfiel, solange diese Staatsform dauerte, und es war ein Glück, daß sie nicht ewig war. Vieles versprach er sich von der Ausübung der Musik. Aber seine Ausführungen darüber behielt das Volk länger als die Musik. In bezug auf die Religion war er in seinen Äußerungen vorsichtiger und sagte wenig, und dieses Schweigen war schuld daran, daß der Aberglauben bei seinen Anhängern mehr wucherte als sonstwo. Weit größer ist der Erfolg, den das Volk bei diesem Lehrer oder, weniger boshaft gesagt, mit ihm hatte. Wieviel konnte es von ihm brauchen, als es seine Haltung nachahmte! Seine Urteile,

---

<sup>58</sup> Die Forschung sieht einen Grund darin, dass Brecht Konfutse als einen reaktionären „Musterknabe[n]“ bezeichnet. Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 117.

längst vergangene Lebensformen betreffend, wären längst ungerecht geworden, hätte man sie wiederholt, aber seine Haltung war die der Gerechtigkeit. (BFA 21, 369/370)

In Kung Futse hat Brecht, zumindest zur Zeit der Niederschrift des *Geringen Erfolgs des Kung Futse*, eine fortschritthindernde Person gesehen, deren „Hebung der Sittlichkeit“ die damalige Staatsform auf Dauer stellen sollte. So ist es nur begreiflich, dass Brecht den Erfolg Kung Futses mit seiner Hauptlehre, der Sittlichkeit, als gering betrachtet, dass er Kung Futses Meinung zur Musik misstraut, dass für ihn Kung Futse schuld an der Verbreitung des Aberglaubens bei seinen Anhängern war und dass nach seiner Ansicht die Ironie der Geschichte darin liegt, dass die konfuzianischen Nachfolger den weit größeren Erfolg hatten, als sie die Haltung des Lehrers nachahmten. Was für andere Kong Zi mit seiner Lehre von Tugend, Riten, Musik usw. so großartig darstellte, das hat Brecht fast alles als fragwürdig beurteilt. Brecht bringt deutlich zum Ausdruck, was sich in der Schrift *Konfutse* dem Leser verborgen hat: die Gründe für die skeptisch-ablehnende Position gegen Kong Zi.

In der Forschung gibt es die Meinung, Brechts kritische Position gegenüber Kong Zi sei von dessen Gegner im chinesischen Altertum, Mo Zi, beeinflusst.<sup>59</sup> Tatsächlich findet sich in den Schriften Mo Zis ein ganzes Kapitel zur *Verurteilung der Konfuzianer*. Darin heißt es: „Durch zahllose, vorgeschützte Riten und Musik verführen sie die Menschen, durch lange Trauer und erkünstelten Schmerz betören sie die Verwandten, durch Einführung des Schicksals schaffen sie Trägheit und Armut, während sie selbst in großem Stile leben. Sie fehlen gegen die Grundprinzipien, verschmähen die Arbeit, sind indolent und hochmütig, denken nur an Essen und Trinken und vernachlässigen die Geschäfte. [...] Im Sommer betteln sie um Weizen und Reis, und sobald die Feldfrüchte eingerntet sind, folgen die großen Trauerfeierlichkeiten. Ihre Söhne und Enkel schließen sich ihnen an, alle erhalten sie genügend zu essen und zu trinken. Nachdem sie verschiedene Trauerfeiern geleitet,

---

<sup>59</sup> Vgl. Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur 1984, S. 82ff.; Xue, Song: *Poetische Philosophie-philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 116f.; Yin, Yü: *Brecht und Kong Zi (布莱希特与孔子)*. In: *Deutschland-Studien (德国研究)*, Nr. 2, Jahrgang 2008, S. 71.

haben sie ihr gutes Auskommen. Sie beuten die Familien anderer aus, um fett zu werden. Und verlassen sich auf ihre Ungebildetheit, um Ehre zu erlangen. Wenn bei einem reichen Mann ein Todesfall ist, herrscht große Freude bei ihnen, denn sie wissen, daß dies eine Gelegenheit ist, um Kleidung und Nahrung zu erlangen.“<sup>60</sup> Diesen Beschreibungen entspricht in der Tat die Darlegung Brechts in seinen Schriften *Konfutse* und *Geringer Erfolg des Kung Futse* mit der zugespitzten Ironie bzw. Verurteilung: „Dieser Konfutse war ein Musterknabe. Indem man sein Beispiel an die Wand zeichnet, kann man ganze Geschlechter, ja ganze Zeitalter verdammen.“ (BFA 21, 369)

Mo Zis Kritik mag Brechts Haltung gegenüber Kong Zi beeinflusst haben. Aber sie war wohl nur ein Aspekt unter anderen. Der Marxismus kann auch im gleichen Maß die Haltung Brechts veranlassen haben. Wie zahlreiche Darstellungen zeigen,<sup>61</sup> wandte sich Brecht ab Mitte der 1920er Jahre dem Marxismus zu.<sup>62</sup> Es war ein intensives und tiefgehendes Studium, das Brecht eine neue Weltanschauung und Kunstauffassung gab. Hans Mayer stellt die These auf, ohne Kenntnis marxistischen Denkens sei „eine Analyse der Brechtwerke gar nicht möglich“<sup>63</sup>. Demnach sollte immer eine Verbindung zwischen Marxismus und Brecht zumindest als implizit vorhanden vorgestellt werden. Folglich wäre es nicht abwegig, *Geringer Erfolg des Kung Futse* als eine Implikation jener marxistischen Geschichtslehre zu bezeichnen, der zufolge die Geschichte vom Standpunkt des Volks her zu bewerten ist. *Geringer Erfolg des Kung Futse* ist nicht zufällig eine Lebensbewertung, in der Brecht ein eher negatives Bild Kung Futses präsentiert; die Bewertung ist nämlich eine Bewertung vom Standpunkt des Volks her. „Seine (Kung Futses – V.) Urteile, längst vergangene

---

<sup>60</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 399f.

<sup>61</sup> Vgl. z. B. Eßlin, Martin: *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*. Frankfurt am Main: Athenäum 1962; Schumacher, Ernst: *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918 bis 1933*. Berlin: Rütten & Loening 1955; Hecht, Werner: *Brechts Weg zum epischen Theater*. Berlin: Henschelverlag 1962.

<sup>62</sup> Im Tagebuch schrieb Brecht: „Als ich schon jahrelang ein namhafter Schriftsteller war, wußte ich noch nichts von Politik und hatte ich noch kein Buch und keinen Aufsatz von Marx oder über Marx zu Gesicht bekommen. [...] Dann half mir eine Art Betriebsunfall weiter. Für ein bestimmtes Theaterstück brauchte ich als Hintergrund die Weizenbörse Chicagos. Ich dachte, durch einige Umfragen bei Spezialisten und Politikern mir rasch die nötigen Kenntnisse verschaffen zu können. Die Sache kam anders. [...] Das geplante Drama wurde nicht geschrieben. Statt dessen begann ich Marx zu lesen, und da, jetzt erst, las ich Marx.“ Der Beginn von Brechts Marx-Lektüre fällt ins Jahr 1926. Vgl. Brecht, Bertolt: *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*. Hrsg. von Herta Ramthun. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, Bd. 1, S. 221f.

<sup>63</sup> Mayer, Hans: *Bertolt Brecht und die Tradition*. Pfullingen: Neske 1961, S. 67.

Lebensformen betreffend, wären längst ungerecht geworden, hätte man sie wiederholt“ (BFA 21, 370), vermerkt Brecht dazu.<sup>64</sup> Damit gibt Brecht das Stichwort für eine Interpretation in die marxistische Richtung. Eine berühmte marxistische Maxime lautet: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*; es kömmt aber darauf an, sie zu *verändern*.“<sup>65</sup> Brechts Kung-Futse-Verständnis könnte insofern als vom Marxismus geprägt interpretiert werden, als gemäß dieser Maxime Kung Futse mit seiner die herrschende feudale Machtstruktur objektiv-praktisch bejahenden Philosophie nachgerade als ein Reaktionär zu betrachten wäre, gegen den sich die Kritik des revolutionären Brechts kompromisslos regen müsste, wenn man bedenkt, dass Brechts politische „Lehrstücke“ zu jener Zeit kein anderes Ziel anstreben als eben die Menschen zum Handeln gegenüber der Gesellschaft führen zu wollen.<sup>66</sup>

### 2.2.1. Ein kompliziertes Verhältnis zu Kong Zi

Brechts Haltung zu Kong Zi war recht kompliziert. Bei seinem Studium chinesischer Klassiker waren Kong Zis Schriften auch dabei, die ihm durch die Übersetzungen deutscher Sinologen aus den zwanziger Jahren vorlagen. Seine Haltung zu Kong Zi war nicht durchweg skeptisch-ablehnend wie etwa gegenüber der von Kong Zi gepredigten Lehre der Sittlichkeit, sondern einigen konfuzianischen Gedanken stimmte Brecht durchaus zu. Das zeigt sich bereits an *Geringer Erfolg des Kung Futse*, wo der Text mit einer plötzlichen Zusprechung endet: „aber seine Haltung war die der Gerechtigkeit.“ (BFA 21. 370) Kung Futse wird bescheinigt, dass er für das Ideal der menschlichen Gesellschaft eintrat. Mit dieser Bescheinigung scheint sich

---

<sup>64</sup> Nach Kong Zi ist die frühere Gesellschaftsordnung die ideale. Zu seiner Zeit jedoch verfiel die Zhou-Dynastie immer mehr, die damalige feudale Ordnung stand vor dem Zusammenbruch. Von daher versuchte Kong Zi durch Moral- bzw. Sittenlehre das Volk auszubilden, um die Sozialordnung wieder aufzubauen. Er wollte die hierarchische Ordnung zwischen Kaiser und Untertanen, Vater und Sohn, Ehemann und Ehefrau bestimmen und dadurch die Harmonie zwischen der Herrschaft und den Untergeordneten erreichen. Dass das konfuzianische Zeremonienwesen die Ständeunterschiede voraussetzte, hat Brecht politisch beurteilt.

<sup>65</sup> Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Thesen über Feuerbach*. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 3. Berlin/DDR: Dietz 1969, S. 7.

<sup>66</sup> Brechts marxistisch inspirierte Kritik an Kung Futse ist auch so zu beschreiben: Kung Futse will die Sozialordnung verbessern, indem er versucht, die Sittlichkeit zu verbessern. Sittlichkeit gehört aber im Marxismus zum Überbau. Sie verbessern zu wollen ist wirkungslos, weil sie von der ökonomischen Basis abhängt. Kung Futse hätte die Produktionsverhältnisse ändern müssen, um die Sozialordnung zu ändern.

Brecht in einen Gegensatz zu seiner vorherigen kritischen Position zu begeben. Die Widersprüchlichkeit ist aber in Wirklichkeit keine. Sie entspringt der Grundposition Brechts zu Kong Zi, nämlich, dass Brecht in diesem altchinesischen Denker sowohl einen Reaktionären als auch einen Lehrer sieht.

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem reaktionären Kong Zi war von der marxistischen bzw. mohistischen Sicht her – wie bereits oben dargelegt – nur konsequent. Aber Kong Zi hat doch noch einen guten Ruf als Philosoph der Moralerziehung. Seine auf Lebenspraxis und Verhaltensnormen gerichtete Lehre von Richten und Sitten befürwortet die Bildung und Erziehung und betont die Wichtigkeit der inneren Selbstvervollkommnung des Menschen, so dass die europäischen Aufklärer ihn als ein hervorragendes Vorbild für den Rationalismus und die Achtung vor Moral und Gesetz betrachten.<sup>67</sup> Es ist nicht abwegig zu denken, dass der gute Ruf Kong Zis Brecht dazu bringen konnte, in dem chinesischen Weisen einen Lehrer zu sehen. Zahlreiche Texte Brechts zeigen sein Interesse für den Konfuzianismus. (Vgl. BFA 19. 618) „Zu den zahlreichen Belegstellen gehören Erwähnungen des chinesischen Philosophen Konfutse, auf den Brecht, wenn auch nur am Rande, wiederholt zurückkommt.“ (BFA 10. 1237) Schließlich nimmt Brecht auch mit einem moderaten Ton die Kritik an Kong Zi an Schärfe: „das schickliche benehmen, das ihm (Kong Zi – V.) vorschwebt, könnte am ehesten das des patriarchalischen gemeindewesen als-chinas sein, hierher der mythos von paradiesischen zeiten, und darum das scheitern kungs, der das alte benehmen auf der neuen basis reproduzieren möchte“.<sup>68</sup>

Für den großen Lehrer Kong Zi war also auch Anerkennung und gar Hochachtung gleichwohl am Platz, wo sich dessen Haltung, die Gesellschaft und das Volk durch Sittenlehre zu verbessern, und dessen Lehre an sich als richtig, als des Rezipierens wert erweist.<sup>69</sup> In einer Notiz deutet Brecht Kong Zi als einen Reformen an. (Vgl.

---

<sup>67</sup> Vgl. Song, Xue: *Poetische Philosophie — philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 38.

<sup>68</sup> Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournale, Anmerkungen*. Hg. Von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 197.

<sup>69</sup> Die Forschung hat Brechts Verhältnis zu Kong Zi mehrfach behandelt. Die Interpretationen sind unterschiedlich, wobei der koreanische Brecht-Forscher Han-Sonn Yim die Meinung vertritt, Brecht habe sich mit dem konfuzianischen Gedankensystem ernsthaft und produktiv beschäftigt. Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie —*

BFA 26. 440) Brecht hatte ein chinesisches Rollbild, das Kong Zi zeigte und das er bis zu seinem Tod mit sich geführt hat.<sup>70</sup> Das macht auch die Grundposition Brechts evident: Er erkannte Kong Zi als einen großen Geist an und bewertete seine Haltung und Bildung positiv, zudem haben Kong Zis Gedanken einen besonderen Zweck zum Nutzen für ihn.<sup>71</sup>

In Schriften aus der Exilzeit betrachtet Brecht Kong Zi als ein historisches Vorbild und sieht insbesondere dessen Gedanken über die „Richtigstellung der Begriffe“ als ein Mittel zum Kampf gegen den Faschismus. Bei diesem unter chinesischen Kong-Zi-Forschern bis heute immer noch kontrovers diskutierten Gedanken handelt es sich um ein konfuzianisches Konzept zu politischen, sozialen und familiären Verhaltensregeln. Brechts Kenntnis der „Richtigstellung der Begriffe“ unterliegt seiner Interpretation, die nur bedingt zur Auffassung Kong Zis passt. In dem großen Essay *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* bringt Brecht eine Geschichte von Konfutse, die dem angesprochenen Gedanken dient:

Viele [...] halten es nicht für nötig, nun auch noch besondere List bei der Verbreitung der Wahrheit anzuwenden. So kommen sie oft um die ganze Wirkung ihrer Arbeit. Zu allen Zeiten wurde zur Verbreitung der Wahrheit, wenn sie unterdrückt und verhüllt wurde, List angewandt. *Konfutse* fälschte einen alten patriotischen Geschichtskalender. Er veränderte nur gewisse Wörter. Wenn es hieß, „Der Herrscher von Kun ließ den Philosophen Wan töten, weil er das und das gesagt hatte“, setzte Konfutse statt töten „ermorden“. Hieß es, der Tyrann soundso sei durch ein Attentat umgekommen, setzte er „hingerichtet worden“. Dadurch brach Konfutse einer neuen Beurteilung der Geschichte Bahn. (BFA 22, Teil 1, 81)

Konfutse nennt Mord Mord und nicht Tötung; damit entschleierte er Begriffe, die im

---

*philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption.* München: Iudicium 2019, S. 116.

<sup>70</sup> Bei diesem Rollbild handelt es sich um ein Kong-Zi-Porträt aus der chinesischen Qing-Dynastie (1644–1912). Brecht hat das Bild ins Exil mitgenommen, es nach seiner Rückkehr in Ost-Berlin restaurieren lassen und an die Wand über den Schreibtisch seines Arbeitszimmers gehängt. Es stand ihm sozusagen täglich vor Augen.

<sup>71</sup> Dies kann man so sehen: Brecht hat Anekdoten über Konfuzius erfunden, um die Aufmerksamkeit seiner Leser zu gewinnen; Kong Zis Gedanken über die „Richtigstellung der Begriffe“ z. B. dienten Brecht aber tatsächlich zu einem besonderen Zweck, zum Zweck des Kampfs gegen den Nationalsozialismus nämlich.

Interesse der Herrscher verschleiert sind.<sup>72</sup> Nach Brechts Verständnis geht es bei der „Richtigstellung der Begriffe“ darum, dass Begriffe, insbesondere ideologische oder ideologisch gefärbte, in dem Sinne berichtigt werden sollen, dass sie den wirklichen Sachverhalt darlegen. Bei der Beschreibung von Konfutses Verhalten hat Brecht, wie es im zweiten Satz des Zitates zu lesen ist, den Begriff „fälschen“ benutzt. Der Begriff „fälschen“ hat die Grundbedeutung „in betrügerischer Absicht etwas nachbilden, um es als echt auszugeben“. Dieser in der Regel negativ konnotierte Begriff würde die dargestellte Tat Konfutses eigentlich kritisieren. Brecht aber befürwortet Konfutses „Fälschen“. Für ihn wird dieser Kalender durch Konfutses Fälschung nicht unecht, sondern zu einem berechtigten Mittel zum gerechten Zweck der „Richtigstellung der Begriffe“. Das Fälschen ist eine taktische „List“, die sich notwendig aus dem Postulat der Verbreitung der Wahrheit ergibt. „Fälschen“ und „List“ sind in diesem Fall identisch und positiv besetzt. Mit „List“ und „fälschen“ geht es in *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* um nicht mehr, aber auch nicht weniger als das Durchschauen bzw. Verbreiten der Wirklichkeit. „Dadurch brach Konfutses eine neue Beurteilung der Geschichte Bahn.“ (BFA 22, Teil 1, 81) Ihrer konfuzianischen Bezüglichkeit entkleidet, ist die Aussage im letzten Satz des Zitates so zu verstehen: Gelingt dem Dichter die „List“, verhilft er einer Sache zum Durchbruch. An diese Vorstellung knüpfen sich Verheißungen, denen gegenüber ein kampfbereiter Dichter aufgeschlossen sein muss.<sup>73</sup> Die „List“ ist kurz gesagt ein berechtigtes Verhalten unter bestimmten Notwendigkeiten. Brecht verhält sich positiv zu Kong Zi, indem er dessen Gedanken zur „Richtigstellung der Begriffe“ für wichtig hält und hochschätzt.

---

<sup>72</sup> Mit der Geschichte spielt Brecht auf Kong Zis Schreibweise beim Verfassen des geschichtlichen Werks *Chun Qiu* (*Frühling und Herbst*, 《春秋》), d. h. der Chronik des Staates Lu, an. In den Schriften *Mong Dsi* wird berichtet, was Kong Zi zum Schreiben des *Chun Qiu* veranlasste: „Abermals verfiel die Welt, und der Weg ward verdunkelt. Ruchlose Reden und grausame Taten kamen abermals auf. Es kam vor, daß Diener ihre Fürsten mordeten, es kam vor, daß Söhne ihre Väter mordeten. Meister Kung war besorgt darob und schrieb *Frühling und Herbst*. Das Werk *Frühling und Herbst* ist das Werk eines königlichen Mannes. Darum sagte Meister Kung: „Daß ich gekannt sein werde, verdanke ich *Frühling und Herbst*, daß ich verdammt werden werde, verdanke ich *Frühling und Herbst*.“ Siehe Meng Zi: *Mong Dsi* (*Mong Ko*). *Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1916, S. 70.

<sup>73</sup> Mit dem Aufsatz wollte Brecht die ausgewanderten deutschen Schriftsteller in den Kampf gegen den Nationalsozialismus einbinden.

### 3. Verhüllt in Keuner-Geschichten

In bestimmter Hinsicht steckt hinter der Feststellung „Zu allen Zeiten wurde zur Verbreitung der Wahrheit, wenn sie unterdrückt und verhüllt wurde, List angewandt“ (BFA 22, 81) eine eigene Schreibpraxis von Brecht. Bei seinem Schaffen hat Brecht in seinem Geist des Aufklärens oder des Lebenskampfes nämlich schon immer und immer wieder „List“ im erweiterten Sinne des Wortes als eine konzeptionelle Idee angewandt, um Verfremdetes, Spielerisches, Verqueres, Unlogisches, Ungewöhnliches, Auf-den-Kopf-Gestelltes oder einfach Unnormales befördert, verstärkt zum Ausdruck zu bringen. Das sind alles Elemente, die einen Stil bezeichnen, der Brechts Keuner-Geschichten prägt, die der Dichter von 1926 bis 1956 geschrieben hat. Brechts *Geschichten vom Herrn Keuner* sind sozusagen listenreich und können ebenfalls im Kontext der Beschäftigung des Dichters mit China gesehen werden. Für Hanns Eisler ist der Herr Keuner in manchen Geschichten einfach eine „chinesische Figur“.<sup>74</sup>

#### 3.1. Keuner als eine „chinesische Figur“

Chinesische Einflüsse begegnen in Keuner-Geschichten nur in einem sehr weit gefassten Zusammenhang, wobei sie nur indirekt zu erfassen sind. Das lässt sich an der folgenden Keuner-Geschichte mit der Überschrift *Organisation* demonstrieren.

Herr K. sagte einmal: „Der Denkende benützt kein Licht zuviel, kein Stück Brot zuviel, keinen Gedanken zuviel. (BFA 18, 436)

Die Überschrift *Organisation* verweist auf den Bedeutungsreich der Zusammenstellung und passt zu ihrer Geschichte nur insofern, als in der direkten Rede des Sprechers Keuner das Konstruktionsgefüge „kein + Substantiv + zuviel“ verwendet wird. In diesem Gefüge verfügt das einzige, aus dem Bereich des menschlichen Lebens stammende Verb „benützen“ drei Objektteile und verbindet sie

---

<sup>74</sup> Vgl. Hans, Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht/Hanns Eisler im Gespräch*. München: Rogner& Bernhard 1970, S. 149.

eng miteinander, so dass der Text auf der Strukturebene einen sehr organisierten Eindruck macht. Semantisch beziehen sich die drei Objekte „Licht“, „Brot“ und „Gedanken“ auf Dinge, die der Mensch im Alltagsleben braucht. Wenn vom „Denkenden“ gesagt wird, dass dieser nichts davon zu viel benütze, so heißt das, dass es für einen Denkenden ausschlaggebend ist, dass er (sich) organisieren kann, dass er effektiv ist. Komparatistisch betrachtet hat dieses Organisieren und Organisiert-Sein Gemeinsamkeiten mit dem „Maßhalten im Verbrauch“ in der chinesischen Geisteswelt. Der koreanische Brecht-Forscher Yun-Yeop Song deutet an, dass Brecht bei seiner Keuner-Geschichte von chinesischem Denken angeregt wurde.<sup>75</sup>

Eine ähnliche Konstruktionsstruktur wie *Organisation* weist die Geschichte *Von den Trägern des Wissens* auf. In dieser Geschichte verwendet der Sprecher Keuner wiederholt das Adverb „noch“, das stilistisch eine steigernde Funktion hat, um die durch ein Semikolon getrennten Satzteile miteinander zu verbinden. Wie *Organisation* wird auch diese Geschichte aphoristisch vorgetragen:

„Wer das Wissen trägt, der darf nicht kämpfen; noch die Wahrheit sagen; noch einen Dienst erweisen; noch nicht essen; noch die Ehrungen ausschlagen; noch kenntlich sein. Wer das Wissen trägt, hat von allen Tugenden nur eine: daß er das Wissen trägt“, sagte Herr Keuner. (BFA 18, 14)

Der erste Satzteil „Wer das Wissen trägt“ lässt erwarten, dass sogleich das Wie des Vermittelns oder des Benutzens folgt. Stattdessen wird das Verhalten des Wissensträgers sich selbst gegenüber angeführt: Der Wissensträger darf dieses und jenes nicht tun. Hat nach der Denkweise Keuners der Wissensträger schließlich nur die eine Tugend, das Wissen zu tragen (BFA 18, 14), werden konventionelle Vorstellungen über Wissensträger in Frage gestellt. Die Geschichte verlangt – um logisch zu sein -vom Leser eine gedankliche Ergänzung der Rahmenbedingung: wenn der Wissensträger sein Wissen etwa widersinnig, nutzlos und nichtig einsetzt oder ins

---

<sup>75</sup> Vgl. Song, Yun-Yeop: *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*. Phil. Diss. Bonn: Bouvier 1978, S. 89–92.

Leere bringt, so ist es vergleichsweise doch besser, dass er das Wissen nur trägt. Da die Geschichte kontext- und zusammenhangslos ist, kann das von Keuner gezogene negative Fazit für das Verhalten des Wissensträgers als Zeitkommentar über das Verhalten der Intellektuellen oder als eine Überlebensstrategie gedeutet werden. Oder sie kann nach Auslegung asiatischer Brecht-Forscher auf die Auseinandersetzung Brechts mit Kong Zis Tugendlehre bzw. mit den konfuzianischen Idealen des edlen Menschen zurückgeführt werden.<sup>76</sup>

Brecht gibt selber ein Indiz dafür, dass *Von den Trägern des Wissens* mit China zu tun hat. Bei den ersten Arbeiten an *Die Maßnahme* verbindet Brecht das Problem des Wissensträgers mit China, indem er den Gedankengang sowie teilweise Formulierungen dieser Geschichte in Notaten zur Szene I verwendet. Herr Keuner ist der Leiter des Parteihauses an der chinesischen Grenze. Er verlangt vom Knaben, der sich den drei Agitatoren anschließen will, die „Bestimmung für die Träger des Wissens“ zu bejahen. (Vgl. BFA 18, 469)

### 3.2. Herr Keuner und die Originalität

Brecht nutzt für etwa drei Fünftel seiner Keuner-Geschichten die Dialogform.<sup>77</sup> Sie erinnert an die platonischen Dialoge, weist aber auch eine Nähe zur altchinesischen dialogischen Struktur auf, die Brecht in Alfred Forkes Übersetzung des chinesischen Werks *Mê Ti* fand,<sup>78</sup> die er sehr schätzte.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Vgl. Song, Yun-Yeop: *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*. Phil. Diss. Bonn: Bouvier 1978, S. 94–97; Xue Song weist noch darauf hin, dass in Brechts Text kritisch aufgezählte Eigenschaften des Wissensträgers auch im chinesischen Werk *Mê Ti* zu finden seien. Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München 2019, S. 118.

<sup>77</sup> Vgl. Knopf, Jan (Hg.): *Brecht-Handbuch. Theater, Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1984, S. 315.

<sup>78</sup> Mo Di: *Mê Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922. Die umfangreichen Mo Zi zugeschriebenen Texte stammen von Mo Zi wie auch von seinen Schülern sowie seinen späteren Anhängern, weshalb sie stilistisch uneinheitlich sind. Diese Texte waren ursprünglich auf 71 Kapitel in 15 Büchern aufgeteilt. Heute sind nur noch 53 Kapitel überliefert.

Forke war nach dem Abschluss seines Studiums an den Universitäten in Genf und Berlin von 1890 bis 1903 Dolmetscher für Chinesisch im Konsulatsdienst in Peking gewesen und war dann seit 1903 ein Professor für Sinologie, zuerst am Seminar für Orientalische Sprachen in Berlin und ab 1923 an der Universität Hamburg. Dort leitete er den China gewidmeten Lehrstuhl bis 1935. Bei der Übersetzung folgt Forke der Konvention, die unvollständig überlieferten altchinesischen Texte unter dem Namen des jeweiligen Meisters als Einheit zu betrachten und zu edieren. In seiner Ausgabe sind die fehlenden 18 Kapitel auch verzeichnet. Dabei gliedert Forke die übersetzten Texte in 15 Bücher mit vier großen Teilen: Systematik, Dialektik, Gespräche und Kriegstechnik.

Eine Keuner-Geschichte, die nicht in Gesprächsform geschrieben ist, trägt den Titel *Herr Keuner und die Originalität*. Die kryptische Allgemeinheit, die für den Keuner-Stil insgesamt charakteristisch ist, fehlt in dieser Geschichte. Hier legt Keuner seine Haltung zum thematisierten Sachverhalt ganz offen dar und zieht einen chinesischen Philosophen als Gewährsmann heran:

Heute, beklagte sich Herr Keuner, gibt es unzählige, die sich öffentlich rühmen, ganz allein große Bücher verfassen zu können, und dies wird allgemein gebilligt. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfaßte noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt. Infolgedessen werden Gedanken nur in eigener Werkstatt hergestellt, indem sich der faul vorkommt, der nicht genug davon fertigbringt. Freilich gibt es dann auch keinen Gedanken, der übernommen werden, und auch keine Formulierung eines Gedankens, die zitiert werden könnte. Wie wenig brauchen diese alle zu ihrer Tätigkeit! Ein Federhalter und etwas Papier ist das einzige, was sie vorzeigen können! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Größere Gebäude kennen sie nicht, als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist! (BFA 18, 18)

Die Geschichte exponiert einen Herrn Keuner, der seine Ansicht über die Originalität referiert. Daraus geht hervor, dass die „einzelnen“, die keinen fremden Gedanken übernehmen bzw. keine fremden Formulierungen zitieren, die also geistig in sich selbst isoliert sind, bloße „Hütten“ und keine größeren (Gedanken-)Gebäude errichten können. „Hütten“ und „Gebäude“ sind bereits eine wertekontrastierende Gegenüberstellung, bei der die eine Seite die andere in den Schatten stellt. Herr

---

Forkes Übersetzung ist ein gewichtiges Buch von über 600 Seiten, das den bis dahin auch in Fachkreisen weitgehend unbekanntem chinesischen Denker Mo Zi mit seinen Schriften erstmals in Deutschland bekannt machte.

<sup>79</sup> Ausführlich dazu vgl. Song, Yun-Yeop: *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*. Phil. Diss. Bonn: Bouvier 1978, S. 15–83.

Keuner ironisiert gegen die „einzelnen“, indem er Fügungen wie „wenig“ und „kümmerlich“ benutzt, die die Angesprochenen negativ werten. Seine Bemerkung „Gedanken“ würden „nur in eigener Werkstatt hergestellt“ (BFA 18, 18), wirkt ebenfalls satirisch, da die „eigene Werkstatt“ hier einen engen Horizont illustriert und da das, was wie Industrieprodukte in einer Werkstatt hergestellt werden kann, sicherlich keine Originalität für sich beanspruchen kann. Das Nur-Eigene ist das Problematische, das Angeeignete bzw. das Amalgamierte ist das Richtige. Herr Keuner bekräftigt seine Argumentation, indem er den altchinesischen Philosophen Dschuang Dsi (auch Chuang-tzu, Tschuang-tse, Zhuang Zi, 莊子, um 369–286 v. Chr.) anführt.<sup>80</sup> Die Person, die im letzten Satz mit der Wendung „ein einziger“ genannt wird, ist Dschuang Dsi. Mit Dschuang Dsi hält Herr Keuner den „einzelnen“ einen Spiegel vor: Die Aneignung fremder Gedanken und Formulierungen bedeutet eine Vermehrung der eigenen Denkweise, die eigene Originalität wird dadurch keinesfalls in Frage gestellt oder geschmälert.

Die Geschichte *Herr Keuner und die Originalität* ist im Kontext einer Kritik an Brecht zu sehen: Für seine *Dreigroschenoper*, die 1928 in Berlin ihre Uraufführung erlebte, hat Brecht einige Balladen des französischen Dichters François Villon verwendet. (Vgl. BFA 2, 427) Da er dabei nicht auf den Franzosen hingewiesen hat, wurde er vom Berliner Kritiker Alfred Kerr des Plagiats beschuldigt. Der Tadel war Brecht nicht akzeptabel, da für ihn alles Material und Rohstoff sein kann, was die vorgefundene Literatur anbietet.<sup>81</sup> Sein Streit mit Kerr begann im Mai 1929. Die Geschichte *Herr Keuner und die Originalität* wurde 1930 geschrieben. Sie ist vom Zeitpunkt und von der Sache her durchaus als eine weitere Antwort Brechts auf Kerrs Kritik aufzufassen.<sup>82</sup> Brecht bedient sich des altchinesischen Denkers Dschuang Dsi

---

<sup>80</sup> Für diesen altchinesischen Denker und Dichter gibt es in der deutschen Sprache verschiedene Schreibweisen. Wenn nicht zitattextbezogen verwendet, greift die vorliegende Arbeit auf die Pinyin-Umschrift Zhuang Zi zurück.

<sup>81</sup> Selbst alte Theaterstücke, die Brecht für überholt hielt, waren ihm „ein Steinbruch von Gestaltungen, Themen und Formen“. Vgl. Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 121.

<sup>82</sup> Der erste Entwurf der Geschichte dokumentiert noch deutlicher ihren Antwortcharakter: „Immer wieder, beschwert sich Keuner, traten mir Leute unter die Augen, die Bücher verfaßt oder Theorien ausgebreitet haben und offen zugaben, daß sie sie ganz allein gemacht haben.“ (BFA 18, 464) Im Vergleich mit der Endfassung ist im Entwurf das Personalpronomen „mir“ auffallend und aufschlussreich. Es hat einen unmittelbaren Bezug auf die eigene Person des Sprechers Keuner und macht somit deutlich, dass es um Keuners eigene Beschwerde geht. Da der Streit mit dem Kritiker Kerr öffentlich ausgetragen wurde, ist es nicht abwegig, den Bezug des persönlichen

als seines literarischen Gewährsmannes, um seine „Laxheit“ im Umgang mit fremdem Material zu rechtfertigen.<sup>83</sup> Die Beschäftigung mit chinesischen Klassikern hatte Brecht zu solch einer schlagfertigen Rechtfertigung befähigt.<sup>84</sup>

### 3.3. *Massnahmen gegen die Gewalt*

Zhuang Zi war ein wichtiger Vertreter des chinesischen Daoismus.<sup>85</sup> Die Nennung Zhuang Zis in *Herr Keuner und die Originalität* ist ein Zeichen der intensiven Beschäftigung mit dem chinesischen Daoismus. Wie bereits dargelegt, hat sich Brecht schon Mitte der zwanziger Jahre mit Lao Zi und damit dem chinesischen Daoismus befasst. Dieses Befassen-Mit bedeutet auch ein Gedanken-Übernehmen. Brechts Annäherung an den Daoismus setzt sich ebenfalls in seiner Praxis der Keuner-Geschichte durch. Das geschieht allerdings häufig so, dass der daoistische Horizont nicht auf den ersten Anhieb zu bemerken ist. Eine Keuner-Geschichte mit der Überschrift *Massnahmen gegen die Gewalt* lautet:

Als Herr Keuner, der Denkende, sich in einem Saale vor vielen gegen die Gewalt aussprach, merkte er, wie die Leute vor ihm zurückwichen und weggingen, blickte um und sah hinter sich stehen- die Gewalt.

„Was sagtest du?“ fragte ihn die Gewalt.

„Ich sprach mich für die Gewalt aus“, antwortete Herr Keuner.

Als Herr Keuner weggegangen war, fragten ihn seine Schüler nach seinem Rückgrat. Herr Keuner antwortete: „Ich habe kein Rückgrat zum

---

Fürwortes auch so zu verstehen, dass Keuner auf seinen Verfasser verweist. Die Brecht-Forschung hat konstatiert, dass Keuner nicht nur eine Spielfigur Brechts im allgemeinen Sinne ist, sondern in diesem Fall tatsächlich auch „ein Sprachrohr des Autors, eine Spiel- und Projektionsfigur, [...] eine ironische Brechung, ja Verfremdung der Intentionen Brechts“. Vgl. Wizisla, Erdmut (Hg.): *Bertolt Brecht Geschichten vom Herrn Keuner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 118.

<sup>83</sup> Im *Sonett zur Neuauflage des François Villon*, das Brecht aus dem Anlass des Streites mit Kerr geschrieben hat, heißt es provokant und demonstrativ: „Nehm jeder sich heraus, was er grad braucht! Ich selber hab mir was herausgenommen...“. (BFA 14, 99)

<sup>84</sup> Das Werk Dschuang Dsis, das Brecht gut kannte, war die deutsche Übersetzung *Dschuang Dsi – Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Im Buch meint Dschuang Dsi: „Unter meinen Worten sind sieben Zehntel Zitate von Worten, die von andern schon früher ausgesprochen sind. Solche Leute nenne ich meine verehrten Vorgänger.“ Siehe Zhuang Zi: *Dschuang Dsi – Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 207.

<sup>85</sup> Zhuang Zi hat den chinesischen Daoismus weiterentwickelt. Sein berühmtes Werk wird ebenfalls *Zhuang Zi* genannt und gilt zusammen mit dem *Daodejing* von Lao Zi als Hauptwerk des chinesischen Daoismus.

Zerschlagen. Gerade ich muß länger leben als die Gewalt.“

Und Herr Keuner erzählte folgende Geschichte:

In die Wohnung des Herrn Egge, der gelernt hatte, nein zu sagen, kam eines Tages in der Zeit der Illegalität ein Agent, der zeigte einen Schein vor, welcher ausgestellt war im Namen derer, die die Stadt beherrschten, und auf dem stand, daß ihm gehören solle jede Wohnung, in die er seinen Fuß setzte; ebenso sollte ihm auch jedes Essen gehören, das er verlange; ebenso sollte ihm auch jeder Mann dienen, den er sähe.

Der Agent setzte sich in einen Stuhl, verlangte Essen, wusch sich, legte sich nieder und fragte mit dem Gesicht zur Wand vor dem Einschlafen: „Wirst du mir dienen?“

Herr Egge deckte ihn mit einer Decke zu, vertrieb die Fliegen, bewachte seinen Schlaf, und wie an diesem Tage, gehorchte er ihm sieben Jahre lang. Aber was immer er für ihn tat, eines zu tun hütete er sich wohl: das war, ein Wort zu sagen. Als nun die sieben Jahre herum waren und der Agent dick geworden war vom vielen Essen, Schlafen und Befehlen, starb der Agent. Da wickelte ihn Herr Egge in die verdorbene Decke, schleifte ihn aus dem Haus, wusch das Lager, tünchte die Wände, atmete auf und antwortete: „Nein.“ (BFA 18, 13f.)

Wie es in nicht wenigen Keuner-Geschichten der Fall ist, wird Herr Keuner hier direkt als ein „Denkender“ bezeichnet. Er zeigt sich allerdings als ein beweglicher Denker, der keine feste Lehre vertritt, sondern eher fordert, dass man aus seiner Geschichte selber Schlüsse bzw. Kenntnisse zieht. Als ein solcher Denker philosophiert er über Maßnahmen gegen die Gewalt, indem er die Geschichte vom Herrn Egge erzählt. Diese verblüfft nicht wenig. Aus ihr ist nämlich keine Moral herauszulesen, sondern die Frage nach der Tugend wird völlig verdrängt; das servile Verhalten Egges gegenüber dem Agenten ist vielleicht ein nützliches und kluges unter dem aktuellen Umstand, aber keinesfalls ein sittliches und normorientiertes; aber gerade dadurch, dass das demütige Verhalten letzten Endes zum Sieg gegen die

Gewalt führt, erweist es sich als eine erfolgreiche Widerstandsstrategie. Herr Keuner bekennt sich offensichtlich zu dieser Strategie, wenn er Egges Geschichte mit einer bejahenden Haltung erzählt.

Das in dieser Keuner-Geschichte angesprochene Problem der Tugenden hat Brecht immer wieder beschäftigt.<sup>86</sup> Im Lebenskampf ist manchmal eine dialektische Flexibilität notwendig, ein ideologischer Dogmatismus wäre fehl am Platz. Dafür, dass ein ergebnisses Verhalten als Maßnahme gegen die Gewalt unter bestimmten Umständen denkbar, zulässig und möglich ist, könnte sich Herr Keuner/Egge auf Lao Zi als seinen Gewährsmann berufen. In Lao Zis *Daodejing* ist u. a. solch eine Verhaltensweise des „Wu wei“-Denkens nachzulesen: „Wer tüchtig ist als Hauptmann, ist nicht kriegerisch. Wer tüchtig ist als Kämpfer, ist nicht zornig. Wer tüchtig ist den Feind zu besiegen, der streitet nicht mit ihm. Wer tüchtig ist im Verwenden der Menschen, der hält sich unten. Das ist das LEBEN der Friedfertigkeit, das ist die Fähigkeit, Menschen zu verwenden, das ist die Gemeinsamkeit mit dem Himmel: des Altertums höchstes Ziel.“<sup>87</sup> Herrn Egges Geschichte inszeniert einen Modellfall des Verhaltens. Sie bietet von sich aus eine Interpretation im chinesisch-taoistischen Bedeutungsraum an. Herrn Egges nachgiebiges Verhalten verträgt sich gut mit der „Wu wei“-Lehre Lao Zis.<sup>88</sup>

#### 4. *Me-ti/Buch der Wendungen*

Das gleiche Bild des Unfertigen oder gewollt Unabgeschlossenen wie in den Keuner-Geschichten weist Brechts posthum veröffentlichtes *Me-ti/Buch der Wendungen* (im Folgenden nur *Buch der Wendungen* genannt) auf.<sup>89</sup> Es handelt sich

---

<sup>86</sup> Eine ähnliche Geschichte legt Brecht in der ersten Fassung vom *Leben des Galilei* einem kretischen Philosophen Keunos in den Mund. (Vgl. BFA 5, 52f.)

<sup>87</sup> Lao Zi: Tao Te King. *Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm.* Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 73.

<sup>88</sup> Die „Wu wei“-Lehre ist eine der Hauptlehren des chinesischen Daoismus. Sie wird als „Nicht-Tun“ oder „Nicht-handeln“ im Sinne von Demut, Sanftmut, Sich-Bescheiden, Nichtigkeit allen Strebens, Stärke der Schwäche und Vorteil des Unterliegens erklärt.

<sup>89</sup> Der Beginn der Niederschrift des Buchs ist heute nicht mit Sicherheit festzustellen. Hanns Eisler erinnert, „Me-ti hat er (Brecht – V.) mir 1930 gegeben. Oder 1931?“ Siehe Bunge, Hans: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch.* München: Rogner & Bernhard 1970, S. 149. In einem Brief an Karl Korsch schreibt

dabei um ein Buch, dessen Titel ihm nicht vom Autor, sondern vom Herausgeber Uwe Johnson gegeben wurde.<sup>90</sup> Brecht selber nannte es gelegentlich *Buch der Erfahrungen* oder *Büchlein mit Verhaltenslehren*.<sup>91</sup> Das *Buch der Wendungen* kostete nicht nur seinen Herausgeber viel Mühe; trotz seiner großen Einfachheit ist es ein schwieriges Werk, das eine Summe von Bemühungen voraussetze und dem Schönheit, Erkenntnis, Genuss abverlangt werden müsse, wie der Herausgeber der DDR-Ausgabe Werner Mittenzwei bemerkt.<sup>92</sup>

Im *Buch der Wendungen* passiert sozusagen nichts. Das Buch besteht aus annähernd 300 kleinen einzelnen Texten, die ohne jede Regel, ohne jeden Kontext und vor allem ohne chronologische Ordnung dastehen.<sup>93</sup> Bei den Texten handelt es sich um meist in kurzen Monolog- und Dialogszenen formulierte Gespräche, Selbstverständigungen oder Konversationen. Weite Passage gelten Aufzeichnungen oder Inspirationen. Spontaneität und Knappheit finden sich in ihnen. Statt eines Erklärens herrscht ein

---

Brecht: „Ich will das in chinesischem Stil geschriebene Büchlein mit Verhaltenslehren, von dem Sie ja einiges kennen, weiterschreiben, und bei der Durchsicht des Materials fielen mir wieder beiliegende Sätze in die Hand; sie sind so sehr nützlich, daß ich Sie um eine Fortsetzung bitten möchte. Sie wissen, die Sätze können montiert sein, aus dem Zusammenhang gerissen, sporadisch usw. [...] Es wäre Arbeitsmaterial.“ (BFA 28, 569) All diesen Informationen nach muss Brecht bereits Anfang der dreißiger Jahre mit der Niederschrift begonnen haben. Der Brief zeigt übrigens, dass Brecht Karl Korsch zu einer gemeinsamen Arbeit nach Art einer chinesischen Verhaltenslehre eingeladen hatte und dass Karl Korsch das frühe Material zum *Buch der Wendungen* gekannt hatte. Ob und wie weit Karl Korsch das Angebot angenommen hat, ist hier nebensächlich.

<sup>90</sup> Uwe Johnson wurde im Jahr 1965 vom Suhrkamp-Verlag beauftragt, Brechts Nachlasspapiere erstmals zum Druck zu editieren. In seinem Bericht über die Besichtigung des Bertolt-Brecht-Archivs ist über Johnsons Anstrengungen für eine Reihe beschriebener Seiten Brechts und über das Zustandekommen des ungewöhnlichen Buchtitels Me-ti/Buch der Wendungen zu lesen: „Unter den vielen Mappen mit Typoskripten, die in dem Nachlass Bertolt Brechts aufgefunden wurden, waren sechs gleichartige, die auf den ersten Blick sich ausnahmen wie Teile einer Übersetzung aus dem Chinesischen. [...] In einer der Mappen lag ein Titel obenauf, Buch der Wendungen [...]. In einer anderen Mappe, mit Blaustift auf angerissenes Papp-Papier hingehauen, fand sich der Titel Me-ti [...]. Beim Vergleich der Texte stellte sich heraus, dass Buch der Wendungen eine Abschrift von Teilen der anderen Mappen war und wahrscheinlich die endgültige Form des geplanten Werkes andeutete. Da dieser Rahmen aber nur zu etwa einem Drittel ausgeführt wurde, ist das Fragment unter beiden Titeln, als Me-ti/Buch der Wendungen, im Herbst 1965 im Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main herausgegeben worden.“ Siehe Johnson, Uwe: *Kommentar zu Bertolt Brechts Me-ti/Buch der Wendungen*. In: „Wo ich her bin...“ *Uwe Johnson in der DDR*, hrsg. von Roland Berbig und Erdmut Wizisla, Berlin: Kontext 1994, S. 270.

<sup>91</sup> In einer Mappe des Materials zum *Buch der Wendungen* liegt ein Blatt, auf das Brecht handschriftlich „Meti“ mit Unterstreichung geschrieben hat. Es ist ein Zeichen oder der einzige Nachweis dafür, dass Brecht möglicherweise dem unvollendet gebliebenen Buch auch den Titel *Meti* oder *Me-ti* geben wollte. (Vgl. BFA 18, 494, 496)

<sup>92</sup> Vgl. Mittenzwei, Werner: *Nachwort. Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst „Me-Ti“ zu lesen*. In: Bertolt Brecht: *Prosa*. Band IV. *Me-Ti – Buch der Wendungen*. Berlin und Weimar: Aufbau 1975, S. 182.

<sup>93</sup> Brecht hat die einzelnen Texte „zu verschiedenen Anlässen“ geschrieben, „ohne eine Reihenfolge für sie in der geplanten Sammlung festzulegen“. (BFA 18, 489) Es liegt auch kein konkretes Datum vor, das den Beginn von Brechts Arbeit am Buch markiert. Sie erfolgt mit zeitlichen und räumlichen Unterbrechungen und läuft diskontinuierlich in mehreren zeitlich nicht zu bestimmenden Phasen ab. Das in den Mappen des Bertolt-Brecht-Archivs vorliegende Material, die Briefe und das *Arbeitsjournal* von Brecht sprechen aber dafür, dass die meisten Geschichten bzw. Notizen in den 30er Jahren in Brechts Exil in Dänemark entstanden sind. Vgl. Ramthun, Herta [bearb.]: *Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. Band 3: Prosa, Filmtexte, Schriften*. Hrsg. von der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin und Weimar: Aufbau 1972, S.VI.

Offenlassen von Fragen bzw. ein Anregen von Fragen. Brecht hat das Buch nicht abschließen können oder wollen,<sup>94</sup> und wie vielen von seinen Werken ließ er es ihm auch bewusst oder unbewusst an Eindeutigkeit fehlen.<sup>95</sup> Daher lässt sich das *Buch der Wendungen*, je nachdem, welchen Akzent man dem Buch geben will, von unterschiedlichen Positionen aus deuten. Inhaltlich bezieht es sich auf die Sozialdemokratie, auf den Faschismus, auf den Aufbau des Sozialismus, auf die marxistische oder leninistische Theorie oder auf Kunst, Liebe und Philosophie. Chinesische Leser könnten das Buch etwa im Hinblick auf dessen mehr oder weniger erkennbare bzw. verborgene China-Bezüglichkeit lesen.<sup>96</sup>

Das *Buch der Wendungen* ist in chinesischer Manier verfasst. Das heißt, mit Me-ti als dem Hauptsprecher des Buchs hat Brecht seine Texte eigentümlich „in die chinesische Form von Weisheit“ eingehüllt.<sup>97</sup> Dabei ist Me-ti die deutsche Übersetzung des chinesischen Namen Mo Zi. Hinter dieser Titelfigur verbirgt sich der chinesische Denker und Philosoph Mo Zi (Mo-tsu, Mo-tse oder Mo Di, Mo Ti, Mo Te, Me-Ti, 墨子, um 476 oder 480–390 oder 420 v. Chr.),<sup>98</sup> der im späten 5. Jahrhundert vor Christus lebte<sup>99</sup> und der Gründer und Namensgeber des chinesischen Mohismus war.<sup>100</sup>

---

<sup>94</sup> Das Buch ist ein Fragment mit 319 Texten geblieben.

<sup>95</sup> In einem Brief an Karl Korsch schreibt Brecht: „Ich will das im chinesischen Stil geschriebene Büchlein mit Verhaltenslehren, von dem Sie ja einiges kennen, weiter schreiben, und bei der Durchsicht des Materials fielen mir wieder beiliegende Sätze in die Hand; sie sind so sehr nützlich, daß ich Sie um eine Fortsetzung bitten möchte. Sie wissen, die Sätze können montiert sein, aus dem Zusammenhang gerissen, sporadisch usw. Können Sie mir nicht eine Handvoll schicken? Sie können ganz und gar skizziert sein, ohne Gewähr, verantwortungslos in wissenschaftlichem Sinn, Sie verstehen schon. Es wäre Arbeitsmaterial.“ (BFA 18, 487) Der Brief zeugt mehr oder weniger von der offenen Struktur von *Me-ti*.

<sup>96</sup> Das Buch ist inzwischen ins Chinesisch übersetzt worden.

<sup>97</sup> Berlau, Ruth: *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*. Hrsg. von Hans Bunge, Darmstadt: Luchterhand 1985, S. 78.

<sup>98</sup> Die chinesische Schreibweise des Namens *Mo Zi* (墨子) ist für die deutschen Lesenden komplex. Wenn nicht zitattextbezogen erwähnt, greift die vorliegende Arbeit allgemein auf die Schreibweise „Mo Zi“ zurück.

<sup>99</sup> Mo Zi stammte aus einfachen Verhältnissen, lebte in der frühen Geschichtsperiode der Streitenden Reiche, einer Zeit völliger kriegerischer Wirren. Wie viele chinesische Gelehrte in der damaligen Zeit war Mo Zi sehr unzufrieden mit der gesellschaftlichen Situation im Lande und verbrachte einen großen Teil seines Lebens auf Reisen von einem Hof zum anderen durch das damalige China, um einen Herrscher zu finden, der seinen politischen Überlegungen und Lehren Gehör schenkt und sie in die Praxis umsetzt.

<sup>100</sup> Der Mohismus oder Mehismus war eine philosophische Schule, die durch eine utilitaristische, an der Förderung des allgemeinen Wohlergehens des Volkes und an der Bekämpfung des Übels ausgerichtete Denkrichtung geprägt war. Neben dem Konfuzianismus und dem Taoismus ist der Mohismus die dritte wichtige Geistesströmung in der althinesischen Philosophie. Die mohistische Schule war allerdings im 3. Jahrhundert v. Chr. in drei Gruppen gespalten und hatte ein Jahrhundert später vollends an Bedeutung verloren.

#### 4.1. *Auf einen Hauptpunkt hinweisen*

Das *Buch der Wendungen* beginnt mit der Geschichte *Auf einen Hauptpunkt hinweisen*. Es war Brecht, der sie als Anfang des Buchs anordnete.<sup>101</sup> Die Geschichte lautet:

Meister Meti unterhielt sich mit Kindern. Ein Junge ging plötzlich hinaus. Als Meti nach einiger Zeit ebenfalls hinausging, sah er im Garten den Jungen hinter einem Strauch stehen und weinen. Im Vorbeigehen sagte Meti zu ihm gleichgültig: Man kann dich nicht hören, der Wind ist zu stark. Als er zurückkehrte, bemerkte er, dass der Junge aufgehört hatte zu weinen. Der Junge hatte den Grund, den ihm Meister Meti für sein Weinen genannt hatte, nämlich: gehört zu werden, als einen Hauptpunkt erkannt.  
(BFA 18. 47)

In der Geschichte findet sich ein Meister-Kinder-Verhältnis. Der Meister Meti wird auf den Jungen aufmerksam, der plötzlich hinausgeht. Meti gibt dem Jungen einen Hinweis. Der Junge reagiert sogleich mit einem entsprechenden Verhalten darauf; dies nicht, weil der Junge dem Meister etwa als einer Autorität gehorcht, sondern weil der Junge das vom Meister Gesagte als zutreffend erkennt. So ist die Geschichte anders etwa als eine herkömmliche Klugheitsgeschichte. Bei der herkömmlichen Klugheitsgeschichte ist nur der Meister wichtig, da von ihm die Lehre bzw. die Weisheit kommt. Bei Brecht sagt der Meister das Zutreffende, während der Junge das Gesagte als das Zutreffende erkennt. So steht bei Brecht der Junge, der aus dem Hinweis des Meisters seine Schlüsse zieht, auf der gleichen Ebene wie der Meister. Dieses Verhältnis zwischen Meister und Junge bildet den Kern der Geschichte.

In dieser Geschichte Metis erinnert die pointiert-antithetische Sprechweise stark an manche von Brechts Keuner-Geschichten, und der strukturelle Unterschied dieser Meti-Geschichte zur Keuner-Geschichte *Die Rolle der Gefühle* ist tatsächlich nur

---

<sup>101</sup> Die ersten Herausgeber publizierten das in den Mappen des Bertolt-Brecht-Archivs vorliegende Material, wobei sie eine vorläufige Zusammenstellung von Brecht mit dem Titel *Buch der Wendungen* in der vorgefundenen Anordnung an den Anfang stellten. Vgl. Müller, Klaus-Detlef: *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa*. München: Winkler 1980, S. 187.

minimal.<sup>102</sup> Die beiden Geschichten ähneln sich stark auf der Ebene des Vorgangs, des Hinweises und der aus dem Hinweis gezogenen Erkenntnis: Wenn man sein Ziel erreichen will, muss man sein Verhalten an die Umstände anpassen. Darüber hinaus vermitteln die beiden Geschichten die Lehre: Das Denken ist wichtig, das dem Handeln vorausgeht, damit nicht sinnlos gehandelt wird.

#### 4.2. Die chinesische Maske

Der Titelbegriff „Wendungen“ fasst bezeichnend und programmatisch beides zusammen: Wendigkeit und Worte im Sinne von Redewendung.<sup>103</sup> Wendigkeit im Sinne sowohl von Beweglichkeit als auch von Umkehren, von eine-andere-Richtung-einschlagen<sup>104</sup> ist ggf. notwendig, um Gefahr aus dem Weg zu gehen.<sup>105</sup> Wenn man öffentlich Worte führt, will man gewiss gehört werden. Das ist der Zweck der Sache, das ist eben der „Hauptpunkt“, auf den es ankommt. Die gewonnene Erkenntnis und die vermittelte Lehre in *Auf einen Hauptpunkt hinweisen* sind, wie auch sonst bei Brecht, der stets darauf bedacht gewesen ist, über den Einzelfall hinaus allgemeine Einsichten zu vermitteln, überall und zu jedem Zeitpunkt gültig. Der in der Geschichte auftretende Me-ti hätte also genauso gut jemand anderes sein können, ohne dass die Erkenntnis bzw. die Lehre etwas von ihrer Aussagekraft eingebüßt hätte. Die chinesische Manier sollte nicht nur dem Schutz des Verfassers dienen, sondern auch zum Gehört-Werden beitragen, öffentliche Aufmerksamkeit auf sich lenken. In der erzählten Geschichte hat der Junge genau dies „als einen Hauptpunkt erkannt“ (BFA 18. 47)

Im *Buch der Wendungen* findet sich ein Text mit dem Titel *Zitat*, wo der Dichter Kinn beides ausspricht: „Wie soll ich unsterbliche Werke schreiben, wenn ich nicht

---

<sup>102</sup> *Die Rolle der Gefühle* lautet: „Herr Keuner war mit seinem kleinen Sohn auf dem Lande. Eines Vormittags traf er ihn in der Ecke des Gartens und weinend. Er erkundigte sich nach dem Grund des Kummers, erfuhr ihn und ging weiter. Als aber bei seiner Rückkehr der Junge immer noch weinte, rief er ihn her und sagte ihm: Was hat es für einen Sinn zu weinen bei einem solchen Wind, wo man dich überhaupt nicht hört? Der Junge stutzte, begriff diese Logik und kehrte, ohne weitere Gefühle zu zeigen, zu seinem Sandhaufen zurück.“ (BFA 18, 37)

<sup>103</sup> Vgl. Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag 1996, S. 1731.

<sup>104</sup> Sprichwörtlich ist die unerwartete Wendung häufig bei Keuners Geschichten: Etwas Unerwartetes geschieht, das eine Geschichte in eine andere Richtung lenkt als man als Rezipient zunächst vermutet hat.

<sup>105</sup> Auf diesen Aspekt wird die vorliegende Arbeit in diesem Teil noch eingehen.

berühmt bin?/Wie soll ich antworten, wenn ich nicht gefragt werde?/Warum soll ich Zeit verlieren über Versen, wenn die Zeit sie verliert?/Ich schreibe meine Vorschläge in einer haltbaren Sprache./Weil ich fürchte, es dauert lange, bis sie ausgeführt sind./Damit das Große erreicht wird, bedarf es großer Änderungen./Die kleinen Änderungen sind die Feinde der großen Änderungen. Ich habe Feinde./Ich muß also berühmt sein.“ (BFA 18. 78) Der Eingeweihte weiß, dass dieser Dichter Kinn (auch die Figur Kin-jeh und Ki-en-leh) nicht nur eine poetische Spielfigur Brechts ist, sondern auch ein Spiegelbild von ihm.<sup>106</sup> Brecht wusste, dass man beweglich denken und aus erstarrten Anschauungen und Haltungen ausbrechen muss, um Werke zu schreiben, die lange überdauern können. Das *Buch der Wendungen* ist mit Me-tis chinesisch stilisierten lehrhaften Wendungen auf lange Haltbarkeit eingerichtet. In einer Zeit, in der erneut eine lebhaft China-Begeisterung in Deutschland herrschte, vermag sich ein Meister Me-ti mehr Gehör zu verschaffen als etwa ein erfundener europäischer Redner, da Me-ti als ein Denker von einem allgemein als groß und wahr angesehenen Volk von vornherein als „berühmt“, als weise, gelehrt und des Zuhörens wert galt.

Wird *Auf einen Hauptpunkt hinweisen* ein anderer Akzent verliehen, so kann der dort genannte Hauptpunkt, „gehört zu werden“, als ein Anliegen Brechts gelesen werden. Die Geschichte ist sicherlich nicht zufällig der erste Text des Buches, sondern führt in offenbar wohldurchdachter Absicht ins Sujet ein. Diese Annahme wird gewissermaßen von Brecht selbst bestätigt. Auf das Hintergründige des chinesischen Einflusses im *Buch der Wendungen* verweist Brecht, indem er im *Zum Buch der Wendungen gehörenden Text* schreibt:

Vom streng wissenschaftlichen Standpunkt aus sind Werke wie das *Buch der Wendungen* nicht unbedenklich. Der Leser aber, der sich weniger an

---

<sup>106</sup> Uwe Johnson hat mit Hilfe von Brechts Notizen die von Brecht benutzten Pseudonyme offengelegt: „Die Katze, die da halbwegs aus dem Sack gelassen war, gibt sich auf einem anderen Blatt zu erkennen, einem Namenverzeichnis, das den chinesischen Namen andere gegenüberstellte, Nie-en war ein Zeichen für Stalin, Mi-en-leh bedeutete Lenin, Su war die Sowjetunion, Ga oder Ge-el standen für Deutschland, und mit den unangenehmen Lautzusammenstellungen Hi-jeh, Hu-ih, Hui-jeh, Ti-hi war Hitler gemeint, der freilich auch unter der Berufsbezeichnung Anstreicher vorkommt.“ Siehe Johnson, Uwe: *Kommentar zu Bertolt Brechts Me-ti/Buch der Wendungen*. In: „*Wo ich her bin...*“ *Uwe Johnson in der DDR*, hrsg. von Roland Berbig und Erdmut Wizisla, Berlin: Kontext 1994, S. 271.

den Echtheitsstempel als an den Inhalt hält, wird trotz der eklektischen Züge das Buch mit Gewinn lesen. Gerade die Einfügung moderner Gedankengänge und die teilweise recht amüsante Wahl der Vergleiche aus der modernen Geschichte für die Grundgedanken eines alten chinesischen Philosophen wird manchen Leser erfreuen. (BFA 18. 194)

Den Echtheitsstempel über Bord werfen, sich nur an den Inhalt halten, die Gedanken eines alten chinesischen Philosophen wollen subversiv in Bezug auf die moderne Geschichte, auf die gegenwärtige Zeit gelesen werden – Brecht deutet darauf hin, dass er bei der Auswahl aus dem bereits Vorhandenen auf die damals andauernde China-Mode setzte und dass er das Leserinteresse durch eine chinesische Manier zu wecken gedachte. Die mythologisierende Einsetzung des Me-ti sollte zudem nichts Geringeres leisten als das Überlisten der Zeit: es rede da ein alter Chinese.

Wendungen als Worte bergen nicht selten Weltanschauungen und Denkweisen des Redners in sich, welche unter Umständen gegen bestimmte Ordnungen oder Mächte verstoßen und dadurch Folgen für den Redner hervorrufen könnten. Zur Vorbeugung kann eine fremde Maske davorgeschieben werden. In diesem Sinne rechtfertigt sich die Benutzung der chinesischen Manier von selbst. Im Text *Können die Künstler kämpfen?* rät Me-ti dem Bildhauer, er könne mit Symbol und Anspielung für die Wahrheit arbeiten, um die Polizei nicht auf den Hals zu bekommen.<sup>107</sup> In dem Ratgeber Me-ti wird die Schutzfunktion skizziert,<sup>108</sup> die Brecht von seiner Figur erwartet: Führt man Worte in fremder Manier, kann man besser feindseligen Schlägen aus unmittelbarer Nähe entgehen.

Me-ti fungiert für Brecht als ein Medium, in dessen Schutzmantel vieles geschrieben werden kann, was er sonst hätte nicht schreiben können. Ein von Brecht ursprünglich als Vorspruch für das Buch gedachter Text gibt eine Auskunft darüber, dass Brecht sich bewusst taktisch einer chinesischen Maske bedient hat:

---

<sup>107</sup> Der Text lautet: „Zu der Zeit der äußersten Unterdrückung durch den Hi-jeh fragte ein Bildhauer den Me-ti, welche Motive er wählen könne, um bei der Wahrheit zu bleiben und doch nicht der Polizei in die Hände zu fallen. Mache eine schwangere Arbeiterfrau, riet ihm Me-ti. Laß sie mit kummervollem Blick ihren Leib betrachten. Dann hast du vieles gesagt.“ (BFA 18, 156)

<sup>108</sup> Sie geht hier auch so deutlich wie sonst nirgendwo im Buch der Wendungen hervor.

In einem halbfaschistischen Land schrieb Bertolt Brecht ein *Buch der Erfahrungen*, aus dem folgende Geschichte stammt. Sie ist zur Verhüllung der Verfasserschaft so geschrieben, als stamme sie von einem alten chinesischen Historiker. Su bedeutet Sowjetunion, Ni-en Stalin. (BFA 18. 501)

Die Bemerkung in diesem Typoskript aus den fünfziger Jahren war durchaus ernst gemeint gewesen, wenngleich Brecht sie zunächst handschriftlich korrigiert und dann getilgt hatte. Aus der Bemerkung ist zu schließen, dass für Brechts China-Manier die spezifische „List“-Funktion mit China als weit entfernter Fremde charakteristisch ist. Dem *Buch der Wendungen* eignet eine Gesamtstruktur, in der neben dem Meister Me-ti noch andere Figuren eingeführt werden. Mit all den Figuren wird eine in eine Reihe fremder und umso auffälligere Decknamen „listig“ eingehüllte Wirklichkeit exponiert, wie die Notiz „Su bedeutet Sowjetunion, Ni-en Stalin“ (BFA 18. 501) verdeutlicht.<sup>109</sup> Das *Buch der Wendungen* ist damit als Zeitbuch mit Kommentaren oder Reflexionen zur Realgeschichte, zu konkreten tagespolitischen Ereignissen oder Entwicklungen in Nazideutschland, im Exilleben oder in der Sowjetunion anzusehen.<sup>110</sup> Gerade vor dem Hintergrund des entstehungsgeschichtlich schwierigen politischen Kontextes ist es nur verständlich und naheliegend, wenn explizit und demonstrativ eine chinesische Verfremdung vorgenommen wird.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Die Wirklichkeit wird dabei aber so intelligent verschlüsselt, dass für den aufmerksamen Leser das Grundanliegen des Autors nicht verschwindet.

<sup>110</sup> Dazu schreibt Ruth Berlau: „Brechts Me-ti-Geschichten sind eine Sammlung von philosophischen, politischen und ethischen Gedanken zu Problemen unserer Zeit. Immer wenn Brecht auf so eine Frage stieß, schrieb er eine kleine Geschichte auf. Er beschäftigte sich ziemlich lange damit.“ Siehe Berlau, Ruth: *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*. Hrsg. von Hans Bunge, Darmstadt: Luchterhand 1985, S. 78.

<sup>111</sup> Z. B. im Text *Die Mittel wechseln* heißt es: „Meti erzählte: Drei Leute von Su sah man mit drei Leuten von Ga kämpfen. Nach langem Kampf waren zwei der Leute von Su getötet; von den Leuten von Ga war einer schwer und ein anderer leicht verwundet. Da ergriff der einzig überlebende Mann von Su die Flucht. Die Niederlage von Su schien vollständig. Aber dann sah man plötzlich, daß die Flucht des Mannes von Su alles geändert hatte. Sein Gegner von Ga verfolgte ihn, allein, da seine Landsleute verwundet waren. Er wurde, allein, von dem Mann aus Su getötet. Und ohne Verweilen ging der Mann aus Su zurück und tötete mühelos die beiden verwundeten Gegner. Er hatte begriffen, daß Flucht nicht nur ein Zeichen der Niederlage, sondern auch ein Mittel zum Sieg sein kann.“ (BFA 18, 54) Es wird offensichtlich auf den Verteidigungskrieg der Sowjetunion gegen die Invasion von Nazi-Deutschland angespielt.

### 4.3. Übernahme der Darstellungsform

Es war sicherlich nicht von ungefähr, dass Brecht, der bei seinen umfangreichen China-Studien so viel von der chinesischen Kunst, Philosophie, Literatur und Kultur aufnahm, die *Wendungen* ausgerechnet im Namen des Mo Zi ausführte. Brecht war über Mo Zi und seine Schule gut informiert. Er kannte die Rivalität zwischen dem Konfuzianismus und dem Mohismus wie auch die Strukturmerkmale bzw. Editions-geschichte der Mo-Zi-Schriften.<sup>112</sup> Hanns Eisler erinnert, dass Brecht Ende der 20er Jahre in seinem Freundeskreis bereits dafür bekannt war, dass er sich für den altchinesischen Philosophen Mo Zi begeisterte, dass er sogar möglicherweise zu dieser Zeit schon am *Buch der Wendungen* arbeitete: „Er gab mir zum Beispiel Me-ti zu lesen. Das gab er mir. [...] Er verwendet die Form Me-tis. [...] Die chinesische Philosophie hat ihn gerade in den Jahren 1929/30 sehr beeinflusst. Ich meine als Denkanregung. Me-ti hat er mir 1930 gegeben. Oder 1931? Es gab damals eine ausgezeichnete sinologische Gesellschaft, ich glaube in Wiesbaden, und es kamen Publikationen. Brecht hat das von seinen Freunden bekommen. Das war eine große Entdeckung für uns.“<sup>113</sup> Zumal der Darstellungsform der Mo-Zi-Schriften muss Brecht einen hohen Wert beigemessen haben, so dass er seine Gedanken in ähnlicher Form vortragen wollte.<sup>114</sup> Die Brecht-Literatur stellt tatsächlich fest, den verschiedenen Formtypen des *Buchs der Wendung* liege „in der Regel das von Mo Di übernommene Muster des Gesprächs zugrunde“. (Vgl. BFA 18. 494)

---

<sup>112</sup> Brecht vermerkt: „Die Lehre Mo Dis ist nach ihrer fast völligen Verdrängung durch die Konfuzianer im letzten Jahrhundert wieder in den Vordergrund getreten, da einige ihrer Elemente an gewisse westliche philosophische Strömungen erinnerten und fast modern anmuten. Das Kapitel *Von der Musik und Vom Benehmen* sind echter Mo Di. Andere Kapitel sind nicht von Mo Di, aber gleichfalls alt. Wieder andere sind neuen Datums, sie sind jedoch auch in der chinesischen Fassung im Stil der Alten geschrieben.“ (Bd. 18, S. 194)

<sup>113</sup> Bunge, Hans: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*. München: Rogner & Bernhard 1970, S. 147, 149.

<sup>114</sup> Es ist schlecht möglich, etwas zu finden, was überzeugend und nachweisbar belegt, dass Brecht ab einem bestimmten Zeitpunkt oder aufgrund eines bestimmten Ereignisses welche Texte für das *Buch der Wendungen* geschrieben hat. Brechts Notiz aus dem Jahr 1934 „Me Ti konnte schon mit fünf Jahren auf eine Birne verzichten“ (Bd. 18, S. 487) wird als der erste Nachweis für seine Niederschriften der *Wendungen* angesehen. Das in den Mappen des Bertolt-Brecht-Archivs liegende Material, die Briefe und das *Arbeitsjournal* von Brecht lassen nur darauf schließen, dass die meisten Geschichten bzw. Notizen in den 30er Jahren im dänischen Exil entstanden sind und dass die großen Phasen der Arbeit am *Buch der Wendungen* etwa zwischen 1933 und 1942 liegen. Vgl. Ramthun, Herta [bearb.]: Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. Band3: *Prosa, Filmtexte, Schriften*. Hrsg. von der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin und Weimar: Aufbau 1972, S. VI. Nach Ansicht des koreanischen Brecht-Forschers Yun-Yeop Song ist der früheste Zeitpunkt der Abfassung des *Buchs der Wendungen* auf die Zeit der Weimarer Republik, etwa in den Jahren 1927/28, also zur Entstehungszeit der Brecht'schen *Dreigroschenoper* anzusetzen. Vgl. Song, Yun-Yeop: *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*. Phil. Diss. Bonn: Bouvier 1978, S. 11.

Die Darstellungsform der Mo-Zi-Schriften ist eine Konzeption, deren Wirkung vornehmlich auf Kürze, Einfach- und Schlichtheit beruht. Sie drückt sich charakteristisch in einfach strukturierten Gesprächen aus, die formal Maximen, Sentenzen, Aphorismen, Selbstbekenntnisse oder Monolog- und Dialogszenen sind. In ihr hat auf eine elegante Weise vieles Raum: In Gesprächen mit den Fürsten, Schülern und Gegnern weist Mo Zi durch Fragen und Antworten auf richtige Handlungsweisen hin; zugleich können sein Hinweis als praktische Verhaltenslehre verstanden werden; und die Gespräche bilden selbst eine Einheit von Kunst und Philosophie und verlangen in ihrer Knappheit und Pointierung Nachdenken und Kommentar. Kurz gesagt, die Darstellungsform der Mo-Zi-Schriften stellt für einen europäischen Leser eine fremde, neuartige und hochartifizielle Form dar, die „weniger Denkergebnis als Denkanstoß“ ist.<sup>115</sup>

In der Darstellungsform der Mo-Zi-Schriften erblickte Brecht, der sich in der Absage an die herrschenden Schreibmuster und -techniken der damaligen Zeit gerade um neue Kunstsprachen bemühte,<sup>116</sup> einen produktiven Ansatz und ein erstrebenswertes Vorbild für seine eigene schriftstellerische Praxis.<sup>117</sup> Brecht war für die Übernahme prädisponiert, da er bei seiner Bemühung um neue Kunstsprachen eine künstlerisch zugespitzte und pointiert vereinfachte Form bevorzugte.<sup>118</sup> Wenn er in seinem *Buch der Wendungen* die Gesprächsform mit redensartlich klingenden Wendungen wie „Meti sagte“, „Meti erzählte“ oder „Meti antwortete“ immer wieder verwendet und damit bereits, wenngleich nur oberflächlich, auf Mo Zi verweist, so drückt sich darin auch dessen großer Einfluss auf Brecht aus.

---

<sup>115</sup> Müller, Klaus-Detlef: *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa*. München: Winkler 1980, S. 202.

<sup>116</sup> Brechts Lehrstücke und Lyrik im Gefolge der Lehrstücke zeigen das.

<sup>117</sup> Zum Hintergrund der Übernahme meint Werner Mittenzwei: „Der Brecht der zwanziger Jahre war unzufrieden mit der Kunst seiner Zeit. Er fand sie geistig ausgeplündert, ohne wirkliche Interessen. Die herrschenden Ideen schienen ihm wenig geeignet, sich in der Wirklichkeit zurechtzufinden oder gar sich in ihr zu behaupten. Nicht Interessen und Ideen sah er beansprucht, sondern Effekte, Stimmungen. Ihn aber interessierte eine Kunst, die imstande war, praktisches Verhalten zu lehren, und zwar auf elegante, künstlerische Art. Die fernöstliche Kunst führte ihm vor, was er von anderen gesellschaftlichen Gesichtspunkten aus anstrebte.“ Mittenzwei, Werner: *Nachwort. Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst „Me-Ti“ zu lesen*. In: Bertolt Brecht: *Prosa*. Band IV. *Me-Ti – Buch der Wendungen*. Berlin und Weimar: Aufbau 1975, S. 183.

<sup>118</sup> In *Über Stoff und Form* bemerkt Brecht: „Haben wir uns in den Stoffen einigermaßen orientiert, können wir zu den Beziehungen übergehen, die heute ungeheuer kompliziert sind und nur durch *Form* vereinfacht werden können. Diese Form aber kann nur durch eine völlige Änderung der Zwecksetzung der Kunst erlangt werden. Erst der neue Zweck macht die neue Kunst. Der neue Zweck heißt Pädagogik.“ (BFA 21, 303/304) Zum Zweck der Pädagogik pflegte Brecht Formen der Lakonie, Verkürzung und Reduktion, kurz: eine vereinfachte Form, die sich auch in seinen Keuner-Geschichten findet.

Im *Buch der Wendungen* findet sich ein Text mit der Überschrift *ÜBER DIE GESTISCHE SPRACHE IN DER LITERATUR*. Er lautet:

Meti sagte: Der Dichter Kin-jeh darf für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, die Sprache der Literatur erneuert zu haben. Er fand zwei Sprachweisen vor: eine stilisierte, welche gespreizt und geschrieben klang und nirgends im Volk, bei der Erledigung der Geschäfte oder bei anderen Gelegenheiten, gesprochen wurde, und eine überall gesprochene, welche eine bloße Imitation des alltäglichen Redens und nicht stilisiert war. Er wandte eine Sprachweise an, die zugleich stilisiert und natürlich war. Dies erreichte er, indem er auf die Haltungen achtete, die den Sätzen zugrunde liegen: er brachte nur Haltungen in Sätze und ließ durch die Sätze immer die Haltungen durchscheinen. Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur ein Ausdruck für die Gesten der Menschen war. Man kann seine Sätze am besten lesen, wenn man dabei gewisse körperliche Bewegungen vollführt, die dazu passen, Bewegungen, welche Höflichkeit oder Zorn oder Überredenwollen oder Spotten oder Memorieren oder Überrumpeln oder Warnen oder Furchtbekommen oder Furchteinflößen bedeuten. Oft kommen innerhalb eines bestimmten Gestus (wie Trauer) noch viele andere Gesten vor (wie Allezuzeugenanrufen, Sichzurückhalten, Ungerechtwerten und so weiter). Der Dichter Kin erkannte die Sprache als ein Werkzeug des Handelns und wußte, daß einer auch dann mit andern spricht, wenn er mit sich spricht. (BFA 18. 78/79)

Der Text lässt sich in seinem gedanklichen Aufbau in zwei Sinnabschnitte einteilen. Mit dem Satz „Eine solche Sprache nannte er gestisch“ beginnt der zweite Sinnabschnitt, dem die Überschrift „Die gestische Sprache“ gegeben werden könnte. In diesem Abschnitt wird über die Sprachweise des Dichters Kin-jeh referiert,<sup>119</sup> wie sie wirklichkeits- und lebensnah und ausdrucksstark sei und wie sie mit ihren Gesten

---

<sup>119</sup> In dem Dichter Kin-jeh hat sich Brecht, wie oben bereits dargelegt, selbst porträtiert.

die Menschen mitreißen könne.<sup>120</sup>

Wichtig für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit ist der nun zu besprechende erste Sinnabschnitt, der mit der Überschrift „Über den Verdienst des Dichters Kin-jeh“ versehen werden könnte. Hier spricht Me-ti dem Dichter Kin-jeh das Verdienst der Erneuerung der Literatursprache zu. Man kann meinen, fast genau das zu hören, was Lion Feuchtwanger einmal über Brecht resümiert hat: „Deutschland hat viele große Sprachmeister. Sprachschöpfer hatte es in diesem 20. Jahrhundert einen einzigen: Brecht. Brecht hat bewirkt, daß die deutsche Sprache heute Spürungen und Gedanken ausdrücken kann, die sie, als Brecht zu dichten anfang, nicht auszusagen vermochte.“<sup>121</sup> Weiter sagt Me-ti, der Dichter Kin-jeh habe eine stilisierte und eine natürliche Sprachweise vorgefunden. Als stilisiert und zugleich natürlich wird auch die Darlegungsform in den Schriften Mo Zis charakterisiert.<sup>122</sup> Da Brecht die sprachliche Form Mo Zis als Vorbild für sein *Buch der Wendungen* gewählt hat,<sup>123</sup> könnte die Meinung vertreten werden, dass die Formel „Me-ti sagte“ nicht lediglich ein gewöhnlicher, redensartlich klingender Textanfang ist, sondern dass Brecht mit dieser Formel einen Einfluss zu erkennen gibt. Dafür spricht, dass Brecht gerade Me-ti als Gewährsmann für das Verdienst des Dichters Kin-jeh einführt, wo Brecht für sein literarisches Schaffen doch noch andere Vorbilder hatte.<sup>124</sup> Zumindest ist es nicht abwegig, den Textbeginn auch in diesem Sinne zu lesen.

---

<sup>120</sup> Eine „Geste“ drückt sich bei Brecht in einer sprachlichen Formulierung, einer Bewegung oder einer Handlung aus, um soziale Begebenheiten zu erfassen.

<sup>121</sup> Zitiert nach Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 195.

<sup>122</sup> So sagt Werner Mittenzwei über die Wirkung dieser Form: „Große Gedanken wurden hier kunstvoll vor ein Publikum gebracht. Das Didaktische verband sich unmittelbar mit dem Artistischen. Die Art und Weise der Vermittlung von Lehren machte die Schultafel vergessen. Alles war so durchgeformt, daß es sich einprägte, daß es Spuren hinterließ. Die Lehren waren anwendbar, die Sätze zitierbar.“ Siehe Mittenzwei, Werner: *Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst „Me-ti“ zu lesen*. In: Bertolt Brecht: *Prosa*. Band IV. *Me-Ti – Buch der Wendungen*. Berlin und Weimar: Aufbau 1975, S. 184.

<sup>123</sup> Angeregt durch Forkes Übersetzung *Mé Ti* wollte Brecht selbst ein Büchlein mit Verhaltenslehren „in chinesischem Stil“ schreiben. Vgl. BFA 28, 569.

<sup>124</sup> Bei seiner Liebeslyrik zum Beispiel hat Brecht Heinrich Heine gewissenmaßen nachgeahmt, und die Erzählform in den Schriften Zhuang Zis, die Brecht auch gut kannte, ähnelt stark derjenigen in den Schriften Mo Zis.

#### 4.4. Verwendung einer typischen Formulierung

Die Darstellungsform ist eine der leichter erkennbaren Übernahmen aus dem chinesischen Kulturkreis im *Buch der Wendungen*, die Brecht zwecks langer Haltbarkeit des Geschriebenen, Verfremdung oder Schutzfunktion einsetzt – das wird sich fortsetzen überall dort, wo die verkürzte Erzählweise bzw. der komprimierte Redegestus eine pseudo-chinesische Einkleidung trägt, wo für die Figuren chinesisch klingende Namen benutzt werden oder wo eine typische Formulierung leitmotivisch immer wieder als prägende Sprechweise verwendet wird. Im Text *Unberechenbarkeit der kleinsten Körper* lehrt Me-ti anachronistisch mit modernen Physikkenntnissen:

„Me-ti sagte: Eben jetzt stellt die Physik fest, daß die kleinsten Körper unberechenbar sind; ihre Bewegungen sind nicht vorauszusagen. Sie erscheinen wie Individuen, mit eigenem, freiem Willen begabt. – Aber die Individuen sind nicht mit eigenem, freiem Willen begabt. Ihre Bewegungen sind nur deshalb schwer oder nicht vorauszusagen, weil für uns zu viele Determinierungen bestehen, nicht etwa gar keine.“ (BFA 18. 98)

Die kleinsten Körper „erscheinen wie Individuen, mit eigenem, freiem Willen begabt. – Aber die Individuen sind nicht mit eigenem, freiem Willen begabt.“ Es wird mit fast denselben Worten auf einen anderen Sachverhalt verwiesen. Aus den spielerischen und geistvollen Worten Me-tis ist keine Lehre herauszulesen. Der Leser soll vielmehr angeregt werden, über die vielen Determinierungen, die zum Widerspruch führen, nachzudenken.

Brechts Redewendung „Me-ti sagte“ fungiert als etwas Mittleres zwischen Physik und Menschenleben und wird dadurch eine Methode des Erklärens und des Denkens. Sie ist eine variierte Form der typischen Formulierung „Der Meister Mêtse sagte (fragte, antwortete usw.)“, die in den von Forke ins Deutsche übersetzten Schriften Mo Zis immer wieder auftaucht. In der von Brecht variierten Form zeigt sie den großen Spielraum der Texte im *Buch der Wendungen*, da fast mit jedem „Me-ti sagte“ und ähnlichem ein Erkenntnisgewinn oder ein Denkanstoß verbunden wird. In dieser

Redewendung liegt auch ein einheitsstiftendes Element vom *Buch der Wendungen*.

Im Text *Tu will kämpfen lernen und lernt sitzen* heißt es:

Tu kam zu Me-Ti und sagte: Ich will am Kampf der Klassen teilnehmen. Lehre mich. Me-ti sagte: Setz dich. Tu setzte sich und fragte: Wie soll ich kämpfen? Me-ti lachte und sagte: Sitzt du gut? Ich weiß nicht, sagte Tu erstaunt, wie soll ich anders sitzen? Me-ti erklärte es ihm. Aber, sagte Tu ungeduldig, ich bin nicht gekommen, sitzen zu lernen. Ich weiß, du willst kämpfen lernen, sagte Me-ti geduldig, aber dazu mußt du gut sitzen, da wir jetzt eben sitzen und sitzend lernen wollen. Tu sagte: wenn man immer danach strebt, die bequemste Lage einzunehmen und aus dem Bestehenden das Beste herauszuholen, kurz, wenn man nach Genuß strebt, wie soll man da kämpfen? Me-ti sagte: Wenn man nicht nach Genuß strebt, nicht das Beste aus dem Bestehenden herausholen will und nicht die beste Lage einnehmen will, warum sollte man da kämpfen? (BFA 18. 176/177)

Im Gespräch wird der Sachverhalt unerwartet auf eine neue Ebene gehoben, wobei Me-ti lehrt, dass Tu zunächst lernen soll, gut zu sitzen. Eine Kampftechnik bietet Me-ti nicht an. Beim wiederholten „Me-ti sagte“ geht es letztlich um nicht mehr, aber auch nicht weniger als um das Aufstellen des Kampfziels, das nach Me-tis Ansicht auf Lebensgenuss hinauslaufen soll: Der Kampf wäre sinnlos, wenn nicht nach Genuss gestrebt werde. Brecht schrieb gern in Gegensätzen, da er den Leser für mündig hielt, aus Gegensätzen richtige Schlüsse zu ziehen.<sup>125</sup> Brecht wählte die Dialogform mit Fragen und Gegenfragen, die in den Schriften Mo Zis häufig vorkommen, um seine Vorstellung, dass der Klassenkampf kein Selbstzweck sei, zu akzentuieren.

Die leitmotivische Formulierung „Me-ti sagte“ findet sich immer wieder im *Buch der Wendungen*. Nur gelegentlich trennt sich Brecht von ihr, um sich in einer scheinbaren Loslösung von der Vorlage im Grund genommen noch enger an diese anzulehnen. Im *Gleichnis des Fan-Tse* heißt es:

---

<sup>125</sup> Aus dieser Geschichte zieht z. B. Haug den Schluss: „Die Tätigkeit für die Befreiung steht in der Gefahr, aus gewissen Notlagen Zwangstugenden zu machen, die sie um ihre Früchte bringen.“ Siehe Haug, Wolfgang Fritz: *Bestimmte Negation*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1973, S. 88.

Der Schriftsteller Fan-tse und ein Kollege von ihm gingen zu einem Begräbnis. Von der Trauer überwältigt, daß er den Gestorbenen nicht mehr sprechen konnte, und von der Trübseligkeit der Erdgrube angewidert, erging der Kollege sich in folgender Betrachtung: Ich glaube so wenig wie du, sagte er, daß es Götter gibt. Aber warum sollte es nicht irgendwo eine geistige Kraft geben, welche im Universum wirksam ist? In einer solchen Annahme sähe ich nichts Absurdes. Fan-tse sagte sofort, nicht ohne Lustigkeit: Warum sollte es nicht in der Stadt Pin Tschau, und zwar in dem vierten Haus der Füchsinnengasse, einen Herrn namens Lu geben? In einer solchen Annahme sähe ich nichts Absurdes. (BFA 18. 57)

Me-ti tritt in der Geschichte nicht auf. Dafür legt Fan-tse das nicht auf Immanenz basierende Weltbild seines Kollegen als widersprüchlich und als absurd frei. Was sich nicht nachweisen lässt, von der Logik her aber möglich ist, ist durchaus annehmbar. Das ist die Dialektik des Gleichnisses von Fan-Tse. Auf eine Meinung wird eine gleich strukturierte Gegenmeinung erwidert, die Eingangsmeinung erhält dadurch noch mehr Wirkungskraft. Die Argumentationsweise Fan-Tses und die Gegenüberstellung von Meinungen, in der schon eine Kritik liegt, sind eine antithetische Erzählform, die im Werk Mo Zis häufig benutzt wird. Dass sie sich im *Buch der Wendungen* findet, ist gewiss ein Zeichen dafür, dass das Chinesische bei Brecht nicht zur Chinoiserie verflachte.

#### 4.5. Gedankliche Anregungen

Das Interesse am Chinesischen wurde bei Brecht in der Tat keineswegs zur Chinoiserie: Bei der Beschäftigung mit Mo Zis Schriften hat Brecht die Forke'sche Übersetzung so intensiv benutzt,<sup>126</sup> dass Anfang 1935 ein neues Binden in Leder

---

<sup>126</sup> Im „Zum *Buch der Wendungen* gehörenden Text“ vermerkt Brecht: „Das *Buch der Wendungen* ist unter Benutzung einer englischen Übersetzung aus dem Chinesischen von Charles Stephen ins Deutsche übertragen worden.“ (Bd. 18, 194) Eine solche Übersetzung hat es nicht gegeben. Im November 1933 unterzeichnete Alfred Forke das Bekenntnis der deutschen Professoren zu Adolf Hitler. Dies war vielleicht der Grund dafür, dass Brecht dessen Übersetzung nicht nennen wollte.

notwendig wurde.<sup>127</sup> Das spricht bereits für eine außergewöhnliche Wertschätzung der Schriften Mo Zis.<sup>128</sup> Dass Brecht im Buch zahlreiche handschriftliche Eintragungen wie „Anstreichungen, Markierungen und einige Randglossen“ hinterlassen hat (BFA 18. 491), spricht ebenfalls dafür, dass sich Brecht von Mo Zis sittlicher, sozialpolitischer und praktisch-philosophischer Lehre angesprochen fühlte.<sup>129</sup>

Schon Uwe Johnson erwähnt in seinen Notizen zur Edition vom *Buch der Wendungen*, dass bestimmte Gedanken Mo Zis Brecht in seinem marxistischen sozialen und politischen Denken naheliegen dürften:

Nicht nur die Figur des umherziehenden Weisen und Lehrers mag Brecht brauchbar erschienen sein für eine chinesische Version des zwanzigsten Jahrhunderts, auch viele seiner Lehren waren aktuell und entsprachen dem Verhalten, das Brecht brauchbar erschien für Unternehmungen gegen den Faschismus, zu Gunsten einer kommunistischen Weltordnung. Zwar nicht Me Tis Metaphysik, seine Himmelsfrömmigkeit, seine Verdammung der Musik aus Gründen der Nützlichkeit, auch nicht die unverhältnismäßigen Ermahnungen zu Maßhalten bei Ausgaben für Luxus und Begräbnisse, wohl aber solche Kapitel wie: *Bevorzugung der Tüchtigen*, waren Brechts Auffassung von praktischem Marxismus nahe und ließen sich in die Erörterung der Zeitgeschichte nützlich einbauen.<sup>130</sup>

So verwundert es nicht, wenn sich im *Buch der Wendungen* mehr oder weniger deutliche Hinweise auf gedankliche Anregungen durch Mo Zis Schriften finden.

---

<sup>127</sup> Das von Brecht benutzte Exemplar wird heute im Bertolt-Brecht-Archiv aufbewahrt.

<sup>128</sup> Für die Wertschätzung spricht auch, dass unter den ganz wenigen Gegenständen und Büchern, die Brecht nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges über wechselnde Ländergrenzen mit sich führte, sich das „ME-TI in Leder“ befand. Vgl. Müller, Klaus-Detlef: *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa*. München: Winkler 1980, S. 188.

<sup>129</sup> Brechts intensive Beschäftigung mit Mo Zi lässt insgesamt nicht auf eine systematische Lektüre schließen. Der letzte Teil des Buches, der die Kriegstechnik behandelt, weist nämlich keinerlei Lesespuren auf. (Vgl. BFA 18, 491) Brecht hat anscheinend nur das aufgenommen, was ihn interessierte. So weist Xue Song darauf hin, „dass viele wichtige mehistische Gedanken in Brechts *Me-ti/Buch der Wendungen* weitgehend fehlen, beispielsweise die „Verdammung des Eroberungskrieges“ (非攻), „Der Wert der Gerechtigkeit“ (贵义), „Der Wille des Himmels“ (天志) und andere. Dies lässt darauf schließen, dass sich Brecht nicht mit dem ganzen chinesischen Werk Mè Ti beschäftigt hat.“ Siehe Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 114.

<sup>130</sup> Johnson, Uwe: *Kommentar zu Bertolt Brechts Me-ti/Buch der Wendungen*. In: „Wo ich her bin...“ Uwe Johnson in der DDR, hrsg. von Roland Berbig und Erdmut Wizisla, Berlin: Kontext 1994, S. 275.

Gleichwohl fungiert im Buch nicht nur Mo Zi als Mentor, sondern Brecht durchdenkt auch daoistisches und konfuzianisches Gedankengut.<sup>131</sup> Christoph Gellner ist der Meinung, dass das *Buch der Wendungen* „zweifellos einen Höhepunkt von Brechts Auseinandersetzung mit chinesischer Philosophie während des Exils“ markiert.<sup>132</sup>

#### 4.5.1. „Bevorzugung der Tüchtigen“

Durch Johnsons Erwähnung in seinen Notizen zur Edition vom *Buch der Wendungen* sieht sich die vorliegende Arbeit darauf verwiesen, als erstes das Verhältnis zwischen Brechts *Buch der Wendungen* und Mo Tis Lehre über die „Bevorzugung der Tüchtigen“ zu betrachten. Über das angesprochene Thema gibt es in Mo Zis Schriften tatsächlich einen großen Abschnitt, der in drei Kapitel gegliedert ist. In ihnen hat Mo Zi das Denken der „Bevorzugung der Tüchtigen“ als eine entscheidende Kategorie dafür hervorgehoben, ob ein Staat letztlich gedeihen oder untergehen werde.<sup>133</sup>

Mit den „Tüchtigen“ und „Fähigen“ meinte Mo Zi diejenigen Personen, die nicht nur das nötige Wissen und die einschlägigen Fähigkeiten zur Regelung der Staatsverwaltung besitzen, sondern auch über die nötigen Einsichten zugunsten des Nützlichen, d. h. zugunsten der sozialen Gerechtigkeit und des Gemeinwohls des Volks verfügen. Mo Zi ist der Ansicht, dass, wenn in einem Reich die Herrschenden für die Regierung nur ihre Blutsverwandten und Personen, welche ohne ihr Verdienst reich und vornehm oder von elegantem Äußern sind, verwendeten und infolge dessen die Staatsverwaltung chaotisch und entartet sei und das Volk verarme und vom Guten abgebracht werde,<sup>134</sup> der Verfall des Reichs bereits im falschen Verhalten der

---

<sup>131</sup> Diese daoistischen und konfuzianischen Einflüsse wurden untersucht in Wang, Mei-Ling Luzia: *Chinesische Elemente in Bertolt Brechts „Me-ti. Buch der Wendungen“*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990, insbesondere S. 176ff.

<sup>132</sup> Gellner, Christoph: *Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht*. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag 1997, S. 218.

<sup>133</sup> Die Lehre dazu heißt u. a.: „Wenn jetzt die Könige, Fürsten und großen Herren wirklich Wohlwollen und Gerechtigkeit üben wollen und Gelehrte suchen, den Weg der weisen Herrscher wandeln und dem Staate, den Familien und dem Volk nützen, so daß Eintracht im Reiche herrscht, das Volk gedeiht, die Nahewohnenden im Frieden leben und die Fernwohnenden herbeiströmen, [...] dann müssen unsere Ausführungen über die Bevorzugung der Tüchtigen beherzigt werden, denn die Ehrung der Tüchtigen ist zum Vorteil des Himmels, der Geister und Menschheit und zugleich die Grundlage für die Staatsverwaltung“ Siehe Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 213.

<sup>134</sup> Vgl. Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke.

Herrschenden, in deren Vetternwirtschaft nämlich, angelegt sei. Die Lehre dazu lautet: „Der Meister Mê-tse sagte: Der Grund liegt darin, daß die Könige, Fürsten und großen Herren bei der Regelung der Staats- und Familienangelegenheiten nicht die Tüchtigen bevorzugen und die Fähigen mit der Verwaltung betrauen.“<sup>135</sup> Es bedarf keiner Erläuterung: Mo Zis Plädoyer für die „Bevorzugung der Tüchtigen“ ist ihrem Wesen nach eine Kritik an der nepotistischen Politik und Praxis der herrschenden Klasse und zugleich auch eine Warnung vor derartiger Gefährdung.

Eine solche Gefährdung könnte heute auch durchaus aktuell sein, etwa wenn Vetternwirtschaftspolitik oder Ähnliches betrieben würde. Mo Zis Begriffe von „Tüchtigen“ und „Fähigen“ wurden von Brecht nicht direkt übernommen, dafür aber der Begriff der „Nützlichen“. Im *Buch der Wendungen* findet sich ein Text mit dem Titel *Über das Reich der Gedanken*, in dem Beamte beschrieben werden, die sich nicht an die „Nützlichen“ halten:

Gewisse Gedanken ordnender Art, Gedanken, welche die Ordnung zwischen den Gedanken herstellen, kann man ganz gut mit Beamten vergleichen in ihrem Verhalten. Ursprünglich als Diener der Allgemeinheit aufgestellt, werden sie bald zu ihren Herren. Sie sollen die Produktion ermöglichen, aber sie verschlingen sie. Gewisse Widersprüche zwischen den Gedanken ausnutzend, schwingen sie sich zum Herrn auf; dabei halten sie sich an die Mächtigen, nicht an die Nützlichen.

Man kann das Reich der Gedanken mit gewöhnlichen Reichen vergleichen, sagte Me-ti verächtlich. Es herrscht die übelste Unterdrückung. Ein anderes Ordnen als Unterdrücken gibt es nicht. Gewisse Gruppen kommen zur Macht und unterwerfen alle übrigen. Nicht die Leistung entscheidet, sondern die Abkunft und die Verbindungen. Die Nützlichen werden gezwungen, den Mächtigen zu dienen. Die sich einmal in den Besitz der Macht gesetzt haben, halten alle Neuaufstrebenden nieder. Gewisse

---

Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 207, 212.

<sup>135</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 189.

Ansammlungen aufrührerischer Gedanken werden schonungslos verhindert. Man kann ruhig sagen, daß das Reich der Gedanken jenem Reich aufs Haar ähnelt, in dem es entsteht.

Eine riesige Gruppe von Gedanken verdanken ihre Existenz nur den Diensten, die sie wieder anderen erweisen; nur im Hinblick auf diese haben sie einen Zweck. Das System der Prüfungen ist ganz und gar korrupt. Beziehungen entscheiden. (BFA 18. 71)

Bei aller Einfachheit der Formulierung und der Aussage ist der Text eigentümlich mehrdeutig zu lesen: Die Mitteilung im Texttitel, dass von einem „Reich der Gedanken“ die Rede sei, erscheint auf den ersten Blick vom Versuch abzuraten, dieses Reich konkret zu platzieren. Aber gerade deshalb, weil es ein Reich der „Gedanken“ sei, könnte man es wiederum gedanklich „beliebig“ identifizieren. Man könnte sich vorstellen, dass es sich dabei um ein Reich handelt, das in einer sich auf dem Papier glänzend ausnehmenden Theorie seine Grundlage hat, in der Praxis jedoch mit vielen von Machthabenden verursachten Problemen konfrontiert ist. Oder das „Reich der Gedanken“ zeichnet ein Bild eines moralisch verdorbenen und nicht mehr vertrauenswürdigen Systems, in dem die Beamten sich lediglich an die Mächtigen, aber nicht an die Prinzipien des Gemeinwohls halten; das ursprüngliche Ziel wird verraten und pervertiert; es herrscht die stärkste Unterdrückung. Auch könnte Brecht, der sich sehr um den Aufbau der „Großen Ordnung“ bemühte, dieses Bild konzipiert haben, um seine Erfahrung mit gewissen Erstarrungen und Symptomen beim Aufbau der „Großen Ordnung“ aufzuschreiben<sup>136</sup> oder um die „Große Ordnung“ vor einer solchen Entwicklung zu bewahren: Das bildlich dargestellte „Reich“ existiert zwar bislang nur als gedankliche Möglichkeit, könnte aber Realität werden.

In *Über das Reich der Gedanken* tritt Me-ti als Warner auf. Seine Verachtung jenes „gewöhnlichen Reichs“ (BFA 18. 71) soll verstehbar machen, worin der Grund für das Übel liegt, und verdeutlichen, dass das Problem schon alt, aber noch immer nicht

---

<sup>136</sup> Man denke hier z. B. an den subversiv geschriebenen Text *Aufbau und Verfall unter Ni-en*, in dem Me-ti „den Verfall der *Großen Methode*“ beklagt. (BFA 18, 168)

beseitigt worden ist. In der modernen Zeit werden diese Zustände zwar nicht so augenfällig durch einen feudalistischen Nepotismus der Mächtigen mit ihren Blutverwandten verursacht, aber sie können durch einen Nepotismus neueren Typs, etwa geistiger, ideologischer, parteipolitischer, egoistischer oder eigennütziger Art, entstehen. „Eine riesige Gruppe von Gedanken verdanken ihre Existenz nur den Diensten, die sie wieder anderen erweisen; nur im Hinblick auf diese haben sie einen Zweck.“ (BFA 18. 71) So wenig man davon ausgehen mag, dass diese tadelnden Worte vom fingierten Me-ti stammen, so wenig kann man nicht geneigt sein, sie dennoch mit Mo Zis Lehre über die „Bevorzugung der Tüchtigen“ in einen bestimmten Zusammenhang zu bringen.

#### 4.5.2. „Schlechte Gewohnheiten“

Sicherlich waren Brecht beim Verfassen vom *Buch der Wendungen* einige Stellen in Mo Zis Schriften gegenwärtig. Das bezeugt beispielsweise das Stück *Schlechte Gewohnheiten*:

Gehen nach Orten, die durch Gehen nicht erreicht werden können, muß man sich abgewöhnen. Reden über Angelegenheiten, die durch Reden nicht entschieden werden können, muß man sich abgewöhnen. Denken über Probleme, die durch Denken nicht gelöst werden können, muß man sich abgewöhnen, sagte Me-ti. (BFA 18. 130)

Wie immer redet Me-ti in solch einfachen Sätzen, als wären sie von weit her überlieferte Sprichwörter. Die ihnen innewohnende Lehre, das Denken bzw. das daraus folgende Verhalten müsse sich an die sich verändernde Praxis bzw. an situationsbedingte Notwendigkeiten anpassen, kann tatsächlich weit zurückdatiert werden. In Schriften Mo Zis wird nämlich dasselbe Thema behandelt. In der Übersetzung Forkes heißt es:

Worte, welche sich in die Tat umsetzen lassen, mag man beständig im Munde führen, wenn sie sich aber nicht ausführen lassen, so soll man sie

nicht immer wiederbringen, denn wenn man von dem, was sich nicht ausführen läßt, immer wieder redet, so ist das eiteles Geschwätz.<sup>137</sup>

Der Text hat weder Rätsel noch Widerhaken und ist für sich gut verständlich. Die Sammlung der „schlechten Gewohnheiten“ bedeutet eine Aufklärung über diese und läuft zugleich auf eine Aufforderung zu guten Gewohnheiten hinaus. Die Lehre Mo Zis, die im Text ergeht, bietet keine Technik zur Lösung eines konkreten Problems an, sondern ist eine Verhaltenslehre darüber, wie man dem fortbestehenden Problem entgegentritt.<sup>138</sup> Beim Vergleich der beiden Texte von Brecht und Mo Zi kann nun gesagt werden, dass Brecht die Lehre Mo Zis in unzweifelhafter Deutlichkeit aufgenommen hat. Ferner hat Brecht den chinesischen Redegestus nicht nachgeahmt, sondern das Stilmittel der Parallelität der Satzstruktur und der Wiederholung der Ausdrücke eingesetzt. Wiederholt angesprochen wird die Lehre stärker und einprägsamer als in der Vorlage verdichtet.

Bei Mo Zi bleibt die Lehre buchstäblich lediglich bei „Worten“, das heißt, sie ist ziemlich allgemein gehalten. Bei Brecht bekommt sie jedoch durch die verwendeten Ausdrücke wie „nach-Orten-gehen“, „Reden über Angelegenheiten“ und „Denken über Probleme“ (BFA 18. 130) einen auf etwas Gegenwärtiges hinweisenden oder anspielenden Charakter, wenngleich eine konkrete Zeitbindung nicht angegeben wird. Denn diese Ausdrücke sind solche der Gegenwart und werden insbesondere im politischen oder ideologischen Bereich so häufig gebraucht, dass sie quasi formelhafte Wortwendungen geworden sind. Wenn der Text „Schlechte Gewohnheiten“ solche Wortwendungen einsetzt, so sind sie zwar nicht als direkte Stellungnahme zu aktuellen Ereignissen auszulegen, korrespondieren aber auf der Rezeptionsebene mit einem Gegenwartsbewusstsein, das im aktuellen politischen und ideologischen Horizont des Lesers geweckt wird. So gedeutet hat Brecht damit eine altchinesische Lehre „vergegenwärtigt“. Die „Vergegenwärtigung“ hat es in sich: Der Leser sieht

---

<sup>137</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 544.

<sup>138</sup> Nach Yun-Yeop Songs Interpretation spricht sich Lao Zi mit seiner Lehre dafür aus, dass sich das Denken auf die sich verändernde Praxis hin orientieren soll; es solle sich in dem Sinne einsetzen, dass man das unmittelbar aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit gewonnene Wissen in der Praxis umsetzt. Vgl. Song, Yun-Yeop: *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*. Phil. Diss. Bonn: Bouvier 1978, S. 204.

sich eingeladen, im womöglich Dahintersteckenden nach aktuellen Informationen zu suchen, die der Text *Schlechte Gewohnheiten* nicht expliziert vermittelt.

#### 4.6. Indirekte Bezüge auf Mo Zi

Die Stücke *Über das Reich der Gedanken* und *Schlechte Gewohnheiten* sind die einzigen Texte, die sich eng an die Vorlage hält. Ansonsten sind im *Buch der Wendungen* kaum direkte Bezüge auf Mo Zi zu finden. Aber Mo Zi ist noch da, wenngleich es nicht den Anschein erweckt. Anthony Tatlow stellt fest: „Brecht bezieht sich auf Mo Tse durch indirektes Zitieren, durch Umschreibung, durch analogische Beweisführung und durch historisierende Umdeutung oder Vervollständigung seiner Argumente. [...] Brecht setzt sich mit Mo Tse nicht systematisch auseinander. Er wählt das Gemeinsame aus und übergeht das Trennende. Er konnte das, weil der in einem anderen Kulturkreis beheimatete, in Europa so gut wie unbekannte Philosoph für ihn Anschauungswert besaß.“<sup>139</sup> Klaus-Detlef Müller vertritt eine ähnliche Ansicht: „Trotz mancher Übereinstimmungen in der Sache hat Brecht Mo-tzu nicht direkt übernommen, sondern sich allenfalls im aktuellen Horizont weiterdenkend mit ihm auseinandergesetzt. Das Chinesische ist für ihn Denkanstoß und Verfremdungsform, nicht jedoch direkte Vorlage. Die wenigen bisher nachgewiesenen Korrespondenzen lassen eine sehr bewußte Veränderung und Weiterarbeit erkennen.“<sup>140</sup> Mithin ist Mo Zi zu entdecken, wo man ihn nicht vermutet.

Die von Klaus-Detlef Müller konstatierte „sehr bewußte Veränderung und Weiterarbeit“ tat Brecht in der Tat ständig und auf verschiedene Weise. In Mo Zis Schriften heißt es an einer Stelle: „Fehlt es aber am Nötigen, dann wird der jüngere Bruder den älteren um Unterstützung bitten und, wenn er sie nicht erhält, so wird ein liebloser jüngerer Bruder dem älteren grollen. Der Sohn wird sich hilfeschend an seinen Vater wenden, und wenn ihm keine Hilfe wird, so wird ein unkindlicher Sohn

---

<sup>139</sup> Tatlow, Anthony: *China oder Chima?* In: Brecht heute/Brechtjahrbuch I/1971, Frankfurt am Main: Athenäum, S. 37, 40.

<sup>140</sup> Müller, Klaus-Detlef: *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa*. München: Winkler 1980, S. 202.

seinem Vater zürnen. Der Untertan wird seinen Fürsten anflehen und, wenn die Unterstützung ausbleibt, so wird ein treuloser Untertan sich gegen seinen Herrscher empören. Lasterhafte und unsittliche Personen werden, wenn sie keine Kleidung haben für außerhalb des Hauses und daheim nicht genügend zu essen, dort ihr verwerfliches Treiben fortsetzen und gemeinsam allerhand Verbrechen begehen, woran keine Macht sie hindern kann.“<sup>141</sup> Mo Zi malte ein Szenario aus, um den Mächtigen, die über Produktionsmittel verfügen, zum ethisch gerechten Verhalten zu raten. Dabei äußerte Mo Zi einen Grundsatz in seiner Lehre: Die Verhaltensweise des Einzelnen hängt im Grunde genommen von seinen ökonomischen Verhältnissen ab, nicht etwa von seiner ethischen oder politischen Weltanschauung. Brecht war ähnlicher Ansicht, wenn im *Buch der Wendungen* gesagt wird: „Den Arbeitern wird von ihren Aussaugern unaufhörlich Sittlichkeit gepredigt. Von den Predigern zur Sittlichkeit, werden sie von den Verhältnissen zur Unsittlichkeit angehalten.“ (BFA 18. 152) Für Mo Zi und Brecht ist es wichtig, dass die Produktionsverhältnisse sozial gerecht geordnet werden sollen.

Brecht mochte sich bei seiner Auffassung durch die Lektüre der Schriften Mo Zis bestärkt gefühlt haben, wenn er in weiterführenden Variationen über das sittliche Verhalten und über die Produktionsfragen schrieb:

ME-TI SAGTE: UNTER SITTLICHEM VERHALTEN kann ich nur ein produktives Verhalten verstehen. Die Produktionsverhältnisse sind die Quellen aller Sittlichkeit und Unsittlichkeit. (BFA 18. 152)

Es wiederholt sich, was schon oben in „ME-TI SAGTE“ zu lesen war:

FREIHEIT, GÜTE, GERECHTIGKEIT, Geschmack und Großzügigkeit sind Produktionsfragen, sagte Me-ti zuversichtlich. (BFA 18. 152)

Die Momente Freiheit, Güte, Gerechtigkeit, Geschmack, Großzügigkeit, Produktion und Produktionsverhältnisse werden erzählerisch unter der Wendung „Me-ti sagte“ zusammengehalten. Sie fallen gedankenkompositorisch unter den Begriff des

---

<sup>141</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 303f.

sittlichen bzw. produktiven Verhaltens und wollen zum Ausdruck bringen, dass die Selbstverwirklichung des Einzelnen letztlich von Produktionsverhältnissen abhängt. Brechts Diktionen über das sittliche Verhalten stimmen in ihrer Grundaussage mit der Lehre Mo Zis überein. Die Forschung hat Brechts Gedanken Mo Zis Anregung zugeschrieben.<sup>142</sup>

Auf die sich zwangsläufig einstellende Frage, wie man sich sittlich verhält, d. h., wie man die vorhandenen Produktionsverhältnisse verändert, schreibt Brecht: „Im Kampf gegen ihre Unterdrücker aber schwitzen sie (die Arbeiter – V.) Sittlichkeit aus allen Poren.“ (BFA 18. 152) Was von Brecht spielerisch formuliert erscheint, will ernstgemeinte Empfehlung sein: Nur durch Kampf werde man zur Sittlichkeit gelangen. Brecht spricht hier aus der Erfahrung des Klassenkampfes und argumentiert für den Aufbau der „Großen Ordnung“. Eine Lösung des Sittlichkeitsproblems durch den Kampf findet sich in Mo Zis Schriften nicht. Brecht war eben ein Marxist.

Mit seinem aktivistischen Denken steht Brecht aber in gewisser Hinsicht der Antischicksalstheorie Mo Zis nahe. Mo Zis Schriften behandeln verschiedene Fragen. Es schiebt sich dort u. a. ein Thema in den Vordergrund: das Thema der Verdammung des Fatalismus, genauer gesagt des konfuzianischen Fatalismus.<sup>143</sup> Die konfuzianische Schule war der Auffassung, dass das Schicksal des Menschen als determiniert und als unabänderliche Fügung anzusehen sei. Mo Zi wandte sich ausdrücklich dagegen und wollte die Menschen darüber aufklären, dass das Thema des Schicksals des Menschen ein staatliches und politisches ist. Für Mo Zi ist die soziale Ordnung eine Frage der Praxis, nicht eine Vorbestimmung des Himmels. Für Mo Zi bedeutet der Fatalismus eine falsche, passive Hinnahme bestehender Übel; dieser sei „das größte Verderben“<sup>144</sup> für ein Land und müsse mit aller Energie bekämpft werden. Für Mo Zi ist der Begriff „Schicksal“ sogar eine Erfindung verbrecherischer Herrscher, um die Menschen in ihrem politischen Selbstbewusstsein zu verdummen. In seiner Lehre heißt es: „Auch in den ‚Hundert Reichen der Drei

---

<sup>142</sup> Vgl. Fradkin, Ilja: *Bertolt Brecht. Weg und Methode*. Leipzig: Reclam 1974, S. 387f.

<sup>143</sup> Die Auseinandersetzung mit konfuzianischen Gedanken macht in den Schriften Mo Zis einen bedeutenden Teil aus.

<sup>144</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 382.

Dynastien‘ steht geschrieben: ‚Mach nicht zu viel Aufhebens von der Bestimmung des Himmels.‘ In den ‚Hundert Reichen der Drei Dynastien‘ wird auch gesagt, daß es keine Bestimmung gäbe. Die Leugnung des Schicksals im ‚Herzog von Schao‘ ist ähnlich. Darin heißt es: ‚Seid sorgsam, denn es gibt keine Bestimmung des Himmels. Da sind nur wir beide, und wir verbreiten nicht unwahre Gerüchte. Es kommt nicht vom Himmel herab, sondern man erlangt es aus sich selbst.“<sup>145</sup> Eine ähnliche Antischicksalsthese findet sich ebenfalls im *Buch der Wendungen*, in dem vor dem Sich-Schicken und -Ergeben in die Verhältnisse gewarnt wird. Die Warnung wird mit brillanter Schlüssigkeit auf eine schlagende Sentenz gebracht:

Me-ti sagte: Das Schicksal des Menschen ist der Mensch. (BFA 18. 71)

Der Mensch ist selber sein Schicksal. Es gibt keine Bestimmung des Himmels. Das Leben bestimmt der Mensch selber durch seine Aktivität. Der Mensch soll durchs Denken und Erkennen die rechten Mittel zum Handeln zu wählen wissen. Die Aussage der Sentenz ist unschwer zu erfassen. Brecht hat das Thema stärker durchdacht und weiterentwickelt. Der Antischicksalsgedanke Brechts korrespondiert mit der Antischicksalsthese Mo Zis, die besagt: „Es kommt nicht vom Himmel herab, sondern man erlangt es aus sich selbst“.

Selbst wenn die gedankliche Anregung zurücktritt, wirkte Mo Zis Werk immer noch als ein literarisches Vorbild, an dem Brecht sich orientiert haben mochte. Im *Buch der Wendungen* begegnet an einer Stelle die Geschichte *Schwierigkeit der Geschichtsschreibung*. Es wird erzählt:

Der Fürst von Wei baute einen Damm gegen Überschwemmungen. Einige Geschichtsschreiber rühmen deshalb seine Menschenliebe. Sie übersehen, daß er zu dieser Arbeit viele mit Anwendung von Gewalt anhielt, die von einer Überschwemmung nichts zu fürchten hatten, da sie keine Felder besaßen, und daß er für seinen Damm dauernd große Abgaben forderte, so daß man wohl sagen kann, er habe ihn der Einnahmen wegen gebaut.

---

<sup>145</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 387.

Einige andere Geschichtsschreiber bedenken dies und tadeln den Fürsten von Wei. Diese übersehen, daß der Damm sehr gut gegen Überschwemmungen war und es den Fürsten von Wei viel Mühe kostete, die Menschen zusammenzuhalten und richtig einzuteilen.

Beiden Arten von Geschichtsschreibern fehlte die *Große Methode*.

Das Geschütztsein der Leute von Wei konnte in Gebrandschatztwerden übergehen. Sie konnten im Topf das Geld für die Abgaben zusammenkratzen, während sie hörten, wie das Wasser am Damm sich brach. Der Fürst von Wei konnte mit der einen Hand den Damm bauen, mit der andern das Geld verlangen. Aber in der Schilderung entsteht eine Unstimmigkeit und ein Entweder-Oder, so daß die Geschichtsschreiber sich für das eine entscheiden oder das andere.“ (BFA 18. 69)

Die typische Formulierung „Meti sagte“ wird nicht verwendet. Die Geschichte an sich veranschaulicht keine Weisheit, sondern bringt beim Denken des Lesers eine eigentlich schon allgemein bekannte Kenntnis zur Geltung: Alle Dinge haben zwei Seiten, es kommt auf den Standpunkt an, sie zu betrachten; das muss man bedenken, wenn man die Dinge betrachtet. Der Satz „Beiden Arten von Geschichtsschreibern fehlte die *Große Methode*“ ist nicht zu überlesen, weil er die „*Große Methode*“ ins Zentrum des Textes bringt. Die Vorstellung der Schwierigkeit der Geschichtsschreibung hat offenbar die Funktion, den Begriff „*Große Methode*“ einzuführen und in ein richtiges Sehen einzuüben, was von der „*Großen Methode*“ vertreten wird. Die Geschichte ist chinesisch, hat ein historisch angegebenes Personal und eine gewisse Handlung. Wenn man aber etwa auf die Idee kommen würden, nach der Quelle der Geschichte zu fragen, um herauszubekommen, wie es in der Geschichte mit dem Fürsten Wei und seinem Dammbau tatsächlich gewesen sei, würde die Antwort ganz lapidar lauten: Es gibt überhaupt keine. Brecht hat die Geschichte frei erfunden. Aber gerade in diesem Erdichten einer historischen Begebenheit steht deswegen eine gewisse Beziehung zu Mo Zi zu vermuten: Mo Zis Schriften wenden oft Beispiele aus altchinesischen Überlieferungen als Gleichnis für

die Wirklichkeit an; Brecht war, so darf man annehmen, dieses Erzählmuster längst geläufig.

#### 4.7. Das dialektische Denken

An der *Schwierigkeit der Geschichtsschreibung* erkennt der Leser das Prinzip der materialistischen Dialektik, welches besagt: Wenn man die Dinge mit einer Entweder-oder-Perspektive betrachtet, wird man unvermeidlich wie die Geschichtsschreiber in Einseitigkeiten verfallen. Wirklichkeit ist nichts Statisches, Endgültiges, sondern sie entwickelt sich nach dialektischen Gesetzen weiter. Im *Buch der Wendungen* steht noch eine Reihe von Texten, die hauptsächlich dazu da sind, ein (dialektisches) Denken vom Leser zu verlangen. Wenn es in einem Text heißt: „ME-TI SAGTE: DENKEN IST ETWAS, das auf Schwierigkeiten folgt und dem Handeln vorausgeht“ (BFA 18. 62), oder wenn es in einem anderen Text lautet: „Der Satz Meister Hü-jehs, daß eins nicht gleich eins sei, nicht nur gleich eins, nicht immer gleich eins, ist ein Ausgangspunkt der *Großen Methode*“ (BFA 18.102), so hebt Brecht damit nichts anderes als den dialektischen Charakter des *Buchs der Wendungen* hervor. Beim zitierten Satz von Meister Hü-jeh, der einen Dingbezug ausblendet und besagt, dass ein Ding unter Umständen sein Gegenteil sein kann, ist die parallele Wortstruktur besonders bedeutsam. Denn sie vermittelt den Eindruck, dass der Satz dadurch in Bewegung gesetzt wird. Die Bewegung enthält das dialektische Modell der „Großen Methode“ in sich: Die Statik der Dinge kann nicht gewährleistet werden.

##### 4.7.1. Exkurs: Brechts marxistische Dialektik

Bekanntlich ist die materialistische Dialektik eine von Karl Marx und Friedrich Engels begründete Theorie, die die Welt auf materieller Grundlage zu erklären versucht und die bestehende Gesellschaft als veränderbar begreift. Sie fungiert als eine Denkmethode, die sich darauf richtet, die Dinge nicht einseitig zu betrachten und

zu beurteilen, sondern in ihren Widersprüchen zu erfassen und zu verstehen. Sie gilt als Bestandteil einer Revolutionstheorie und wird als eine Einheit von Denken und Verhalten praktiziert, die der Erkenntnis der Wahrheit, d.h. der gesellschaftlichen Einsicht, dient, um die Veränderung der Wirklichkeit, d.h. der gesellschaftlichen Missstände, herbeizuführen.

Brecht hat bereits in den 20er Jahren intensiv mit dem Studium des Marxismus begonnen. Bei ihm besitzt die materialistische Dialektik eine historische Fundierung. In seinen Händen wurde sie zur Waffe im Klassenkampf, im Exilkampf und im Kampf zum Aufbau des Sozialismus. Im programmatischen Artikel *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* z. B., mit dem Brecht die deutschen Exilanten zum Kampf gegen das Hitler-Regime aufrief, schreibt Brecht: „Die Herrschenden haben eine große Abneigung gegen starke Veränderungen. Sie möchten, daß alles so bleibt, am liebsten tausend Jahre. Am besten, der Mond bleibe stehen und die Sonne liefere nicht weiter! Dann bekäme keiner mehr Hunger und wollte zu Abend essen. Wenn sie geschossen haben, soll der Gegner nicht mehr schießen dürfen, ihr Schuß soll der letzte gewesen sein. Eine Betrachtungsweise, die das Vergängliche besonders hervorhebt, ist ein gutes Mittel, die Unterdrückten zu ermutigen. Auch, daß in jedem Ding und in jedem Zustand ein Widerspruch sich meldet und wächst, ist etwas, was den Siegern entgegengehalten werden muß.“ (BFA 22, Teil 1. 87) Es braucht nicht extra gesagt zu werden, dass ein dialektisches Denken sich hier deutlich herauskristallisiert, das Brecht zur Zuversicht des Sieges über Hitler und zur Zuversicht der Weltänderung führte.

Brecht trug zur Anwendung der Dialektik bei, indem er im *Buch der Wendungen* das Thema vom Widerspruch zur „Großen Methode“ schob, ohne deutlich zu erklären, dass es sich dabei um eine dialektische Denkweise handelt. Im Abschnitt *Die Große Methode* findet sich ein Text mit der Überschrift *Die große Methode*:

Die große Methode ist eine praktische Lehre der Bündnisse und der Auflösung der Bündnisse, der Ausnutzung der Veränderungen und der Abhängigkeit von den Veränderungen, der Bewerkstelligung der

Veränderung und der Veränderung der Werksteller, der Trennung und Entstehung von Einheiten, der Unselbständigkeit der Gegensätze ohne einander, der Vereinbarkeit einander ausschließender Gegensätze. Die große Methode ermöglicht, in den Dingen Prozesse zu erkennen und zu benutzen. Sie lehrt, Fragen zu stellen, welche das Handeln ermöglichen.  
(BFA 18. 104)

Demnach besteht die „Große Methode“ darin, die Welt in ihren natürlichen wie gesellschaftlichen Bewegungen, also in ihren umwälzenden Widersprüchen, einzuteilen, anzuordnen und zu betrachten, damit ein aktives Eingreifen ermöglicht wird. Von einem anderen Gesichtswinkel her betrachtet, kann die „Große Methode“ so ausgelegt werden, dass ihre Größe auch gerade darin liegt, dass sie gestattet, gewisse starre Vorstellungen aufzulösen und gegen herrschende Ideologien die Praxis geltend zu machen.

#### 4.7.2. Mögliche Spuren Mo Zis

Da grundsätzlich vermutet werden könnte, dass Brecht es seinem Werk „bewußt oder unbewußt an Eindeutigkeit habe fehlen lassen“<sup>146</sup>, so wäre es sicherlich auch nicht abwegig, weitere Spuren Mo Zis bei Brecht in seinem *Buch der Wendungen* zu vermuten, wenngleich die noch möglichen Spuren nicht eindeutig als solche nachzuweisen sind, da sie nur indirekt und versteckt, d. h. in variiertem Form erscheinen. Brecht war, wie schon gesagt, durch die Mo-Zi-Lektüre zum Verfassen des *Buchs der Wendungen* angeregt worden. Von dieser Vorgeschichte her versteht sich eine bestimmte Einflussnahme schon nahezu von selbst. Mo Zis Schriften exponieren auch das Thema und die Verfahrensweise des dialektischen Denkens, wenn sie über den Gegensatz der Dinge und ihre Wechselbeziehungen lehren.<sup>147</sup> In

---

<sup>146</sup> Vgl. Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 11.

<sup>147</sup> Forke nennt Mo Zi den ersten chinesischen Denker und Dialektiker, der die logische Beweisführung und das systematische Denken in die chinesische Philosophie einführte. Forke überschreibt das umfangreichste zehnte Buch der Schriften Mo Zis auch mit dem Titel „Dialektik“.

gewissem Sinne ist die dialektische Eigenschaft des *Buchs der Wendungen* schon durch die Schriften Mo Zis vorgeprägt, worauf Klaus-Detlef Müller hinweist: „Vor allem die Kombination von chinesischer und marxistischer Dialektik hat Brechts Verständnis der materialistischen Dialektik entscheidend geprägt.“<sup>148</sup> Nach all diesen Anhaltspunkten ist es zulässig, zu vermuten, dass sich Spuren Mo Zis im *Buch der Wendungen* wenn nicht überall, so doch an vielen Stellen finden, so wie dessen deutliche Spuren bei typischen Darstellungsweisen und Formulierungen begegnen.

#### 4.7.2.1. Denken in Widersprüchen

In Mo Zis Schriften heißt es in einem Text:

Der Dialektiker scheidet zwischen wahr und falsch, prüft was geordnet und was nicht, erklärt Gleichheit und Verschiedenheit, untersucht das Verhältnis der Worte zur Wirklichkeit, entscheidet über Vorteil und Nachteil, beseitigt Zweifel, sinnt nach über das Wesen der Dinge, diskutiert die Ähnlichkeit der Ausdrücke, sucht durch Namen die Wirklichkeit zu erfassen, durch Worte den Sinn auszudrücken, durch Besprechung den Grund aufzudecken, einiges nimmt er nach Analogie an, anderes gesteht er nach Analogie zu. Er verurteilt nicht bei andern, was er bei sich selbst findet, und erwartet nicht von andern, was er selbst nicht hat.<sup>149</sup>

Es gilt: Die Wirklichkeit muss durchdacht werden, das Denken soll dem Handeln vorausgehen. Das einzige Personal im Text, das grammatisch als Subjekt fungiert, wird als „Dialektiker“ eingeführt. Alle Aussagen im Prädikat beziehen sich semantisch auf ihn. Es ist wohl kein Zufall, dass bei Brechts Text *Die große Methode* (BFA 18. 104) ein ähnliches sprachliches Bild sich konstatieren lässt: Die „Große Methode“ ist grammatisch das einzige Subjekt im ganzen Text, alle Aussagen im Prädikat beziehen sich semantisch ebenfalls auf sie. Hier und dort ist ein im

---

<sup>148</sup> Müller, Klaus-Detlef: *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa*. München: Winkler 1980, S. 198.

<sup>149</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 526f.

Gegensatz formulierter Ausdrucksgestus festzustellen, und hier und dort wird die Wirkungskraft der Aussage durch die Häufung von strukturell parallelen Sprachelementen gestärkt. Lässt man die vergleichbare Form in Brechts und Mo Zis Text weg, bleibt bei Brecht und bei Mo Zi noch das Denken in Widersprüchen und das Postulat, dass die Verfahrensweise des Denkens auf die Verhaltenspraxis orientiert sein muss, gleich.

#### 4.7.2.2. *Sittlichkeit und Politik*

Mo Zi war ein Sittenlehrer. Er begründete die Ethik nicht auf der transzendenten Norm des Sittengesetzes, sondern betrachtete sie als einen Teil der Staatsform. In diesem Aspekt gibt es auch einen Berührungspunkt zwischen Brecht und Mo Zi, da bei Brecht ebenfalls eine enge Beziehung zwischen Staatsform (im erweiterten Sinne des Wortes) und Sittlichkeit des Menschen besteht. In einem Text heißt es zum Beispiel im *Buch der Wendungen*: „DEN ARBEITERN WIRD VON IHREN AUSSAUGERN unaufhörlich Sittlichkeit gepredigt. Von den Predigern zur Sittlichkeit, werden sie von den Verhältnissen zur Unsittlichkeit angehalten. Im Kampf gegen ihre Unterdrücker aber schwitzen sie Sittlichkeit aus allen Poren.“ (BFA 18. 152) Noch deutlicher heißt es im Text *Es sollte in einem Lande keine besondere Sittlichkeit brauchen*:

Wenn der Plan eines Feldzugs schlecht erdacht, sein Ziel zu groß für die zur Verfügung stehenden Armeen, seine Ausführung mangelhaft ist, dann ist bei den Soldaten besondere Tapferkeit nötig. Mit der Tugend besonderer Tapferkeit sollen die Soldaten das erreichen, was die Dummheit der Generale nicht erreichen kann.

So ist es auch mit der Sittlichkeit. Brot und Milch sind teuer und die Arbeit bringt wenig ein oder ist nicht vorhanden. Da sollen die Armen besondere Sittlichkeit zeigen und nicht stehlen und sogar solche in ihren eigenen Kreisen verfolgen, die offenkundig gestohlen haben. Sind sie also nicht für die Sittlichkeit, wenn sie doch die verfolgen, die gestohlen haben?

Man soll nicht sagen, daß sie für Sittlichkeit sind; denn jede Lage hat ihre besonderen sittlichen Gebote, die vor allem beachtet werden müssen und zu ihrer Beachtung alle jene sonst geltenden Gebote außer Kurs setzen dürfen, die jetzt hindern würden, und in einer Lage, wie wir sie geschildert haben, kann nur der sagen, er sei für die Sittlichkeit, der dafür sorgt, daß keine besondere Sittlichkeit nötig ist – indem die Lebensmittel erschwinglich sind.

Ganz allgemein sollte gelten, daß jedes Land, in dem besondere Sittlichkeit nötig ist, schlecht verwaltet ist. (BFA 18. 55)

Dialektisch gesehen ist es ein idealer Zustand, wenn in einem Land keine besondere Sittlichkeit gebraucht wird.<sup>150</sup> Die Verantwortlichen sollten deswegen dafür sorgen, dass die Menschen z. B. die Lebensmittel bezahlen können. Die Frage der Sittlichkeit in einem Land ist für den dialektisch denkenden Brecht also schlicht eine Frage der Politik.

Für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit ist die Schlusspointe, die Verklammerung von Verwaltung des Landes und Sittlichkeit der Menschen, sehr bedeutsam, da sie, wenn man sie neben die einschlägige Lehre Mo Zis stellt und vergleicht, im Grunde keinen großen Unterschied dazu hat und folglich auf eine Anregung durch den chinesischen Philosophen verweisen könnte. Von einem materialistisch-dialektischen Standpunkt ausgehend redete der chinesische Philosoph nämlich nicht nur in aller Deutlichkeit darüber, dass die Verhaltensweise des einzelnen wesentlich durch seine ökonomischen Verhältnisse bedingt wird,<sup>151</sup> sondern auch in aller Deutlichkeit darüber, dass das Niveau der Moral der Menschen von der wirtschaftlichen Lage des Staates bestimmt wird, dass die Regierenden letzten Endes die Verantwortung dafür tragen, wie die Menschen beschaffen sind, ob sie sich gut oder schlecht benehmen.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Dieser Gedanke wird noch variiert in *Mutter Courage und ihre Kinder* eingesetzt. Die vorliegende Arbeit wird das im kommenden Teil besprechen.

<sup>151</sup> Siehe S. 57 der vorliegenden Arbeit.

<sup>152</sup> Daher mahnte Mo Zi die Herrschenden zum Maßhalten im Verbrauch und bei Begräbnissen und verdamnte deswegen auch die Musik, weil nur die Herrschenden sie genießen können, weil nur sie die Zeit und Muße dafür haben.

Wie alle Geschichten im *Buch der Wendungen* steht der oben zitierte Text *Es sollte in einem Lande keine besondere Sittlichkeit brauchen* kontext- bzw. zusammenhangslos da und mündet in den allgemeinen Bereich der Gedanken über den Aufbau der „Großen Ordnung“ ein und ist daher kennzeichnend für ein Grundprinzip Brechts: Das dialektische Denken ist für den Aufbau der „Großen Ordnung“ wichtig. In Bezug auf Brecht selber gibt der zitierte Text über einen konkreten dialektischen Gedanken von ihm Auskunft: Die Sittlichkeit der Menschen und die Verwaltung des Landes stehen in einem engen Zusammenhang. Bei Brecht ist das Thema von Sittlichkeit und Politik nicht nur aktuell, sondern seine Gedanken darüber sind auch ähnlich formuliert wie bei Mo Zi. Im Text *Die Tugend der Gerechtigkeit* heißt es:

Es gibt Staaten, in denen die Gerechtigkeit zu sehr gerühmt wird. In solchen Staaten ist es, wie man vermuten darf, besonders schwer, Gerechtigkeit zu üben. Viele Menschen scheiden dafür aus, weil sie entweder zu arm oder zu benachteiligt sind, um gerecht sein zu können, oder, um unter Gerechtigkeit etwas anderes zu verstehen, als Hilfe für sie selber. Jene Gerechtigkeit, die für einen selber gefordert wird, gilt aber als wenig. Diese Unterdrückten werden selten als Freunde der Gerechtigkeit gerühmt; es fehlt ihnen die Selbstlosigkeit. Die aber haben sie nicht, weil sie eben selber darben und unterdrückt sind. Die Gerechtigkeit der andern wiederum erweckt das Mißtrauen, sie seien eben bloß für den Augenblick gesättigt, sorgen also jetzt für ihre nächsten Wochen oder Jahre. Andere fürchten für die Zustände, die ihnen ständige Sättigung verbürgen, die Empörung der ungerecht Behandelten. Wieder andere treten für das Recht derjenigen ein, die sie selber auszubeuten wünschen.

In Ländern, die gut verwaltet sind, braucht es keine besondere Gerechtigkeit. Dem Gerechten fehlt dort die Ungerechtigkeit, wie dem Klagenden der Schmerz. In solchen Ländern versteht man dann unter Gerechtigkeit etwas Erfinderisches, ein fruchtbares Vorgehen, das die Interessen verschiedener gleichrichtet“ (BFA 18. 53/54)

Brechts umständliche Formulierungen bezeugen den Versuch, den Leser beim Nachdenken erkennen zu lassen, dass der Text dialektisch angelegt ist. Dass die Aufmerksamkeit auf das dialektische Denken gelenkt wird, ist zudem ein Hinweis darauf, dass Brecht den Begriff der Gerechtigkeit auch unter politischem Aspekt sieht: Wie die Sittlichkeit der Menschen ist die Gerechtigkeit eines Landes ebenfalls eine Frage der Politik.

#### 4.7.2.3. „Einigende Liebe“

Nicht nur in formaler Hinsicht könnten Mo Zis Schriften zum Hintergrund von Brechts Text *Befreiung und Freiheit* gehören. Der Text lautet:

Ka-osch fragte Me-Ti: Wird die große Umwälzung nicht bewirkt durch den Durst nach Freiheit? Me-ti bestätigte dies. Ka-osch fuhr fort: Wie kann man die Beschwerden erklären, daß nach der Umwälzung die Umwälzer weniger Freiheit genießen als zuvor? Me-ti antwortete: Vor der Umwälzung kämpften sie freiwillig. Niemand konnte sie zum Kampf zwingen, noch zu der Kampfarm. Ihr Sieg wurde in der Tat erschwert durch die geringe Macht, die sie gegen sich selber ausüben konnten. Nach dem Sieg war diese Macht gegeben und war nicht weniger nötig, da nunmehr die Besiegten niedergehalten werden mußten. Ka-osch sagte: Ich verstehe: so verschwanden ihre proletarischen Freiheiten, als auch ihre bürgerlichen verschwanden. Me-ti antwortete: Das Ziel der großen Umwälzung war die Befreiung von der Ausbeutung. Die Freiheit auszubeuten wurde beseitigt durch die Umwälzung und zugleich die Freiheit, sich ausbeuten zu lassen. Diese letztere Freiheit hatte sich in verschiedenen Formen geäußert, die sie nicht immer und leicht als eine solche pure Freiheit, sich ausbeuten zu lassen, erkennen ließen. Ka-osch fragte: So siehst du keine Aufgabe mehr für den Freiheitsdurst? Bedeutet er dir nicht mehr, daß eine Befreiung nötig ist? Me-ti antwortete: Nötig ist die Freiheit von Mangel. Das ist das Ziel. Es macht viele Befreiungsaktionen nötig und braucht immerfort

Freiheitsdurst. (BFA 18. 94/95)

Die Umwälzung ist ein anderes Wort für die Revolution. Sie stellt kein Endziel dar, sondern bedeutet nur den ersten Schritt in die Richtung einer neuen Weltordnung. Der Text exponiert implizit die Aufforderung: Nach der vollzogenen Umwälzung sollte man den „Freiheitsdurst“ weiterhin aufrechterhalten, d. h. sich der Aufgabe stellen, die Revolution weiterzuführen, um eine nie dagewesene Gesellschaftsform aufzubauen.

Die Wendung „Me-ti bestätigte“ oder „Me-ti antwortete“ scheint hier anzudeuten, dass im Text eine Kombination von chinesischer und marxistischer Dialektik, wie sie Klaus-Detlef Müller in seinem Fazit feststellt,<sup>153</sup> sich findet. Die Kombination kommt daher, dass im Revolutionsverständnis, das Brecht hier äußert, möglicherweise ein Moment der mohischen Lehre mitspielt, das sich im Satz „Nötig ist die Freiheit von Mangel“ verbirgt.

Bei der Vielfalt der Gedanken in den Schriften Mo Zis spielt die dialektische Staatslehre von der „Einigenden Liebe“ eine wichtige Rolle. Die Lehre besagt: Um einen Staat in Ordnung zu bringen und zu halten, ist die „Einigende Liebe“ ein gutes Mittel; als ein solches besteht sie in zwei Aspekten: Das eine ist die „allumfassende gegenseitige Liebe“ und das andere ist der „Austausch gegenseitiger Vorteile“<sup>154</sup>, wobei das Mittel darin besteht, „daß man andere Staaten wie seinen eigenen ansieht, das Haus seines Nachbarn wie sein eigenes betrachtet, andere Persönlichkeiten seiner eigenen gleichsetzt“<sup>155</sup>. Nach Mo Zis Vorstellung kann der Wohlstand gehoben werden und die Bevölkerung wird in Ruhe zunehmen und die Rechtspflege und Verwaltung werden gut sein, wenn „die Reichen den Armen von ihrem Überfluß (abgeben), die Starken den Schwachen ihre Kraft (leihen), die Klugen ihre Weisheit den andern (mitteilen).“<sup>156</sup> Damit ein solcher Austausch zustande kommt, ist nach Mo Zis Vorstellung eine gegenseitige Liebe aller Bürger die notwendige Prämisse. In der einschlägigen Lehre dazu heißt es: „Führen wir alles Elend, alle Übergriffe, alle

---

<sup>153</sup> Siehe den Abschnitt 4.7.2 der vorliegenden Arbeit.

<sup>154</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 245.

<sup>155</sup> Ebd. S. 245.

<sup>156</sup> Ebd. S. 48.

Unzufriedenheit und allen Haß in der Welt auf ihren Ursprung zurück, so entspringen sie alle aus dem Mangel an gegenseitiger Liebe. Die Tugendhaften verurteilen dies.“<sup>157</sup>

Im Text *Befreiung und Freiheit* schreibt Brecht, nach der Umwälzung sei „die Freiheit von Mangel“ nötig. Er lässt dabei die Frage offen, was für ein Mangel es sei, von dem jetzt befreit werden sollte. Mangel an Lebensmitteln? Mangel an Geist? Mangel an Kultur? Oder Mangel an Produktionskraft? Viele nebeneinanderlaufende Ergänzungen wären als Antwort auf die Frage möglich. Der Leser muss selber darüber nachdenken, um die Lücke zu füllen. So könnte man auch die „Einigende Liebe“ im Sinne Mo Zis als eine Ergänzung zum offenen „Mangel“ hinzufügen und damit die kurze Diktion Brechts vervollständigen. Der komplette Satz würde danach heißen: „Nötig ist die Freiheit von Mangel an gegenseitiger Liebe“. Eine solche Ergänzung könnte deshalb in Erwägung gezogen werden, nicht weil bei Mo Zi und bei Brecht augenfällig dasselbe Wort „Mangel“ gebraucht wird, sondern weil sich die „Einigende Liebe“ in der Lehre Mo Zis durchaus als eine urkommunistische Idee interpretieren lässt. Mit der „Großen Methode“ bemühte sich Brecht unter anderem eben um den Aufbau einer sozialistisch-kommunistischen Welt, wo die „Besiegten“ nicht „niedergehalten“, sondern menschlich gleichberechtigt behandelt würden. Dieses Bemühen als einen Rahmentext für *Befreiung und Freiheit* betrachtet wäre die „Einigende Liebe“ thematisch als eine Ergänzung zum offen gelassenen „Mangel“ nicht verkehrt.

#### 4.7.2.4. „Richtigstellung der Begriffe“

Eins der großen Themen des *Buchs der Wendungen* ist die kritische Auseinandersetzung mit der Verwendung der Sprache bzw. der Begriffe. Manche Begriffe zum Beispiel sind oft verallgemeinert oder haben mehrere Bedeutungen, so dass sie sich nicht einfach mit den bezeichneten Objekten identifizieren. „Viele sind heute bereit, die Gewalt zu bekämpfen, die gegen die Wehrlosen angewendet wird. Aber können sie auch die Gewalt erkennen? Einige Gewalttaten sind leicht zu

---

<sup>157</sup> Ebd. S. 244f.

erkennen. Wenn Menschen wegen der Form ihrer Nase oder der Farbe ihrer Haare mit Füßen getreten werden, dann ist die Gewalttat den meisten offenbar. Auch wenn Menschen in stickige Kerker eingesperrt werden, sieht man Gewalt am Werk. Wir sehen aber allenthalben Menschen, die nicht weniger verunstaltet aussehen, als wenn sie durch Stahlruten geschlagen worden wären, Menschen, die im Alter von 30 Jahren wie Greise aussehen, und doch ist keine Gewalt sichtbar. Menschen wohnen in Löchern jahraus, jahrein, die nicht freundlicher sind als die Kerker, und es gibt für sie nicht mehr Möglichkeit, aus ihnen herauszukommen als aus Kerkern. Freilich stehen keine Kerkermeister vor diesen Türen. Derjenigen, denen diese Gewalt angetan wird, sind unendlich mehr als derer, die an einem bestimmten Tage geprügelt oder die in bestimmte Kerker geworfen werden.“ (BFA 18. 67f.) Bei der kritischen Auseinandersetzung mit der Verwendung der Sprache bzw. der Begriffe geht es also um etwas Grundsätzliches, um das Erkennen der Wirklichkeit nämlich.

Die kritische Auseinandersetzung mit der Verwendung der Sprache bzw. der Begriffe macht das Thema in vielen Wendungen Me-tis, Brechts dritter Person, aus. Im Text *Behandlung von Systemen* gibt Me-ti einen Beispielsatz an, der in einem begrifflichen System wahr sein kann, der der Wirklichkeit oder der Lebenslogik aber widerspricht:

Philosophen werden meist sehr böse, wenn man ihre Sätze aus dem Zusammenhang reißt. Me-ti empfahl es. Er sagte: Sätze von Systemen hängen aneinander wie Mitglieder von Verbrecherbanden. Einzeln überwältigt man sie leichter. Man muß sie also voneinander trennen. Man muß sie einzeln der Wirklichkeit gegenüberstellen, damit sie erkannt werden. Alle zusammen hat man vielleicht nur bei einem Verbrechen gesehen, jeden einzelnen aber schon bei verschiedenen. Ein anderes Beispiel: Der Satz „Der Regen fällt von unten nach oben“ passt zu vielen Sätzen (etwa zu dem Satz „Die Frucht kommt vor der Blüte“), aber nicht zum Regen. (BFA 18. 95)

„Der Regen fällt von unten nach oben“ stellt ein Bild dar, das von Brecht häufig

verwendet wurde.<sup>158</sup> Der Text als Ganzes ist geeignet, kritisch über die Verwendung der Sprache nachzudenken. Die altchinesische Manier gibt dem Text einen lehrhaften Weisheitscharakter. In der Tat kann der Text durchaus auf Spuren Mo Zis geschrieben worden sein. Denn die sozialkritische Überprüfung der Verwendung von Sprache ist ein großes Thema in Mo Zis Schriften, und im *Buch der Wendungen* operiert Brecht an vielen Stellen gegen die Vereinnahmung wichtiger Begriffe durch eine bestimmte Klasse bzw. durch die Ideologie und bekämpft immer dringlicher „Wörter und Begriffe“, welche mit der „Sache, dem Tun und den Verhältnissen, die sie bezeichnen, überhaupt kaum noch zusammenhängen“<sup>159</sup>.

In *Über die Dialektik. Wann entstand die Große Methode?* werden Gründe exponiert, die zur „Großen Methode“ führten. Der Text lautet:

Me-ti sagt:

Als die Menschen sahen, daß zwei Klassen über die Stillung aller Bedürfnisse entschieden, aber beide nicht arbeiteten, um die Bedürfnisse zu stillen; daß diese beiden Klassen nicht die Interessen der übrigen Klassen vertraten, aber beide auch entgegengesetzte Interessen hatten; daß die Bedingung des Reichtums der einen das Elend der andern war; daß, was in bestimmter Hinsicht als Fortschritt bezeichnet werden konnte, in anderer Hinsicht als Rückschritt auftrat; daß die Vorbedingung des Staates als einer Einheit die Uneinigkeit der Klassen war, aus denen er sich zusammensetzte; daß Haufen von Menschen, die sich zur Wahrnehmung bestimmter Interessen bildeten, beim Auftreten anderer Interessen sich sofort teilten und in ihnen Kampf ausbrach; daß ein Besitz jeden Tag eine Schuld werden konnte, daß alles, womit man keinen Menschen ausnützen konnte, wertlos war; daß Voraussagen über das Verhalten großer Gruppen unsicher waren, wenn man nicht ihre Zusammensetzung erkannte und ihre

---

<sup>158</sup> Es kommt vor in *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Das Lied vom Klassenfeind, Bericht vom Fliegen, Rundgesang der Pachtherren, Der Regen floß von oben nach unten*. Vgl. BFA 18, 526.

<sup>159</sup> Vgl. Wang, Mei-Ling Luzia: *Chinesische Elemente in Bertolt Brechts „Me-ti Buch der Wendungen“*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990, S. 113.

Interessengegensätze wußte; daß man über zu lange Zeitläufe nicht bestimmen konnte; daß viele Begriffe, wie Militär, Staat, Arbeiter, Geld, Gewalt, und so weiter, ohne nähere Bestimmung, zum Beispiel der Zeit und des Ortes und der betreffenden Gesellschaftsordnung, gelassen, nicht handhabbar waren; daß es seltener gleiche Situationen gab, bei denen dasselbe Handeln richtig ist, als man angenommen oder als es früher gegeben hatte;

als die Menschen solches und anderes sahen, entstand die große Methode. (BFA 18. 159f.)

Der Text behandelt den Gegensatz der Klassen und Interessen. Er kreist um diese zwei dominierenden Begriffe, die hauptsächlich aus dem Vorstellungsbereich der Ideologie und Politik stammen. Indes verschiebt der Text die Thematik auch vom Gegensatz der Klassen und Interessen zur Undeutlichkeit der „ohne nähere Bestimmung, zum Beispiel der Zeit und des Ortes und der betreffenden Gesellschaftsordnung“, gelassenen Begriffe „wie Militär, Staat, Arbeiter, Geld, Gewalt“. Die Pointe wird herausgekehrt: Die große Methode sei entstanden, als die Menschen dies gesehen hätten. Die Unklarheit der Begriffe führt zur „Großen Methode“. Diese Feststellung lässt sich umgekehrt gelesen so deuten: Nach Brecht besteht ein dialektischer Ansatz der „großen Methode“ in der „Richtigstellung der Begriffe“, also darin, dass der Denkende als ein Eingreifender wirken soll, wenn Begriffe sich im Widerspruch zur Wirklichkeit befinden, wenn sie zum Beispiel zusammenhangslos oder selektiv zu einem bestimmten Zweck verwendet werden.

Brecht, der sich selber mit der Sprache beschäftigte und mit ihr arbeitete, wusste genau, dass die Sprache ein Mittel ist, dass sie als ein Instrument gehandhabt werden kann. „Wer in unserer Zeit statt Volk Bevölkerung und statt Boden Landbesitz sagt, unterstützt schon viele Lügen nicht. Er nimmt den Wörtern ihre faule Mystik. Das Wort Volk besagt eine gewisse Einheitlichkeit und deutet auf gemeinsame Interessen hin, sollte also nur benutzt werden, wenn von mehreren Völkern die Rede ist, da höchstens dann eine Gemeinsamkeit der Interessen vorstellbar ist. Die Bevölkerung

eines Landstriches hat verschiedene, auch einander entgegengesetzte Interessen, und dies ist eine Wahrheit, die unterdrückt wird“ (BFA 22, Teil 1. 81f), schreibt er in seinem schon oben erwähnten Essay über die *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* und hierin speziell gegen den Missbrauch der Begriffe und Sprache der Faschisten. Generell äußert Brecht damit die Meinung, dass besonders im Bereich der Ideologie und Politik die Sprachkritik, die „Richtigstellung der Begriffe“ als Wirklichkeitskritik im politischen Sinn aufzufassen ist.

Getreu der Forderung, dass Begriffe sich der Wirklichkeit nähern sollen, mahnt das *Buch der Wendungen* ausdrücklich und nachdrücklich „äußerste Vorsicht“ bei der Anwendung der Sprache und Begriffe an. (BFA 18. 184) Es enthält an verschiedenen Stellen, zum Beispiel bei der Darstellung der „Großen Methode“, eine Vielzahl von Texten zum kritischen Umgang mit der Sprache. Der Text *Große Methode. Über die Begriffe* befasst sich zum Beispiel ausschließlich mit dem Thema des kritischen Umgangs mit der Sprache, indem zum Begriff „Freiheit“ ausgeführt wird:

Wie viele Erfahrungen vereinheitlichen wir in eine einzige, wenn wir den Begriff *Freiheit* machen. Das Zimmer ist voll von Gestank und Rauch, der Tyrann befiehlt, die Mutter fleht, der Schuh drückt. Da sind immer Maßnahmen geboten. Man muß vor die Tür gehen, man muß den Aufstand organisieren, man muß Geld schaffen, man muß den Schuh ausziehen. Man muß viel, wenn die Freiheit ruft! Man muß sich vielleicht dem Gestank und Rauch unterwerfen, wenn man den Tyrann stürzen will, aber man muß sich vielleicht vom Flehen der Mutter retten, wenn man den drückenden Schuh los sein will. Einen so zusammengesetzten und allgemeinen Begriff wie *Freiheit* handhabend, muß man vorsichtig sein, in gewissem Sinn kleinlich. (BFA 18. 183f.)

Die Begriffe müssen mit ihren Inhalten übereinstimmen. Ihre Verwendung muss auf den genauen Kontext passen. Wenn dies nicht der Fall ist, können Begriffe allzu leicht missbraucht werden, etwa für politische Zwecke. Aus historischen oder gegenwärtigen Erfahrungen kennt man zur Genüge, dass durch eine Umbenennung

der Begriffe die Wahrheit vertuscht wird oder dass ein umschreibendes Wort die Wirklichkeit anders wahrnehmen lässt.<sup>160</sup> Folglich muss man darum kämpfen, dass insbesondere politisch-ideologisch geprägte Begriffe entschleiert werden, um die Wahrheit herauszustellen.<sup>161</sup>

Es kennzeichnet Brechts Haltung und Position, dass im *Buch der Wendungen* oft ein Me-ti begegnet, der erkennen lässt, dass er sich kritisch mit Folgen dessen auseinandersetzt, dass die Begriffe nicht oder nicht genau richtiggestellt werden. Im Text *DER UNGLEICHHEITSSATZ IN DER GROSSEN METHODE* lehrt dieser Me-ti: „Der Satz ‚Holz ist Holz‘ kann sich nützlich machen, aber nur, solange er vorsichtig gebraucht wird. Wenn ich ein Haus aus Holz bestelle, kann ich ihn gegen jeden Baumeister verwerten, der mir ein Haus aus Stein abliefert. Dann sage ich: ‚Holz ist Holz, Eisen ist nicht Holz.‘ Aber das Holz kann aus Holz und sehr schlecht sein und der Baumeister kann sagen: ‚Holz ist Holz‘, das heißt, auch schlechtes Holz ist Holz, und so würde mein Auftrag schlecht formuliert gewesen sein.“ (BFA 18. 98) Im Text *VERMEIDUNG ZU GROSSER WÖRTER* empfiehlt Me-ti: „Besser als ‚ewig‘ sage ‚eine Zeitlang‘, besser als ‚ich weiß‘ sage ‚ich hoffe‘, besser als ‚ich kann nicht leben ohne dies und das‘ sage ‚ich kann schwerer leben ohne dies und das.‘“ (BFA 18. 191) Im Text *Volkstümlich* warnt Me-ti eindringlich, man solle den Begriff *volkstümlich* nicht kritiklos anwenden,<sup>162</sup> weil er von oben komme und etwas Herablassendes habe. (BFA 18. 116) Oder im Abschnitt *Katalog der Begriffe* setzt sich Me-ti u. a. mit dem Wort „Volk“ auseinander und schlägt stattdessen die Bezeichnung „Bevölkerung“ vor, „da sie nicht das künstlich Einheitliche hat, das das Wort *Volk* vortäuscht. Es wird nämlich oft gebraucht, wo eigentlich nur *Nation* gemeint ist oder gemeint sein kann, was eine Bevölkerung mit besonderer Staatsform bedeutet. Die Interessen einer

---

<sup>160</sup> Auf eine solche Erfahrung weist der Text *Nutzen der Umbenennung* hin, in dem es heißt: „Als die Offiziere von Ni einen Haufen von Staatsmännern töteten, die gegen einen Eroberungskrieg waren, nannten die Zeitungen sie Aktivisten, nicht Täter. Aktivisten, das heißt solche, welche die Tat lieben. So erreichen sie, daß man nicht über Tat urteilte, sondern darüber, ob es besser sei, nur zu reden oder auch zu handeln.“ (BFA 18, 157)

<sup>161</sup> In *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* schreibt Brecht z. B. dazu: „Wer in unserer Zeit *statt Volk Bevölkerung und statt Boden Landbesitz* sagt, unterstützt schon viele Lügen nicht. Er nimmt den Wörtern ihre faule Mystik. [...] Für das Wort *Disziplin* sollte man, wo Unterdrückung herrscht, das Wort *Gehorsam* wählen, weil Disziplin auch ohne Herrscher möglich ist und dadurch etwas Edleres an sich hat als Gehorsam.“ Siehe BFA 22, Teil 1. 81f. „Disziplin“ soll durch „Gehorsam“ ersetzt werden. So wird dem Wort die „faule Mystik“ genommen und die eigentliche Bedeutung des Begriffs geklärt.

<sup>162</sup> Der Stammbegriff „Volkstum“ war bekanntlich ein Lieblingswort des Nationalsozialismus.

solchen *Nation* sind aber nicht immer die Interessen des *Volkes*“ (BFA 18. 184f.) Zusammenfassend gesagt geht Me-ti auf eine aufklärende Art und Weise einer Sprachkritik nach, insbesondere als Kritik am sorglosen Umgang mit der Sprache.

#### 4.7.2.4.1. Exkurs: Mo Zis Sprachkritik

Brechts Sprachkritik im *Buch der Wendungen* ist facettenreich. Viele zu kritisierende Punkte waren ihm aus seinen eigenen Erfahrungen vertraut, und Denkanregungen zu diesem Thema fand er auch in den Schriften des altchinesischen Philosophen Mo Zi vor, wenn diese nicht gar den eigentlichen Anstoß zu Brechts Gedanken gegeben haben. Wie schon gesagt, war die „Richtigstellung der Begriffe“ auch ein großes, ja ein bezeichnendes Thema von Mo Zi. Dieser Gedanke, ursprünglich ein Lehrsatz von Kong Zi,<sup>163</sup> ist in Mo Zis Lehre essenziell und wird, in China jedenfalls, als die mohische Erkenntnistheorie betrachtet. Chinesischen Mo-Zi-Gelehrten gilt diese Erkenntnistheorie als der wichtigste Beitrag der mohischen Schule zur chinesischen Philosophie.

Die mohische Erkenntnistheorie lehrt den Menschen, bei Betrachtung der Dinge einen materialistischen Erkenntnisgesichtspunkt zu wählen.<sup>164</sup> Sie lehrt den Menschen, bei der Bezeichnung der Dinge die richtige Ausdrucksweise zu benutzen, weil die Ausdrücke mit der Wirklichkeit in einem Zusammenhang stehen.<sup>165</sup> Sie lehrt den

---

<sup>163</sup> Im Werk Kong Zis, dem sog. *Lun Yü* (Gespräche des Meisters Kung), findet sich im 13. Buch u. a. ein Gespräch mit seinem Schüler Zi Lu. Dieser möchte vom Meister wissen, was etwa das Wichtigste im Staate sei. Kong Zi antwortete ihm: „Die Richtigstellung der Begriffe“. Um politischer Desintegration, sozialer Unruhe und moralischer Unordnung zu wehren, will Kong Zi eine strenge, kurze und bündige Ausdrucksweise bei der Geschichtsschreibung entwickeln, sodass die Begriffe nicht von der herrschenden Klasse je nach ihrem eigenen Vorteil verwechselt und missbraucht werden sollen. Denn „[w]enn die Begriffe nicht richtig sind, so stimmen die Worte nicht; stimmen die Worte nicht, so kommen die Werke nicht zustande; kommen die Werke nicht zustande, so gedeiht Moral und Kunst nicht; gedeiht Moral und Kunst nicht, so treffen die Strafen nicht; treffen die Strafen nicht, so weiß das Volk nicht, wohin Hand und Fuß setzen. Darum Sorge der Edle, daß er seine Begriffe unter allen Umständen zu Worte bringen kann und seine Worte unter allen Umständen zu Taten machen kann. Der Edle duldet nicht, daß in seinen Worten irgend etwas in Unordnung ist. Das ist es, worauf alles ankommt.“ Siehe Wilhelm, Richard: *Kungfutse: Gespräche* [LunYü], Jena: Eugen Diederichs 1910, S. 135; Brecht wusste wohl, dass die „Richtigstellung der Begriffe“ eigentlich ein Lehrsatz von Kong Zi ist, wenn er im Tui-Roman einen Konfutse ins Spiel bringt, der die Gründe der Zerrüttung Chinas so erklärt: „Die Zerrüttung Chinas kommt daher, daß die Wörter in Unordnung gekommen sind“. Siehe BFA 17, 29.

<sup>164</sup> Die Lehre dazu lautet: „Die Blinden heutzutage nennen Stahl weiß und dunkles Haar schwarz, auch Sehende unterscheiden sich in dieser Beziehung nicht von ihnen. Aber wenn man weiß und schwarz zusammenhält und ein Blinder zwischen beiden Farben wählen soll, so kennt er sie nicht. Deshalb sage ich: daß ein Blinder weiß und schwarz nicht kennt, kommt nicht von der Benennung, sondern von der mangelnden Unterscheidung.“ Siehe Forke, Alfred (Übers.): *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 555f.

<sup>165</sup> Die Lehre dazu lautet: „Das, womit man spricht, sind die Ausdrücke, das, was man sagt, ist das Wahre. Ausdruck und Wahrheit gehören wie ein Paar zusammen. Das mit Absicht Getane ist die Handlung.“ Siehe Mo Di:

Menschen, die benutzten Ausdrücke sollten helfen, die Dinge in ihrer ursprünglichen Bedeutung erkennen zu lassen.<sup>166</sup> Sie lehrt den Menschen, die Dinge nicht bloß in ihrem Äußern, sondern auch in ihrem Wesen zu erkennen, weil das, was dem Namen nach gleich sein mag, dem Wesen nach ganz verschieden sein kann.<sup>167</sup> Sie lehrt auch den Menschen, bei der Beurteilung, ob eine Sache, z. B. das Schicksal, existiert oder nicht, solle nicht die subjektive Vorstellung einer einzelnen Person entscheiden, sondern das Urteil muss auf visuellen und auktorialen Wahrnehmungen, also tatsächlichen Erfahrungen der Menschen basieren.<sup>168</sup> Auf einen Punkt gebracht: Nach der mohischen Erkenntnistheorie soll bei Begriffen die subjektive Voreingenommenheit der einzelnen Person ausgeschaltet werden, um die Wahrheit zu erkennen.

Mo Zi will die Menschen das Erkennen der Wahrheit lehren und stellt dazu die sogenannten drei „Methoden“ auf: „Die eine beschäftigt sich mit dem Ursprung, die andere mit dem Grunde, und die Dritte mit der praktischen Anwendung.“<sup>169</sup> Erklärend führt Mo Zi aus: „Worin findet man den Ursprung? – Man findet den Ursprung in der Geschichte der alten, weisen Herrscher. – Und worin den Grund? – Den Grund entdeckt man in den zuverlässigen Sinneswahrnehmungen des Volks. – Und worin besteht die praktische Anwendung? – Indem man die Prinzipien auf Justiz und Verwaltung anwendet und beobachtet, welchen Nutzen der Staat, die Familien und das Volk davon haben.“<sup>170</sup> Die Lehre zeigt insgesamt, dass Mo Zi indirekte und

---

*Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke.* Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 457f.

<sup>166</sup> Die Lehre dazu lautet: „Wenn man die Dinge benennt, erklärt man sie. Das Wirkliche verlangt Hinzufügung von Namen. Nennt man etwas ein Pferd, so ist das eine Art. Wenn etwas wirklich ist, muß es den entsprechenden Namen haben. Nennt man jemand einen Sklaven, so ist das eigenmächtig, denn der Name gehört nur zum Wirklichen.“ Siehe Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke.* Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 457.

<sup>167</sup> Die Lehre dazu lautet: „Dieses dieses ist jenem dieses gleich. Erklärt durch: verschieden.“ Siehe Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke.* Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 436.

<sup>168</sup> Die Lehre dazu heißt: „Was uns über das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein eines Schicksals aufklärt, sind die Wahrnehmungen der Menge mit Augen und Ohren. Das, was gehört und gesehen worden ist, nennen wir wirklich, was niemals gesehen oder gehört worden ist, nicht existierend.“ Siehe Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke.* Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 383.

<sup>169</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke.* Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 375.

<sup>170</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke.* Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 375f.

direkte Erfahrungen der Menschen mit Dingen und deren gesellschaftliche Auswirkungen, nämlich, ob die Dinge dem Gemeinwohl dienen (Nützlichkeitsprinzip als Wertmaßstab) oder nicht, zur Richtschnur für die Wirklichkeitserkennung kombiniert. Jede Erkenntnis der Wirklichkeit soll nach Mo Zis Lehre diesen drei Erfordernissen genügen.

#### 4.7.2.4.2. Mögliche Anlehnungen an Mo Zi

Brechts Sprachkritik ist mehrfach in Beziehung zu bringen mit der mohistischen Erkenntnistheorie, wenngleich eine solche Beziehung sich nicht etwa in der Form eines direkten Zitates manifestiert. Bezüglich der „Richtigstellung der Begriffe“ ist zu Recht darauf verwiesen worden, dass Brecht möglicherweise Denkanregungen folgte, die er von den Schriften Mo Zis gewonnen hat.<sup>171</sup> Dies ist im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit mitzudenken. Zu fragen ist, wieweit die Anlehnung geht und wie sie Gestalt annimmt.

Das *Buch der Wendungen* enthält einen Aspekt, den Brecht in Mo Zis Schriften gefunden haben könnte: das eigene, tatsächliche „Sehen“ gilt als ein wichtiges Kriterium der Erkenntnis. Der Text *Forschen nach den Grenzen der Erkenntnis* zeugt davon. Er setzt sich mit jenen Philosophen auseinander, die „mit bloßen Wörtern, ohne Zuhilfenahme von Experimenten eine Entscheidung herbeiführen (wollen), die für das Verhalten von Folgen ist“, und die „eigentlich nur (versuchen), einen Haufen von Wörtern in solche Reihen zu bringen, daß mit einer Art Zwangsläufigkeit, nämlich so, daß die gebrauchten Wörter ihren Sinn nicht ändern und gewisse Regeln der Folge angewendet bleiben, ausgesagt werden kann, es sei alles erkennbar oder es sei nichts erkennbar“. (BFA 18. 56) Me-ti wird als Kritiker an eifriger Forschung nach den Grenzen der Erkenntnis herangezogen:

---

<sup>171</sup> Die Brecht-Forscherin Mei-Ling Luzia Wang widmete dem Thema eine monographische Untersuchung und kommt zu der Ansicht, es lasse sich annehmen, „daß Brecht von den Schriften ‚Mo Tzu‘ Denkanstöße für sein ‚Me-ti‘ gewonnen hat, in der Hinsicht nämlich, daß er bestimmte methodische Prinzipien in bezug auf die angemessene Erkenntnis von Wirklichkeit übernommen hat. Dies gilt vor allem für die Richtigstellung und Neubestimmung von Begriffen, die im Kontext einer Kritik des herrschenden Sprachgebrauchs besondere Bedeutung gewinnt, da es um die grundsätzliche Aufdeckung und Bewußtmachung ansonsten auch sprachlich verschleierter gesellschaftlicher Widersprüche geht.“ Vgl. Wang, Mei-Ling Luzia: *Chinesische Elemente in Bertolt Brechts ‚Me-ti Buch der Wendungen‘*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990, S. 133.

Me-ti sprach sich gegen allzu eifrige Forschung nach den Grenzen der Erkenntnis aus. Er sagte: Es ist sehr nützlich, die als hemmend empfundenen Grenzen der Erkenntnis auf den verschiedenen Gebieten festzustellen, um sie zu erweitern. Es ist gut, zu wissen, wie weit man mit dem Auge ins Große und Kleine zu sehen vermag, und Instrumente zu erfinden, wodurch das Sehen verbessert wird. (BFA 18. 56)

Umgekehrt gelesen lassen sich Me-tis Worte wohl so auslegen: Nicht etwa die pure Theorie oder die reine Logik, sondern das tatsächliche „Sehen“ mit dem „Auge“ gilt als ausschlaggebend; vorhandene oder noch zu erfindende Instrumente sollen nur dazu da sein, das „Sehen“ zu verbessern. Zugespitzt erklärt: Nicht das eigene Gutdünken oder die eigene Neigung, sondern die Praxis ist das alleinige Kriterium für die Erkenntnis, meint Me-ti. Aufschlussreich für die vorliegende Arbeit sind die im Text zur Anwendung gekommenen Stichwörter „Sehen“ und „Augen“. Sie bieten sich geradezu an, zu einem Vergleich mit der Lehre Mo Zis herangezogen zu werden, wenn man das mohistische Gleichnis mit Blinden, die Weiß und Schwarz nicht unterscheiden können, kennt.<sup>172</sup>

Was Brecht im Abschnitt *Katalog der Begriffe* zum Nachdenken über die Begriffe schreibt, könnte auch von Mo Zis Lehre inspiriert sein. Im Absatz *Natur* heißt es dort:

Unter *Natur* versteht man alles, was nicht von den Menschen hervorgebracht ist, und da all dies, um zu bestehen, produziert, auch die Schöpferin all dessen, dessen Schöpfer nicht der Mensch ist. Für eine Spinne gehörte, wenn sie den gleichen Begriff der *Natur* verwendete, ihr Netz nicht zur *Natur*, wohl aber ein Gartenstuhl. Die Schwärmerei für die *Natur* kommt von der Unbewohnbarkeit der Städte. Die *Natur* schlechthin

---

<sup>172</sup> Das Gleichnis lautet: „Die Blinden heutzutage nennen Stahl weiß und dunkles Haar schwarz, auch Schende unterscheiden sich in dieser Beziehung nicht von ihnen. Aber wenn man weiß und schwarz zusammenhält und ein Blinder zwischen beiden Farben wählen soll, so kennt er sie nicht. Deshalb sage ich: daß ein Blinder weiß und schwarz nicht kennt, kommt nicht von der Benennung, sondern von der mangelnden Unterscheidung. Die Edelen unserer Zeit sprechen von Wohlwollen, auch *Yü* und *Tang* könnten es nicht anders machen, aber wenn man Wohlwollen und Nicht-Wohlwollen nebeneinander hat, und diese Edelen dazwischen unterscheiden sollen, so kennen sie diese Eigenschaften nicht. Daher sage ich: daß die Edelen des Reiches nicht wissen, was Wohlwollen ist, beruht nicht auf der Benennung, sondern auf dem fehlenden Unterscheidungsvermögen.“ Siehe: Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 555f.

ist aber ebenfalls unbewohnbar. Die Liebe der Landleute und der Seeleute zur *Natur* ist zunächst die Liebe zu ihrer Werkstatt, oder die Gewöhnung an sie. Die Seeleute sagen mit Recht, sie liebten das Leben zur See, das ist eine bestimmte Tätigkeit und eine bestimmte Gesellschaft. Me-ti, ein Städter, sagte: Die *Natur* läßt mich kalt, aber die und die Natur (und er bezeichnete eine oder die andere Landschaft) liebe ich. (BFA 18. 116)

Die Aussage über die „Natur“ berührt die durchgängige These der mohistischen Erkenntnistheorie, wenn sie nicht gar mit ihr völlig übereinstimmt. Diese These besagt, dass der Mensch in all seinem Empfinden, Begreifen, Erkennen und Benennen in einer ständigen Auseinandersetzung mit seiner leibhaftigen Umwelt steht.

Einen mehr oder weniger deutlichen Berührungspunkt gibt es zwischen Brecht und Mo Zi weiterhin im Abschnitt *Katalog der Begriffe*. Im Absatz, der direkt auf den Absatz *Natur* folgt und mit *Boden* betitelt ist, ist zu lesen:

Der Hu-ih verwendete ständig den Begriff *Boden* in einem mystischen Sinn. Er sprach von *Blut* und *Boden* und spielte auf geheime Kräfte an, die das Volk daraus zöge. Me-ti empfahl, für *Boden* Grundbesitz zu gebrauchen, oder das Wort mit solchen Eigenschaftswörtern wie fruchtbar, dürr, wasserarm, humushaltig und so weiter zu versehen. Er machte darauf aufmerksam, daß der Bauer längst nicht mehr hauptsächlich *Boden* benötigt, sondern mehr noch oder zugleich Dünger, Maschinerie und Kapital. (BFA 18. 116)

Zwei Personen werden in Szene gebracht. Dahinter ist eine Grundkonstellation vom *Buch der Wendungen* sichtbar: Jemand sagt etwas, Me-ti sagt etwas dazu; Me-tis Aussage ist oft Korrektur, nicht Korrelat. Die Person Hu-ih wird dabei mit einem bestimmten Artikel eingeführt. Diese Einführung ist ausdrücklich auf eine Identifikation aus, auf das Verweisen auf Hitler nämlich. Aus dem Text ist zu entnehmen: Das Übel ist, dass der Hu-ih in einem mystischen Sinn den Begriff *Boden* verwendete. Dieses Übel bezieht sich gewiss auf Erfahrungen in Nazi-Deutschland. Der Text hat einen Kampfcharakter gegen das Hitler-Regime dadurch, dass der

Verstand der Menschen gegen Vernebelung durch den Hu-ih geschärft wird. Das tut Brecht, indem er sich möglicherweise der Denkart und Argumentationsweise Mo Zis über die „Richtigstellung der Begriffe“ anschließt. Nach Mo Zis Lehre muss der richtige Begriff eine tragfähige Grundlage haben und einer kritischen Prüfung standhalten sowie praktisch angewendet werden können. Mit der Wendung „Me-ti empfahl“ wird Hu-ih's Begriff *Boden* im Hinblick auf seine Nützlichkeit für den Bauer als erklärungs- und ergänzungsbedürftig, d. h. als irreführend entlarvt. Me-tis Empfehlung in ihrer Grundposition könnte in Bezug auf die mohistische Lehre formuliert sein.

#### 4.8. Mit Me-ti gegen den Faschismus

Im antifaschistischen Aspekt ist der Text *Boden* einer von vielen, die heute auch interessant zu lesen sind: als Dokument für Brechts Methode, überlegen und virtuos die Wahrheit über das Naziregime herauszufinden und unter die Menschen zu bringen. Dass der in Mo Zis Lehre konsistente Gedanke gegen den Krieg Brecht bei seinem Kampf gegen Hitler-Deutschland Anregung und Material anbieten konnte, ist von Brechts antifaschistischer Prädisposition her nahezu selbstverständlich. Diese war sowohl durch Brechts Weltanschauung als auch seine Exilerfahrungen gegeben.

In seiner Lehre verdammt Mo Zi unter allen Umständen den Krieg, insbesondere den Angriffskrieg, weil dieser nur Elend schaffe und niemand nütze; zu verdammen seien auch alle, die, wenngleich nur indirekt, verantwortlich für den Krieg sind. Im Kapitel 17 *Verdammung des Eroberungskrieges* heißt es in den Schriften Mo Zis:

Wenn nun die Sache im Großen gemacht und ein Staat angegriffen wird, dann sprechen sie nicht mehr ihr Verdammungsurteil, sondern sind im Gegenteil voll des Lobes und nennen es Gerechtigkeit. Das Töten eines Menschen gilt als ungerecht und es steht darauf eine Todesstrafe. Führen wir diese Erwägung weiter, dann ist die Tötung von zehn Menschen eine zehnfache Ungerechtigkeit und sollte mit zehn Todesstrafen geahndet

werden, und die Tötung von hundert Menschen ist eine hundertfache Ungerechtigkeit und verdient hundert Todesstrafen. Die Edelen des Reichs verstehen das sehr wohl und nennen es Ungerechtigkeit. Kommen wir nun aber zu der Ungerechtigkeit im Großen, nämlich dem Angriff auf einen Staat, dann verurteilen sie diese nicht mehr, im Gegenteil sie rühmen sie und nennen sie gerecht. Sie verstehen die Dinge nicht und wissen nicht, was Gerechtigkeit ist. [...] Wenn nun jemand ein geringes Unrecht kennt und verurteilt, dagegen ein großes Unrecht wie das Bekriegen eines Staates nicht erkennt und verurteilt, es vielmehr preist, können wir dann wohl von ihm behaupten, daß er sich des Unterschieds zwischen Recht und Unrecht bewußt ist? So sehen wir denn, daß die Edelen des Reichs das Unterscheidungsvermögen für Recht und Unrecht verloren haben.<sup>173</sup>

Die Bezeichnung „Edele“ ist allgemein in der altchinesischen Schriftsprache u. a. eine gehobene Ausdrucksweise für das Wort „Person“. Mit der Pluralform „Edelen“ sind bei Mo Zi allgemein Menschen, also die Einwohner des Reichs gemeint. Der hier in der oben zitierten Lehre zum Ausdruck gekommene Geist Mo Zis bringt sowohl staats- als auch verhaltensbezogene Aspekte in Sicht: Zwar kann insbesondere die leitende Schicht mit ihrer Tugend den Staat erhalten, aber die normalen Menschen können mit ihrer Tugend ebenfalls über die Existenz der Nation und das Wohlergehen der menschlichen Gesellschaft mitentscheiden. Eingehend gelesen heißt hier die mohistische Lehre: Wenn bei normalen Menschen in Urteilen über die Handlungen zwischen Recht und Unrecht und zwischen Güte und Frevel nicht unterschieden wird, so gehören die normalen Menschen genauso angeprangert zu werden wie die leitende Schicht.

Dass beim gegenwärtigen Angriffskrieg die nationalistisch gestimmten Menschen ebenfalls ihr Rechtsbewusstsein verlieren und sogar begeistert unsinnig mitmachen, wird auch im *Buch der Wendungen* angeklagt. Das Thema des blinden Mitläufertums wird angeschnitten, indem es im Text *Volk und Regime im Krieg* heißt:

---

<sup>173</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 267f.

Als der Hu-ih sein Heer gegen Su schickte, ohne es für den kalten Winter in Su warm einzukleiden, und eine Bitte an das Volk richten mußte, den Soldaten Wollsachen zu schicken, schickte das Volk Wollsachen und vergaß darüber den verbrecherischen Leichtsinns des Regimes für einige Zeit. Die Verbindung zwischen Volk und Regime wurde in diesem Unglück eher enger. (BFA 18. 191)

Der Text ist als ein Kommentar zum Zeitgeschehen in Nazi-Deutschland zu lesen. Der Schlusssatz mutet bitter an, verweist aber auf die tatsächlich gewesene Situation, in der das Volk hinter dem Regime stand und von dessen verbrecherischen Leichtsinns nichts wissen wollte. Dass es bei einem hier als „Unglück“ bezeichneten Angriffskrieg oft unmöglich ist, eine scharfe Trennlinie zwischen Tätern und Mitläufern zu ziehen, ist auch in der Lehre Mo Zi nachzulesen.

Mo Zi lehrt, dass man zum richtigen Erkennen der Wirklichkeit eine logische und eine dialektische Denkweise miteinander verbinden sollte: „Die gewöhnlichen Ochsen unterscheiden sich von den Nicht-Ochsen, aber beide Kategorien werden dadurch nicht aufgehoben. Beim Bestreiten erklärt der eine etwas für Ochsen, der andere für Nicht-Ochsen. Dieses bestreitet jenes. Beide Behauptungen können nicht richtig sein, und wenn nicht beide richtig sind, muß eine wenigstens falsch sein.“<sup>174</sup> Das Motiv Ochsen, ganz polemisch in einem satirischen Sinn angelegt, taucht auch bei Brecht auf, dessen Verständnis allerdings auf einer anderen Prämisse beruht, die er beim Leser voraussetzen konnte, ohne sie ausdrücklich zu benennen. Im Text *Der Bauer und die Ochsen* heißt es: „Der Hu-ih, sagte Me-ti, verlangt, daß das Volk heroisch sei. Je schwächer das Gehirn des Bauern ist, desto stärker müssen die Muskeln seiner Ochsen sein.“ (BFA 18. 142) Wie bei einer Keuner-Geschichte wird hier der Sachverhalt unerwartet auf eine völlig neue Ebene gehoben. Das Gehirn des Bauern wird in ein sonderbares Verhältnis zu den Muskeln seiner Ochsen gebracht. Je weiter man darüber denkt, umso mehr kommt man auf die Pointe. Mit der Wendung „Me-ti sagte“ wird offensichtlich eine Erfahrung mit Nazi-Deutschland in Gang gesetzt.

---

<sup>174</sup> Ebd. S. 454f.

Wenn man sie kennt, weiß man, was bissig ironisiert wird. Es gehört zur verfremdungstechnischen Methode Brechts, dass man die eigene Geschichte in einer chinesischen Manier sehen und beurteilen lernt.

Die scheinbare Einfachheit der Wendung „Me-ti sagte“ gibt Anlass, über den wahren Sachverhalt nachzudenken. So ist auch der Text *Ordnung und Unordnung* zu lesen, wo im Namen des chinesischen Philosophen ein Begriff in seiner historischen Wahrheit richtiggestellt wird:

Me-ti sagte: Der Satz des Hu-ih „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ sieht aus wie Ordnung. Er deutet aber auf die größte Unordnung. Ein Staatswesen, in dem, was dem Staatswesen nutzt, dem einzelnen nicht nutzt, und was dem einzelnen nutzt, dem Staatswesen nicht nutzt, nutzt selber nichts. Nach Ansicht des Hu-ih verkörpert er den Staat. So heißt auch sein Satz einfach: Der Nutzen des Hu-ih geht vor dem Nutzen jedes einzelnen Bürgers. (BFA 18. 128)

Me-ti lehrt die Diktaturerfahrung, indem er den Satz des Hu-ih und dessen richtige Erkenntnis aufeinander bezieht. Das Gleiche, aber in einer gesteigerten Form, gilt auch für den Text *Lebensraum*, wo die Wendung „Lebensraum“ assoziativ auf den „Hu-ih“ abgestimmt ist,<sup>175</sup> um ihn als den größten Verführer der Nation zu entlarven. Im Text heißt es: „Der Hu-ih forderte für die Nation *Lebensraum*, das heißt Bezirke, welche der Nation zur Ausbeutung zur Verfügung stünden. Me-ti nannte das *Tötungsraum*.“ (BFA 18. 185) Der Ausbeutung geht die Tötung voraus. Der sogenannte „Lebensraum“ ist in Wirklichkeit ein „Tötungsraum“. Das Bestimmungswort „Tötung“ setzt diesen Text in den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit. Es kann eine bestimmte Verbindung mit der Lehre Mo Zis hergestellt werden. In der oben zitierten Lehre Mo Zis heißt es: „Das Töten eines Menschen gilt als ungerecht und es steht darauf eine Todesstrafe. Führen wir diese Erwägung weiter, dann ist die Tötung von zehn Menschen eine zehnfache Ungerechtigkeit und sollte

---

<sup>175</sup> Der „Hu-ih“ steht für Hitler. Adolf Hitler hat bekanntlich seine Lebensraumvorstellungen in *Mein Kampf* niedergelegt.

mit zehn Todesstrafen geahndet werden, und die Tötung von hundert Menschen ist eine hundertfache Ungerechtigkeit und verdient hundert Todesstrafen.“<sup>176</sup> Was bei Brecht im Text nicht gesagt, aber durch das Einbringen des Wortes „Nation“ gedanklich potenziert wird, ist, dass jeder Angehörige der „Nation“, die für den Hinzugewinn von „Lebensraum“ Menschen tötet, sich zumindest einer Gewissensfrage stellen sollte.

Die Bedingungen, unter denen Brecht die Tricks und Verbrechen der Nationalsozialisten notierte, waren schwierig, wie Uwe Johnson berichtet: „Er lebt als geduldeter Gast in einem fremden Land. Ende 1933 hatten dänische Nationalisten seine Deportation verlangt. Die Arbeitsstätte ist ein ausgebauter Pferdestall, [...] in dicken Mappen werden Zeitungsschnitte gesammelt, Beweise für die Untaten des Hitlerregimes. Die Wahrheit ist schwer aufzuspüren. Die Zeugenberichte Davongekommener sind lückenhaft, die Emigrantenpresse ist zerrüttet und schwach, die Presse der bürgerlichen Länder erweist dem Nazireich widerwilligen Respekt, aus den Zeitungen Deutschlands ist nur etwas über die Technik der Lüge zu erfahren.“<sup>177</sup> Brechts Kampfeswillen gegen das Nazi-Regime war aber durch nichts zu brechen. Dem grässlichen Lügenapparat des Nazi-Regime weiß Brechts Me-ti eine Satire entgegenzusetzen:

Der Mensch muß sich mit vielen seinesgleichen verständigen können, sagte Me-ti den Erzgenießern von Sen-eh. Die größte Kunst ist es, durch das Radio sprechen zu können, welches ein neues Organ des Menschen ist. Um jedoch solch ein Organ bei euch auszubilden, das gestattet, mit gewöhnlicher Stimme sich Millionen verständlich zu machen, müßt ihr sowohl laut sprechen können, als auch so leise, daß sich eure Lippen nicht zu bewegen scheinen. Zur Ausbildung eurer Stimme nämlich in dem erwähnten Ausmaß müßt ihr ganz bestimmte Dinge aussprechen. (BFA 18. 91)

---

<sup>176</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 267.

<sup>177</sup> Johnson, Uwe: *Kommentar zu Bertolt Brechts Me-ti/Buch der Wendungen*. In: „Wo ich her bin...“ Uwe Johnson in der DDR, hrsg. von Roland Berbig und Erdmut Wizisla, Berlin: Kontext 1994, S. 281.

Das Radio, der „Volksempfänger“, war in der Nazi-Zeit der bedeutendste Apparat des Regimes, um die Menschen geistig zu manipulieren. Für Brecht war das Radio eine Chiffre für das mehr oder weniger gewollte Entmündigtsein. Der Leser hat in seinem aktuellen Horizont zu verstehen, was Me-ti scheinbar zu den Erzgenießern von Sen-eh sagt, in Wirklichkeit aber über diese sagt.

Der Leser hat übrigens auch Brechts Me-ti richtig zu verstehen, den Me-ti zum Beispiel, der trotz der Verbannung nicht nur von einer innerlichen Ruhe ist, sondern auch die überragende Intelligenz hat, mit wenigen Worten dem Verzweifelten unverhofft eine Hoffnung zu geben. Im Text *Die Lehre des Hi-jeh und die Jugend* heißt es:

Die Jugend ist in den Händen des Hi-jeh; er sagt, die Jugend ist die Zukunft eines Volkes, in zwanzig, dreißig Jahren wird das ganze Volk seine Lehre aufgenommen haben, berichtete ein Verzweifelter dem Me-ti, der in der Verbannung lebte. Welche Lehre? fragte Me-ti. Daß es keine Klassen gibt und daß die Ordnung, wie sie besteht, eine gerechte ist, antwortet der Verzweifelte. Me-ti sagte: In zwanzig, dreißig Jahren werden diese Jugendlichen zweifellos merken, daß es Klassen gibt, denn sie werden für wenige alle Lasten zu tragen haben und diese ungerecht finden. Wenn die Jugend nicht mehr die Jugend sein wird, wird der Hi-jeh sie nicht mehr in der Hand haben. Die Jugend bedeutet die Zukunft eines Volkes, aber erst, wenn sie erwachsen ist. (BFA 18. 155/156)

Was die Zukunft eines Volks anbelangt, hat der Hi-jeh seine Vorstellungen. Diese werden von Me-ti auf den Kopf gestellt, indem Me-ti seine Lehre aufstellt. Der Text kann ebenfalls als Zeitkommentar gelesen werden. Mit der Auseinandersetzung mit dem Hi-jeh zielt die Lehre Me-tis auf eine dialektische Denkweise ab. Sie betrifft die Jugend und vermittelt die Botschaft, dass selbst in äußerst schwierigen Zeiten ein positives Zukunftsdenken nicht verkehrt ist. Für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit ist, dass dieser Me-ti bei Brecht durchaus Züge des historischen Denkers Mo Zi trägt, dessen positive Lebenshaltung und optimistische Weltanschauung sich vom

Schwarzsehen der Pessimisten abhebt. In den Schriften Mo Zis gibt es im Kapitel 49 einen Dialog:

*Pêng Tching Schêng-tse* sagte, „Die Vergangenheit kennt man, die Zukunft nicht.“

Der Meister *Mê-tse* antwortete: „Nehmen wir an, du befändest dich über hundert Li weit von hier und gerietest dort in Not. Du hättest nur einen Tag Frist, wenn du bis dahin ein bestimmtes Ziel erreichst, würdest du mit dem Leben davon kommen, andernfalls sterben. Nun ist da ein starker Wagen mit guten Pferden und ebenfalls ein plumper vierrädriger Wagen mit abgetriebenen Gäulen. Mit welchem Gespanne würdest du fahren, wenn dir die Wahl freigestellt wäre?“

Die Antwort lautete: „Ich führe mit den guten Pferden und dem starken Wagen, denn sie brächten mich schneller zum Ziele.“

„Aber wie verträgt sich das mit der Behauptung, daß die Zukunft uns unbekannt ist?“, entgegnete der Meister *Mê-tse*.<sup>178</sup>

Mit der Wahl zwischen den Pferden und Wagen werden Folgen abgeschätzt, es wird eine Prognose gestellt. Die Prognose beruht auf das Kennen der potenziellen Kräfte von jeweiligen Pferden und Wagen. Das Fazit aus dem Dialog kann lauten: Das scheinbar Feststehende (Die Zukunft sei unbekannt) darf nicht unbefragt als solches genommen werden. Die Zukunft ist einem durchaus bekannt, dafür muss man nur den Blick verändern, d. h., man muss nur wissen und erkennen, dass man über bestimmte Möglichkeiten verfügt. Das ist auch die Lehre in Brechts Text *Die Lehre des Hi-jeh und die Jugend*.

---

<sup>178</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 591.

## Zweiter Teil: Drama

### 1. Der gute Mensch von Sezuan

Auch in Brechts Dramen macht sich seine Neigung zum Chinesischen und konkret das bemerkbar, was er bei seiner Beschäftigung mit China für sich gewonnen hat: Idee, Thema, Spruch, Material, Stoff, Kunstform usw. Das scheint schon allein die Existenz eines Stücks zu bezeugen, dessen Schauplatz in China liegt: *Der gute Mensch von Sezuan*.

Sezuan (Sichuan, 四川) ist eine Provinz Chinas im südwestlichen Gebiet des Landes. Obwohl ziemlich entlegen, ist sie in der frühen deutschen Literatur<sup>179</sup> wie auch in der weltpolitischen Gegenwart Brechts ein äußerst bekannter Ort.<sup>180</sup> Ein klarerer Hinweis auf China als die Nennung Sezuans im Dramatitel lässt sich kaum denken. Schon dieser Titel lässt vermuten, dass es sich bei diesem Stück um ein China-Drama handelt. Das Stück ist jedoch alles andere als etwa ein Versuch, chinesische Verhältnisse oder Fragen zu behandeln, sondern es ist vielmehr als Kritik an der vom Kapitalismus dominierten Gesellschaft konzipiert.

---

<sup>179</sup> Schon im 17. Jahrhundert gelangten zahlreiche Berichte über China durch Jesuiten nach Europa. Damals brachte der italienische Jesuit Martini Martinus sein Werk *De Bello Tartarica Historia (Historie von dem Tartarischen Kriege)* in lateinischer Sprache heraus, in dem der Ortsname „Suchuen“ (Sezuan) als Name eines selbständigen Königreichs an der Grenze Chinas auftaucht. Martinus behandelt in diesem Buch die Geschichte des Kriegs in der späten Ming-Dynastie und der frühen Qing-Dynastie. Er wusste noch nicht ganz genau, wo „Suchuen“ geographisch zu lokalisieren war, beschrieb aber, wie es dort zugeht. Dann fanden die Romanciers des deutschen Barockromans in Martinus' Buch mannigfaltige Stoffe für ihre zumeist heroisch-galant angelegten „China-Romane“. In Christian Wilhelm Hagdorns *Aeyquan oder der große Mogol*, Eberhard Werner Happels *Asiatischer Onogambo* oder Daniel Caspar von Lohnteins *Großmüthiger Feld-Herr Arminius* taucht der Ort Suchuen (in unterschiedlicher Schreibweise) auf, wobei Daniel Caspar von Lohnstein so weit geht, dass er seine gotische Heldin, die Prinzessin Syrmanis, das Königreich Suchuen erobern lässt. Vgl. Tan, Yuan: *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*. Göttingen: Cuvillier 2007, S. 206f.

<sup>180</sup> 1930 führt Sergej M. Tretjakov in Berlin ein China-Stück auf, dessen Geschichte auf einem Geschehen in Sezuan basiert. Im Zweiten Weltkrieg wurde in Berichten über China Sezuan noch bedeutender. Ausführlich dazu vgl. Tan, Yuan: *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*. Göttingen: Cuvillier 2007, S. 207.

## 1.1. Die Entstehung des Stücks

Dass *Der gute Mensch von Sezuan* nicht etwa auf eine Behandlung chinesischer Verhältnisse, Fragen oder Probleme zielt, sondern schon sehr früh als Kritik an der vom Kapitalismus dominierten Gesellschaft konzipiert war, zeigen dessen Vorarbeiten sehr deutlich. Bereits um 1927/28 hatte Brecht die Idee, ein Stück zu schreiben, das *Fanny Kreß* oder *Der Huren einziger Freund* heißen soll, in dem sich bereits all die Thematiken des *guten Menschen von Sezuan* finden: die Persönlichkeitsspaltung einer Frau, deren Verkleidung als Mann und der Wechsel von einem Prostituiertendasein zu einem Tabakhändler. (Vgl. BFA 6, 432) Um 1930 arbeitete Brecht an dem Entwurf weiter, der Titel lautete jetzt *Die Ware Liebe*. Zum Inhalt notiert Brecht: „Eine junge Prostituierte sieht, daß sie nicht zugleich Ware und Verkäufer sein kann. Durch ein günstiges Geschick bekommt sie eine kleine Geldsumme in die Hand. Damit eröffnet sie einen Zigarrenladen, in dem sie in Männerkleidern den Zigarrenhändler spielt, während sie ihren Beruf als Prostituierte fortsetzt.“ (BFA 6, 280) Das Grundgerüst des Stücks mit seinem Gegensatz von Gut und Böse sowie die Kritik an der gegebenen Gesellschaftsordnung blieben erhalten, als Brecht im März 1939 den Stoff wieder aufnahm und das Stück fortzuschreiben begann. Es trug nun schon seinen endgültigen Titel.<sup>181</sup> Im September des Jahres wurde die Arbeit am Stück fortgesetzt.<sup>182</sup> Die Figuren erhielten ihre endgültigen Namen,<sup>183</sup> die Lieder „Das Lied vom Rauch“, „Das Lied vom alten Elefanten“ und „Terzett der entschwindenden Götter auf der Wolke“ (BFA 26, Teil 1. 460) wurden eingefügt; am 26. Januar 1941 war die Überarbeitung abgeschlossen.<sup>184</sup> Das Stück bleibt seitdem ein „chinesisches“.

---

<sup>181</sup> Im *Arbeitsjournal* vermerkt Brecht dazu: „Vor ein paar Tagen habe ich den alten Entwurf von ‚Der gute Mensch von Sezuan‘ wieder hervorgezogen (in Berlin begonnen als ‚Die Ware Liebe‘) Es existieren fünf Szenen, vier davon sind zu brauchen. Es ist Scharadenarbeit, schon der Umkleide- und Umschminkakte wegen. Ich kann aber dabei die epische Technik entwickeln und so endlich wieder auf den Standard kommen. Für die Schublade braucht man keine Konzession.“ (BFA 26, Teil 1, 332)

<sup>182</sup> Die Fortsetzung wurde zeitweilig unterbrochen zugunsten von *Mutter Courage und ihre Kinder* und *Das Verhör des Lukullus*. (Vgl. BFA 6, S. 435)

<sup>183</sup> Am 30. Juni 1940 schreibt Brecht: „Wie soll ich feststellen, ob etwa die 6. Szene des ‚Guten Menschen‘ noch die Erkenntnis der Li Gung von dem (sozialen) Grund der Schlechtigkeit ihres Freundes aushält oder nicht? Nur die Bühne entscheidet über die möglichen Varianten.“ (BFA 26, Teil 1, 395) Die Hauptfigur des Stücks trug bis dahin noch einen anderen Namen.

<sup>184</sup> Die Uraufführung des Stücks fand erst 1943 in der Schweiz statt, die westdeutsche Erstaufführung 1952 in Frankfurt/M., die in der DDR 1955 in Rostock.

## 1.2. Im Zusammenhang des Kampfs gegen den Faschismus

*Der gute Mensch von Sezuan* ist wesentlich im Exil entstanden und folglich als ein Exilstück zu betrachten. Bekanntlich befand sich Brecht seit der Machtübernahme der Nazis in Deutschland im Exil, bis er 1949 nach Deutschland zurückkehrte. *Der gute Mensch von Sezuan* ist ein Stück, an dem Brecht trotz ungewöhnlicher Schwierigkeiten festgehalten hat.<sup>185</sup> Das tat er, weil es für ihn, wie bei seinen anderen Exilstücken, quasi eine politische Aufgabe war,<sup>186</sup> die nun besonders der Kampf gegen den Faschismus forderte.<sup>187</sup>

Bekanntlich setzte sich Brecht im Exil sogleich in seinen literarischen Werken inhaltlich mit dem Nationalsozialismus auseinander.<sup>188</sup> Als im Jahr 1934 unter heimatlos gewordenen deutschen Schriftstellern die Umfrage *Die Mission des Dichters* durchgeführt wurde, gab Brecht seine Stellungnahme darauf in *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, die als ein Höhepunkt seiner außerliterarischen Auseinandersetzung mit dem Faschismus gelten. In diesem großen Aufsatz lässt sich in aller Deutlichkeit lesen, dass dem Exilanten Brecht keine Mission des Dichters wichtiger und dringlicher war als die des Kampfes gegen das Nazi-Regime. Das Nazi-Regime nannte Brecht in seiner marxistisch geprägten Geschichtsauffassung mit dem Begriff Faschismus direkt beim Namen. Für ihn bestand kein Zweifel, dass das Entstehen des Nationalsozialismus durch gesellschaftliche Verhältnisse verursacht wurde: Die Wurzel des aufkommenden Nazi-Faschismus liege im kapitalistischen Gesellschaftssystem, der Kapitalismus sei der Nährboden des Nazi-Faschismus, der Faschismus sei eine historische Phase, in die der Kapitalismus eingetreten sei, der Kapitalismus existiere in den faschistischen

---

<sup>185</sup> Ins Tagebuch hat Brecht über die Mühe, die ihm das Stück machte, notiert: „Ich begann das Stück in Berlin, arbeitete daran in Dänemark und in Schweden. Es machte mir mehr Mühe als je ein anderes Stück vorher. Ich trenne mich ganz besonders schwer von der Arbeit.“ (BFA 26. Teil 1, 395)

<sup>186</sup> In der Schrift *Thesen für proletarische Literatur* schreibt Brecht: „Kämpfe, indem du schreibst! Zeige, daß du kämpfst! [...] Deine Argumente sind der lebendige praktische und praktizierte Mensch und sein Leben, wie es ist. [...] Nicht du allein kämpfst, auch dein Leser kämpft mit dir, wenn du ihn zum Kampf begeisterst. Nicht du allein findest Lösung, auch er findet solche.“ (BFA 22. Teil 1, 39f) Wenn Schreiben für Brecht in bestimmter Hinsicht schon generell politisch war, so war Schreiben im Exil für ihn ausgeprägt politisch, da es grundsätzlich um den Kampf gegen das Exil und sodann gegen den Faschismus ging.

<sup>187</sup> Auf diesen Kampf deutet Brechts folgende Notiz hin: „Ein Weltreich ist zusammengestürzt, und ein zweites wankt in seinen Grundfesten, seit ich die letzte Fassung des ‚Guten Menschen von Sezuan‘ begonnen habe, die finnische.“ (BFA 26, Teil 1. 395)

<sup>188</sup> Man denke hier an den *Dreigroschenroman*.

Ländern nur noch als Faschismus. Seine konsequente Ansicht „Der Faschismus kann nur bekämpft werden als Kapitalismus, als nacktester, frechster, erdrückendster und betrügerischster Kapitalismus“ (BFA 22, Teil. 78) ist durchaus ernst zu nehmen und keinesfalls ein leeres Wort.<sup>189</sup> Sie fixiert nicht nur Brechts Standpunkt, sondern kommt auch einem literarischen Programm von ihm gleich.

Der sich herausgefordert sehende Brecht mobilisierte und tat alles, um der Aufgabe des Kampfes gegen die Nazis nachzukommen. Ob explizit in Schriften und implizit in Dichtungen,<sup>190</sup> alles geschah durchweg im Sinne seiner kurz und prägnant gestellten Aufforderung: „Kämpfe, indem du schreibst! Zeige, daß du kämpfst!“ (BFA 22, Teil 1. 39) Selbst von 1939–1941, als das Hitler-Reich den Siegeszug für sich gebucht zu haben schien, setzte sich Brecht unbeirrt weiterhin im politischen Kampf ein, nur mit einer neuen Taktik.<sup>191</sup> Nichts lag für ihn näher als weitere Werke, in denen er seine Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus verarbeitete, je rascher und krasser sich der Faschismus durchzusetzen drohte.<sup>192</sup>

Die Wiederaufnahme und Fertigstellung des *guten Menschen von Sezuan* sind ebenfalls in diesem Zusammenhang zu sehen, auch wenn weder Hitler noch andere Vertreter des Nationalsozialismus im Stück erscheinen oder direkt das Nazi-Regime angegriffen wird; das Thema des Stücks, die Unvereinbarkeit von Güte und Überleben, geht in eine umfassendere Thematik ein. Man kann sich das so denken: Der Kampf gegen den Nationalsozialismus zieht sich insofern durch das Stück, als es hier um die Kritik am Kapitalismus geht. Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus ergibt sich aus Brechts Ansicht, der Faschismus sei eine historische Phase des Kapitalismus, die kapitalistisch bestimmten gesellschaftlichen Zustände brächten den Faschismus hervor, und zum Kampf gegen den Faschismus müssten diese Zustände herausgestellt

---

<sup>189</sup> Das erste Werk, das Brecht im Exil publizierte, war der *Dreigroschenroman*. In vielen Teilen liest sich das Buch wie eine hochaktuelle Spiegelung des heutigen Kapitalismus und des Nazi-Deutschlands.

<sup>190</sup> So ging es z. B. in *Furcht und Elend des Dritten Reiches* um diesen Kampf, so war *Mutter Courage und ihre Kinder* auch um dieses Kampfes willen entstanden, in dessen dritter Szene sich deutlich eine Anspielung auf Hitlers Überfall auf Polen zeigt, und so hatte sich Brecht auch wieder an dem satirischen Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* gesetzt, der das „Vorbild vieler Diktatoren“ (BFA 26. Teil 1, 308) schildert und Parallelen zur Hitlerzeit gibt.

<sup>191</sup> Mit der Ausnahme des *Arturo Ui* gibt Brecht seit 1939 den direkten Kampf gegen den Nationalsozialismus auf der Bühne auf.

<sup>192</sup> Man denke hier etwa an das Drama *Leben des Galilei* oder *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*.

werden. Die Kritik an kapitalistischen Verhältnissen kann demnach durchaus einen Kampf gegen den Nationalsozialismus enthalten. „Es kann in einem Aufruf gegen den Faschismus keine Aufrichtigkeit liegen, wenn die gesellschaftlichen Zustände, die den Faschismus mit Naturnotwendigkeit erzeugen, in ihm nicht angetastet werden“ (BFA 22, Teil 1. 105), meint Brecht. In der Konsequenz dieses Denkens ist *Der gute Mensch von Sezuan* ein solches Antasten. Es ist ein Stück, dessen Geschichte nichts Geringeres erzählen will als die Persönlichkeitsspaltung einer Frau, deren Verkleidung in einen Mann im Äußerlichen und im Inneren kapitalistische Gesellschaftsverhältnisse widerspiegelt und in sich enthält.

Die Notizen, die Brecht bezüglich des Stücks niedergeschrieben hat, zeigen, dass er von sich aus das Stück als eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus von außen her verstanden wissen wollte. Am 30. Januar 1941 schrieb er in sein Tagebuch: „Der gute Mensch von Sezuan‘ ist das sechste Stück, das zunächst nicht wird aufgeführt werden können.“ (BFA 26, Teil 1. 462)<sup>193</sup> Am 20. April 1941 vermerkte er: „Der gute Mensch von Sezuan‘ ist in zahlreichen Exemplaren seit Monaten an Freunde (in der Schweiz, in Amerika, in Schweden) verschickt, und noch nicht ein einziger Brief darüber ist eingelaufen. Die Bajonette der Sieger von 1870 mögen das ‚Kapital‘ in Europa zum Sieg geführt haben, die Tanks der Sieger von 1940 begraben unter sich den ‚Guten Menschen von Sezuan‘.“ (BFA 26, Teil 1. 475) Wenn diese Zeit eine Aufführung des *guten Menschen von Sezuan* verhindert, wenn sie ein Schweigen erzwingt, so enthüllt dies gerade, dass die politische Richtung dieses Stücks gegen seine Entstehungszeit gerichtet ist.

### 1.3. Politische Dimension des Stücks

*Der gute Mensch von Sezuan* handelt von Shen Te, einer als Prostituierte am Rand der Gesellschaft lebenden Frau. Sie bekommt von drei Göttern, die gute Menschen auf der Welt finden wollen, ein kleines Geldgeschenk und kauft sich damit den langersehten

---

<sup>193</sup> Schreiben trotz des Bewusstseins davon, dass man höchstwahrscheinlich nur für die Schublade schreibt, war im engeren Sinne des Wortes ein persönlicher Kampf gegen das Exil, im erweiterten Sinne des Wortes ein Kampf gegen das Hitler-Regime.

Tabakladen. Fortan will sie auf ihre ursprüngliche und natürliche Weise freundlich und gut zu den Menschen sein. Ihre Gutmütigkeit wird aber von ihnen nur auf den eigenen Vorteil bedachten Mitmenschen hemmungslos ausgenutzt, deren Verhalten allerdings von ihren sozialen Verhältnissen determiniert sind. Shen Te, die angesichts des offensichtlichen ausbeuterischen Geistes der armen Menschen auch „nicht nein sagen (kann)“ (BFA 6, 181), steht vor einem Zwiespalt von einerseits ihrer Existenzsicherung durch ein notwendig egoistisches Verhalten und andererseits ihrem Ruin, wenn sie weiterhin so herzensgut und aufopfernd gegenüber ihren Mitmenschen lebt. Schließlich sieht sie sich dazu gezwungen, sich immer häufiger als ihr angeblicher Vetter Shui Ta auszugeben. Shui Ta ist ein kaltblutiger, „böser Mensch“ (BFA 6, 252). Nur in der Verkleidung des Shui Ta, das heißt nur mit unmenschlicher Härte und unsauberen Mitteln kann Shui Ta in der gegebenen Gesellschaft überleben. Sie muss die Mutterschaft verbergen, während Shui Ta keine Liebe findet. Die gute Shen Te und der böse Shui Ta scheitern, wenn am Ende ihre Doppelidentität ans Licht kommt.

Das Stück ist so konzipiert, dass Shen Tes Güte und Bösartigkeit über ihr eigenes Leben hinaus zu ökonomisch-soziologischen Begriffen werden, die determinierende Mechanismen aufdecken. Der Zuschauer sieht denkend mit, wie sich die gutmütige Shen Te in zwei Personen spaltet. Ihre Spaltung erlangt aus sich selbst heraus eine politische Dimension, wenn sie dem Zuschauer zu erkennen gibt, dass die Sicherheit ihrer Existenz an die gegebene Gesellschaftsordnung gebunden ist. Es besteht kein Zweifel daran, dass diese Gesellschaftsordnung für die gutmütige Shen Te eine Existenzbedrohung bedeutet. In dem Maße, in dem die „gute“ Shen Te von gesellschaftlichen Verhältnissen gezwungen wird, sich in eine „böse“ Person zu verwandeln, in dem Maße nimmt das Stück an politischer Bedeutung und Schärfe zu. Knopfs Interpretation macht diese Bedeutung und Schärfe evident: „Der Mensch kann nur gut sein, wenn er zugleich schlecht ist; er kann nur menschenwürdig leben, wenn er andere zugleich in menschenunwürdiges Dasein zwingt. Der Verlauf des Stücks

zeigt mit aller Deutlichkeit: die Welt *muß* geändert werden.“<sup>194</sup>

Streckenweise werden diese Bedeutung und Schärfe von Brecht forciert, so dass sie dem Publikum stark ins Auge fallen, etwa wenn zum Ende des Stücks Shen Te ihre Doppelrolle den Göttern preisgibt:

Euer einstiger Befehl  
Gut zu sein und doch zu leben  
Zerriß mich wie ein Blitz in zwei Hälften. Ich  
Weiß nicht, wie es kam: gut sein zu ändern  
Und zu mir konnte ich nicht zugleich.  
Ändern und mir zu helfen, war mir zu schwer.  
Ach, eure Welt ist schwierig! Zu viel Not, zu viel Verzweiflung!  
[...]  
Für eure großen Pläne, ihr Götter  
War ich armer Mensch zu klein. (BFA 6, 275/76)

Wie dieses Bekenntnis Shen Tes ist die Handlung des Stücks vornehmlich zur Anregung des Nachdenkens beim Zuschauer angelegt. Diese Handlung wird dem Zuschauer zu einem Prozess des Durchschauens einer Gesellschaft, in der die Menschen nicht menschlich leben können und in deren Struktur die Schuld am Bösen liegt. Das Bewusstsein des Zuschauers soll dabei darin getroffen werden, dass die gegebene Gesellschaft geändert werden muss. Der offene Schluss und der nachgeschaltete Epilog des Stücks sollen auch, wenn nicht stärker, dazu beitragen, dass der Zuschauer zur Mittätigkeit an der aktiven Veränderung der kapitalistischen Gesellschaft angespornt wird:

Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:  
Sie selber dächten auf der Stelle nach  
Auf welche Weise dem guten Menschen man  
Zu einem guten Ende helfen kann.  
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!

---

<sup>194</sup> Knopf, Jan (Hg.): *Brecht-Handbuch Theater, Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1984, S. 205.

Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß! (BFA 6, 279)

Brecht-Leser wissen, dass solche Aufforderungen beim Dichter Brecht nicht selten sind; sie finden sich z. B. bereits im früheren Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Dessen Hauptfigur Johanna Darks äußert ihre nüchterne Einsicht „Die aber unten sind, werden unten gehalten / Damit die oben sind, oben bleiben“ (BFA 3, 223), ihre bittere Lehre „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und / Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind“ (BFA 3, 224) und ihre zornige Verkündigung „Nichts gelte als ehrenhaft mehr, als was / Diese Welt endgültig ändert: sie braucht es.“ (BFA 3, 230) Die Aufforderung im *guten Menschen von Sezuan* ist im Vergleich dazu nicht weniger dringlich, fordernd und zentral.

#### 1.4. Ein Parabelstück mit Göttern

Mit Göttern, die höchst unwirklich sind, als leibhaftig auftretenden Figuren erweist sich *Der gute Mensch von Sezuan* als ein Parabelstück. Bei der literarischen Parabel geht es bekanntlich darum, dass allgemeine Wahrheiten durch näher beschriebene, wie in einem Gleichnis zu deutende Vorgänge aus dem menschlichen Leben veranschaulicht werden.<sup>195</sup> Die literarische Parabel ist genauer gesagt dadurch gekennzeichnet, dass sie erkennen lassen muss, was sie darstellen will, und dass das nach künstlichen Prinzipien Dargestellte eine übertragene Bedeutung in sich trägt, die durch das Nachdenken des Lesers – hier: des Zuschauers – begreifbar wird. Mit einem anderen Wort: Ein Parabelstück entfernt sich von der Realität und zeigt wiederum die Realität; die Erkenntnis dazu erfolgt beim Zuschauer in seinem Nachdenken.

Die oben skizzierte Eigenschaft der Parabel berührte Brecht und kam ihm bei seiner Vorstellung von einem neuen, nicht aristotelischen Theater entgegen, als er das traditionelle Theater revolutionieren wollte, sodass es einer „völlig freie(n), kritische(n), auf rein irdische Lösungen von Schwierigkeiten bedachte(n) Haltung des Zuschauers“ (BFA 22, Teil 1. 172) förderlich ist. Bereits in *Mann ist Mann* hatte

---

<sup>195</sup> Vgl. *Brockhaus-Enzyklopädie* in 24 Bdn., Bd. 19, Mannheim: F.A. Brockhaus 1991, S. 514.

Brecht die Parabel-Form benutzt;<sup>196</sup> nun probierte er mit dem *guten Menschen von Sezuan* formal wiederholt ein Genre aus, das mithelfen sollte, dass der Zuschauer durch das dargestellte Geschehen auf der Bühne über die wirklichen Gesellschafts- und Lebensverhältnisse nachdenkt, die das menschliche Handeln bestimmen. Die namenlosen Götter, die im Stück auf der Suche nach „guten“ Menschen sind, aber ihre Forderung stets reduzieren müssen und niemanden außer Shen Te finden, spielen zur Anregung des Nachdenkens beim Zuschauer auch eine wichtige Rolle.

Die Götter im *guten Menschen von Sezuan* sind nicht mit all den Göttern zu verwechseln, an die in Religionen und Konfession geglaubt wird. Sie sind auch keine chinesischen Götter, um dem Stück etwa eine chinesische Atmosphäre zu verschaffen. Sie haben bloß eine Parabel-Funktion und werden teilweise selber problematisiert. Sie treten zwar lebhaft auf, erscheinen aber meistens im Traum des Wasserverkäufers Wang. Auf diese Weise werden sie dem Zuschauer ständig als eine Irrealität vor Augen führt. Die Welt des *guten Menschen von Sezuan* ist aber trotz ihres vom Götter-Auftritt her märchenhaften Charakters eine Immanenz, weil es den Göttern bei ihrer Mission darum geht, zu prüfen, ob „die Welt bleiben (kann), wie sie ist“, (BFA 6, 179) da „seit zweitausend Jahren dieses Geschrei (geht), es gehe nicht weiter mit der Welt, wie sie jetzt ist. Niemand auf ihr könne gut bleiben.“ (BFA 6, 180) Ganz unmittelbar verkünden die Götter ihre Botschaft, in der sich ihre Absicht verbirgt: die gegebene Welt könne bleiben, „wenn genügend gute Menschen gefunden werden, die ein menschenwürdiges Dasein leben können.“ (BFA 6, 179) Ihre Suche nach guten Menschen erweist sich schnell als eine Illusion. Eine erkenntnisgebende Perspektive des Stücks besteht gerade darin, dass durch ambivalente Verhaltensweisen und Reden der Götter, die insgesamt siebenmal im Stück auftreten und dabei unterschiedliche Meinungen vertreten, die Kritik an der gegebenen Gesellschaft in parabolischer Indirektheit in Szene gesetzt wird.

Das Spiel der Parabel wird auch dort interessant, wo sich die Götter lächerlich machen und somit selber ihre im Glauben des Menschen existierende allmächtige Autorität in der Komik verfremden. Gewiss nicht das Lachen, sondern das Nachdenken ist die

---

<sup>196</sup> Vgl. Völker, Klaus: *Bertolt Brecht. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 123.

Intention des Stücks und des Dramatikers. Die Erfahrungen, die *Der gute Mensch von Sezuan* dem Zuschauer gibt, ergeben sich aus dem mit Göttern und Menschen getriebenen Spiel, das einen Erkenntnisvorgang in Bewegung setzt: Während die Persönlichkeitsspaltung Shen Tes den Zuschauer zur Erkenntnis der gegebenen Gesellschaft führt, liefern ihm die Götter mit ihren Verhaltensweisen und Reden, ihrem Verkennen der Situation und Wegschauen vom Leiden auf der Welt ebenfalls Stoff zu Auseinandersetzungen.

Wenn der erste Gott ruft: „Verwirrtes, sehr Verwirrtes! Unglaubliches, sehr Unglaubliches! Sollen wir verzichten auf unsere Gebote! Niemals! Soll die Welt geändert werden? Wie? Von wem? Nein, es ist alles in Ordnung“ (BFA 6, 276), wird dabei der Suche nach guten Menschen indirekt etwas Hintergründiges gegeben. Dem kritischen Zuschauer wird klar: Es geht den Göttern keineswegs um Recht und Unrecht, sondern um die Rechtfertigung ihrer Macht. Das Hochgehaltene wird als Hohlheit entlarvt. Die Götter werden folgerichtig in ihrer Unglaubwürdigkeit und Fragwürdigkeit bloßgestellt, wenn an sie treffende Fragen gestellt werden. Besonders wenn die Götter angesichts der Klage Shen Tes über ihr Dilemma nichts anderes tun können und wollen als hastig auf ihrer „rosa Wolke“ in ein „Nichts“ zu entschwinden, wird der nachdenkende Zuschauer fast unweigerlich veranlasst, an *Die Internationale* mit ihren Verszeilen zu denken:<sup>197</sup> „Es rettet uns kein höheres Wesen, / kein Gott, kein Kaiser noch Tribun / Uns aus dem Elend zu erlösen / können wir nur selber tun!“<sup>198</sup> Dass die Götter keine chinesischen Götter sind, hat hier die politische Bedeutung.

### 1.5. Die „List“-Funktion

Dadurch, dass die Handlung in Sezuan angesiedelt ist, trägt die Parabelgeschichte des *guten Menschen von Sezuan* eine solche Bedeutung in sich, die einer „List“ im Sinne Brechts gleichkommt. In seinem großen Aufsatz *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben*

---

<sup>197</sup> Brecht vermerkt zur *Internationale*: „Jeder von uns weiß, wie der tausendste Aufguß des großartigen Refrains der ‚Internationale‘ aussieht! Die Strophe: ‚Völker, hört die Signale / Auf zum letzten Gefecht! / Die Internationale / Er kämpft das Menschenrecht‘ ist heute lebendig wie am ersten Tag.“ (BFA 22. Teil 1, 129)

<sup>198</sup> Quelle: <https://www.volksliederarchiv.de/wacht-auf-verdamnte-dieser-erde-die-internationale/> (abgerufen am 19.06.2023).

*der Wahrheit* empfiehlt Brecht den Schriftstellern, die kämpfend die Wahrheit verbreiten wollen, unbeachtete Kampfplätze auszuwählen, andere Namen für bekämpfte Feinde zu benutzen, die von ihnen verursachten schrecklichen Zustände in andere Länder zu verlegen oder auch eine „List“ anzuwenden.<sup>199</sup> Die sprachkritische Methode des Kong Zis in der chaotischen Zeit schätzt er sehr: „Konfutse ersetzte ungerechtfertigte Beurteilungen nationaler Vorgänge durch gerechtfertigte“, (BFA 22, Teil 1. 82) sieht in ihr eine von Kong Zi aus praktischen Gründen verwendete „List“ und findet sie von großer Bedeutung für die Praxis: „Die List des Konfutse ist auch heute noch verwendbar.“ (BFA 22, Teil 1. 82) Tatsächlich denkt Brecht an seine „Listen“, die er kämpfenden Schriftstellern vorschlägt. Eine solche „List“ heißt z. B.: „Vieles was in Deutschland über Deutschland nicht gesagt werden darf, darf über Österreich gesagt werden.“ (BFA 22, Teil 1. 82)<sup>200</sup> Genau in diesem Sinne kommt der Ansiedlung der Handlung des *guten Menschen von Sezuan* in Sezuan eine „List“-Funktion zu: Brecht will die Wahrheit verbreiten, so wie der altchinesische Weise, der ebenso auf ein besseres, gerechtes Gesellschaftssystem hoffte, vor zweitausend Jahren das tat; Sezuan ist der Ort, an dem Brecht eine seiner aufschlussreichen „Listen“ präsentiert.

Die weit von Europa entfernte Region Sezuan wird von Brecht nicht etwa als ein verklärtes Land, als ein Antidot nämlich der änderungsbedürftigen Eigenwelt entgegengesetzt konstruiert, sondern in einem Bild von Fortschritt und Rückständigkeit nebeneinander charakterisiert: Es besteht eine Zementfabrik als Zeichen der Industrialisierung; es gibt wirtschaftliche Konkurrenz und ökonomischen Kampf und soziale Ausbeutung; die Arbeitslosigkeit und die Verarmung sind allgegenwärtig; die Menschen denken nur an sich und die zwischenmenschlichen Beziehungen werden hauptsächlich von Geld bestimmt. Mit einem Bild taucht Sezuan in der Vorstellungswelt Brechts auf als Chiffren für eine Gesellschaft, die keinesfalls China heißen sollte, wie Brecht selber dazu vermerkt: „Schauplatz: Die Hauptstadt

---

<sup>199</sup> Dazu schreibt Brecht: „Wer heute die Lüge und Unwissenheit bekämpfen und die Wahrheit schreiben will, hat zumindest fünf Schwierigkeiten zu überwinden. Er muß den *Mut* haben, die Wahrheit zu schreiben, obwohl sie allenthalben verhüllt wird; die *Kunst*, sie handhabbar zu machen als eine Waffe; das *Urteil*, jene auszuwählen, in deren Händen sie wirksam wird; die *List*, sie unter diesen zu verbreiten.“ (BFA 22. Teil 1, 74)

<sup>200</sup> Im *Dreigroschenroman* z. B. hat Brecht bereits über England das Nazi-Deutschland beschrieben.

von Sezuan, welche halb europäisiert ist.“ (BFA 6, 176) In Sezuan soll also Europa gesehen werden.<sup>201</sup> Das von Brecht konzipierte Sezuan ist tatsächlich ein Phänomen, das für andere Erscheinungen transparent ist: Hinter dem Bild Sezuan stecken keine anderen Erfahrungen als die mit der wirtschaftlichen Not in der Weimarer Republik sowie die mit der Zeit des Nationalsozialismus.<sup>202</sup> China wird auf diese Weise zu einem Spiegelbild der eigenen Wirklichkeit. Nicht die Fremde, sondern das Eigene wird beobachtet. Hinter dem Schleier Sezuan kann sich dem Zuschauer die eigene Welt umso deutlicher enthüllen, weil die angebliche Fremde so eigenartig bekannt vorkommt. Brecht wandte in seinem subversivem Schreiben die taktische „List“ an, etwas über Deutschland zu sagen, indem er etwas über China sagte.<sup>203</sup>

## 1.6. Verfremdungsabsicht

Brechts Sezuan ist ein fiktiver Ort. Es gibt im Stück keine Konkretion, die ihn als die tatsächliche chinesische Provinz Sezuan zu erkennen gibt. Für die „List“-Funktion bedarf es gewiss keiner gründlichen landeskundlichen Kenntnisse; es kommt lediglich darauf an, dass der fiktive Handlungsort in seiner Fiktionalität das „Leben“, die geschichtliche Gegenwart bzw. den geschichtlichen Zusammenhang also, zu erkennen gibt. Für die Hauptstadt Sezuan sah Brecht ein Bühnenbild vor, das uneindeutig sein und keine bestimmte Stadt vorstellen sollte: „Die Stadt muß eine große, staubige, unbewohnbare Stadt sein.“ (BFA 26 Teil 1. 338).<sup>204</sup> Eine Notiz von Brecht bestätigt

---

<sup>201</sup> Nach der Gründung der Volksrepublik China fügte Brecht dem Stück eine Revision hinzu: „Die Provinz Sezuan der Parabel, die für alle Orte stand, an denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden, gehört heute nicht mehr zu diesen Orten.“ (BFA 6, 176). Die Revision beseitigt jeden Zweifel daran, was Brecht mit China darstellen wollte.

<sup>202</sup> Dazu schreibt Jan Knopf: „Der gute Mensch von Sezuan, der in seiner Parabel-Handlung einen höchst künstlichen Ereignisablauf aufweist, stellt – im zeitgenössischen Bezug – vor allem eine Auseinandersetzung mit der Wirtschaftsform der Weimarer Republik – dann aber auch des Kapitalismus überhaupt – dar. Die Weimarer Republik stellt insofern den eklatanten Fall dar, als sich aus ihr, und zwar auf legalem Wege und mit nachweisbarer Unterstützung der Großindustrie, der Faschismus entwickelt hat, der dann die ‚Welt‘, wie es Brecht und viele Antifaschisten vor der sog. ‚Machtergreifung Hitlers‘ vorausgesehen hatten, in den Krieg hineinzog.“ Siehe Knopf, Jan: *Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1984, S. 10.

<sup>203</sup> In einem Gedicht schreibt Brecht: „ICH BENÖTIGE KEINEN GRABSTEIN, aber / Wenn ihr einen für mich benötigt / Wünschte ich, es stünde darauf: / Er hat Vorschläge gemacht. Wir / Haben sie angenommen. / Durch eine solche Inschrift wären / Wir alle geehrt.“ (BFA 14, 191/192) Im wörtlichen Sinne dieses Gedichtes hat Brecht sich sozusagen selber ein Denkmal gesetzt, indem er seine Vorschläge zur Tat machte.

<sup>204</sup> Hätte Brecht sich in der Landeskunde Chinas ein wenig besser ausgekannt oder sie ernster genommen, hätte er wohl die vorgestellte Handlungsort-Stadt nicht Sezuan, sondern Chengdu genannt. Chengdu war damals und ist heute noch die Hauptstadt der Provinz Sichuan.

den fiktiven Charakter Sezuan:

Wir grübeln noch über der Frage: Brot und Milch oder Reis und Tee für die „Sezuan“-Parabel. Natürlich, es gibt in diesem Sezuan schon Flieger und noch Götter. Alle Folklore habe ich sorgfältig vermieden. Andererseits ist nicht beabsichtigt, aus den französische Weißbrote essenden Gelben einen Witz zu machen. Das London der „Dreigroschenoper“ und das Kilkoa von „Mann ist Mann“, diese poetischen Konzeptionen scheinen geglückt. Zur Diskussion steht: soll man nur die sozialen Anachronismen beibehalten? Die den Göttern (und der Moral) auf den Leib rückende Industrie, die Invasion europäischer Gebräuche. Damit bewegte man sich noch auf realem Boden. Aber weder Industrie noch Europäertum wird den Reis mit dem Brot ersetzen. Hier hat man dann das Chinesische als reine Verkleidung und als löchrige Verkleidung! (BFA 26 Teil 1. 397)

Es könnte als krass unstimmig empfunden werden, wenn die Figuren etwa Brot essen und Milch trinken, während sie als gewöhnliche Chinesen dargestellt werden. Der Reis und der Tee sind bekanntlich Hauptnahrungsmittel in Asien und können in ihrer kulturellen Konnotation sogleich China assoziieren.

Die Assoziation reicht für den Wirkungszweck aus, dass sich der Zuschauer ungefähr in ein chinesisches Umfeld versetzt fühlt, ohne dass ein solches Umfeld topographisch genau ausgestaltet wird. Beim Stück geht es ja hauptsächlich darum, dass die Zustände der eigenen Zeit aufgezeigt werden und Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen geübt wird. Wenn Brecht dazu für die Rolle Chinas an eine „Verkleidung“, und zwar an eine „löcherige Verkleidung“ dachte, so lässt er keinen Zweifel darüber aufkommen, dass das Chinesische im Stück vornehmlich als eine solche fungieren soll. Brecht, der seine Begeisterung für Shakespeares *Antonius und Kleopatra* und damit seine eigene Kunstanschauung so schildert: „Das Medium zwischen Zuschauer und Bühne ist: die Sehnsucht, zu sehen. Je deutlicher eine Gestalt in den Einzelheiten, desto geringer die Verbindung mit dem Sehenden“ (BFA 26 Teil 1. 133), will mit dem nicht detailliert dargestellten Sezuan/China erreichen, dass der Zuschauer das Parabelhafte des Stücks gleich erkennt: Es geht nicht wirklich um dieses Land.

Angeblich China und in Wirklichkeit doch nicht China – in diese Diskrepanz ragt die Dramatheorie des epischen Theaters von Brecht hinein. Aufgrund von Erfahrungen mit dem nicht so erfolgreichen Lehrtheater wollte Brecht schon in den 30er Jahren ein neues, dialektisches Theater schaffen, das den Menschen zum kritischen Beobachter der Welt erziehen sollte. Wenn Brecht vor und in der Exilzeit seine Dramatheorie weiterentwickelt hat, so ist *Der gute Mensch von Sezuan* das Stück, in dem er nach seiner eigenen Angabe zum ersten Mal seine theoretischen Vorstellungen vom dialektischen, epischen Theater konzessionslos umgesetzt hat. (Vgl. BFA 26, Teil 1.332) Schon der Titel und der Schauplatz kennzeichnen die Verfremdungsabsicht des Dramatikers: Es spielt in Sezuan.

### 1.7. Die Sezuan-Insertion

Nun stellt sich fast zwangsläufig die Frage, warum Brecht ausgerechnet Sezuan als den Handlungsort für die Geschichte seines Stücks ausgesucht hat. Schließlich hat Brecht nur drei Stücke geschrieben, in deren Titel ein Ortsname auftaucht: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Der kaukasische Kreidekreis* und *Der gute Mensch von Sezuan*. So interessant diese Frage ist, so unterschiedliche Antworten auf sie gibt es. Es lässt sich keine direkte Aussage darüber in Brechts Nachlass finden.

Womöglich ist die Ansiedlung des Schauplatzes in Sezuan irrelevant. Hans Mayer vertritt hierfür die Ansicht: „Sezuan‘ ist ebenso ein Modellfall wie – einige Jahre vorher – ‚Mahagonny‘. Brecht hätte genauso gut den Titel ‚Der gute Mensch von Mahagonny‘ wählen können. Es handelt sich nicht um eine Chinoiserie, sondern um das Modell einer modernen, zerrissenen Gesellschaft.“<sup>205</sup> Für Tatlow ist die Platzierung in Sezuan ebenfalls eher eine zufällige als eine besonders begründete Wahl und deshalb nicht beachtenswert.<sup>206</sup> Mayers und Tatlows Meinung ist in gewisser Hinsicht plausibel, erfasst allerdings nur einen Aspekt der Fragestellung. Die Wahl Sezuans kann einem nicht mehr als zufällig erscheinen, wenn man über die

---

<sup>205</sup> Mayer, Hans: *Anmerkungen zu Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp 1975, S. 101.

<sup>206</sup> Vgl. Tatlow, Antony: *The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation*. Frankfurt am Main / Bern / Las Vegas: P. Lang 1977, S. 469–475.

Vorarbeiten des Stücks nachdenkt: Vor dem endgültigen Titel hat das Stück zweimal anders geheißen.

Mancher Forscher vermutet, die Ansiedlung der Dramahandlung in Sezuan hänge mit Brechts umfangreichem Buchwissen zusammen. Wie bereits angemerkt, taucht Sezuan spätestens in Barockromanen als ein mysteriöser und vager Handlungsort in der deutschen Literatur auf. Als die Barockromane später als Abenteuer- oder Jugendliteratur viel gelesen wurden, verbreitete sich der Name dieses Ortes mit frappant zu ihm erdichteten Geschichten dementsprechend weit und breit in Deutschland. Der chinesische Brecht-Forscher Zhang Li nimmt an, irgendwann sei Brecht bei seinen zahlreichen Lektüren diesen Geschichten und dem Konzept „Sezuan“ begegnet.<sup>207</sup> Der chinesische Brecht-Forscher Tan Yuan vertritt eine ähnliche Ansicht. Tan weist auf einen Abschnitt in *De Bello Tartarica Historia* von Martinus<sup>208</sup> und auf eine Notiz von Brecht<sup>209</sup> hin und sieht Martinus' Roman und Brechts Stück in einem bestimmten Zusammenhang: „Die Vorstellung vom Amazonenreich und unbeugsamen Kämpfer in Sezuan trifft in der Tat für Brecht gut zu, weil er gerade einen Handlungsort für seine Protagonistin in exotischer Verkleidung sucht. (...) Da Sezuan schon seit langem in Europa als Amazonenreich betrachtet wird, wo die Frauen in Männerkleidern auftreten und ein männliches Gemüt besitzen, ist diese fabelhafte Provinz eigentlich der beste Handlungsort für die Verkleidungsgeschichte der ‚kräftigen‘ Protagonistin.“<sup>210</sup>

Eine andere Antwort lautet: „Sergej M. Tretjakow dramatisierte eine Episode in Wanxian, Sichuan, die von der Kanonenboot-Politik der Westmächte herrührte, in *Brülle, China*, das 1930 in Berlin inszeniert wurde. Brecht war von diesem Stück

---

<sup>207</sup> Vgl. Zhang, Li: *Bulaixite Yanjiu (Studien über Brecht)*, Beijing: Shehui Kexue Chubanshe 2020, S. 28.

<sup>208</sup> In dem Abschnitt schildert Martinus dem Leser eine außergewöhnliche Frau, „welche wir mit recht die Sienesische Amazon oder Penthesleam nennen mögen. Dieselbe kam aus Suchuen, eine zimlich weitentlegne landschaft, mit drey tausent mannen, und sie war nit allein von manlichem gemüht, sondern hatte auch manskleider an, ja sie führte auch Titul die mehr einem mann als einer Frauwen gebürten.“ Zitiert nach Tan, Yuan: *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*. Göttingen: Cuvillier 2007, S. 213.

<sup>209</sup> Nach der Notiz wollte Brecht die Protagonistin so gestalten: „Grübeleien über den ‚Guten Menschen‘. Wie kann die Parabel Luxus bekommen? Wie kann der Eindruck der Milchmädchenrechnung vermieden werden? [...] Das Mädchen muß eine große, kräftige Person sein.“ (BFA 26. Teil 1, 338)

<sup>210</sup> Tan, Yuan: *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*. Göttingen: Cuvillier 2007, S. 215.

begeistert“.<sup>211</sup> Eine deutsche Übersetzung des Stücks lag 1929 vor. Die Inszenierung war höchst imposant,<sup>212</sup> und dem Zuschauer wurde zum ersten Mal in Europa das China der Gegenwart, „das China der unterdrückten Volksmassen, die sich gegen die Kolonialmächte zur Wehr setzen“,<sup>213</sup> vor Augen geführt. Es ist anzunehmen, dass Brechts Faszination für dieses Stück nicht nur theatertechnisch bestimmt,<sup>214</sup> sondern auch, wenn nicht eher, politisch motiviert war. Indem das Stück in aller Deutlichkeit ein politisches Stück ist und auf eine politische Wirkung beim Zuschauer abzielt, ist Brechts Begeisterung ein Zeichen dafür, dass ihm sein Interesse am aktuellen, sich auf dem Weg der Revolution befindenden China noch einmal bewusst geworden war.

Nach dem Ausbruch des antijapanischen Kriegs in China verfolgte Brecht intensiv den Kampf des chinesischen Volks gegen die Aggressoren. Dazu hielt er Korrespondenz mit deutschen Journalisten, die von Sezuan aus berichteten. Sezuan war in dieser Zeit die Provinz, die im chinesischen und damit im internationalen antifaschistischen Kampf eine große Rolle spielte. Dass Brecht in der letzten Überarbeitungsphase beschlossen hat, dem Stück den Titel *Der gute Mensch von Sezuan* zu geben, ist wohl auch von diesem Aspekt her zu erklären.<sup>215</sup>

## 1.8. Begeisterung vom chinesischen Theater

Sergej M. Tretjakow, der Autor von *Brülle, China*, war ein russischer Schriftsteller und China-Kenner. In den 20er Jahren reiste er mehrmals für kurze Aufenthalte nach China und hat dann eine Zeit lang in Peking an der Universität russische Literatur

---

<sup>211</sup> Hsia, Adrian: *Chinesien - Zur Typologie des anderen China in der deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung des 20. Jahrhunderts*. In: Arcadia Vol. 25, 1990, S. 52. Wanxian ist eine am Changjiang-Fluss (Jangtse-Fluss) liegende kleine Hafenstadt in der chinesischen Provinz Sichuan. Wenn die hier genannte „Episode“ sich auf eine militärische Auseinandersetzung der chinesischen Armee mit einem englischen Kriegsschiff beziehen sollte, dann läge ein Irrtum von Hsia vor. Denn die Auseinandersetzung geschah im Sommer 1926, während *Brülle, China* bereits 1924 entstanden war und im Januar 1926 in Moskau uraufgeführt wurde.

<sup>212</sup> Das Bühnengeschehen wurde so aufgenommen: „Im Zuschauerraum sind Bomben aufgehängt, die im Augenblick der höchsten Ekstase mit großem Knallen und Krachen explodieren und dem Publikum die Proklamation: ‚Brülle, China!‘ – wahrhaft zudonnern“. Siehe Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*. Bern und München: Francke 1977, S. 115.

<sup>213</sup> Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*. Bern und München: Francke 1977, S. 115.

<sup>214</sup> In der Aufführung wurden die Wellen des Jangtse als Kulisse für die Macht des Volks verwendet; dies passt zu Brechts Vorliebe für die Wassermetapher.

<sup>215</sup> Vgl. Tan, Yuan: *The „Sichuan Heroine in German Literature“*. In: *Journal of Sichuan International Studies University*. Nr. 2, 2008, S. 61.

unterrichtet. Im März und April 1935 konnte Brecht in Moskau das Gastspiel des chinesischen Schauspielers Mei Lan-fang (梅兰芳, 1894–1961) besuchen und an der abschließenden Diskussionsrunde teilnehmen.<sup>216</sup> Eine althergebrachte Tradition des chinesischen Theaters ist es, dass auch die Frauenrollen von Männern gespielt werden. Gemäß dieser Tradition war Mei Lan-fang für seine geniale Darstellung der Frauenrolle in China sehr gefeiert. Sein Ruf als ein klassischer Vertreter dieses Schauspielertyps lieferte auch Moskauer Besuchern des Gastspiels Gesprächsstoff.<sup>217</sup> Mei Lan-fang und seine Truppe spielten bei ihrem Gastspiel in Moskau Szenen aus Stücken, die Ereignisse, Vorgänge oder Momente aus chinesischen geschichtlichen Überlieferungen darstellen.<sup>218</sup> Ihre Aufführungen mit charakteristischen Kunstmitteln wie Gesang, Rezitation, Pantomime, Tanz und Akrobatik waren dem Zuschauer Ausdruck einer uralten Theatertradition und -kultur, eröffneten Brecht neue Blicken und fanden in ihm einen faszinierten Bewunderer, für den sich gleichsam eine anregende Kunstwelt aufgetan hatte.<sup>219</sup> Besonders die schauspielerische Vielfältigkeit und Spiel- und Darstellungsweise Mei Lan-fangs haben ihn so intensiv und nachhaltig beeindruckt wie kaum etwas anderes. Seine Beobachtungen und Bewunderungen sind in Notierungen wie *Über das Theater der Chinesen*, *Über ein Detail des chinesischen Theaters*, *Die Beibehaltung der Gesten durch verschiedene Generationen* usw. festgehalten, die in Moskau entstanden waren. Diese Texte sind begeisterte Würdigungen dessen, was Brecht beim Gastspiel gesehen und seine Aufmerksamkeit

---

<sup>216</sup> Das Ereignis wird in der Literatur so dokumentiert: „Echtes chinesisches Theater war zuerst 1935 in Moskau zu sehen, als der berühmte chinesische Schauspieler Mei Lan-fang mit seiner Truppe ein dreiwöchiges Gastspiel gab. Dort erlebten ihn unter anderen Brecht, Cordon Craig und Eisenstein. Mei besuchte anschließend auch Berlin, Paris und London, doch kam keine Aufführung zustande. In Berlin wurde am 29. April 1935 von der Ostasiatischen Gesellschaft für Mei ein Festessen gegeben, an dem prominente Schauspieler, Gelehrte und Regierungsvertreter teilnahmen“. Siehe Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*, Bern und München: Francke 1977, S. 123.

<sup>217</sup> An Helene Weigel schrieb Brecht über sein Erlebnis: „Ich sehe den chinesischen Schauspieler Mei Lan-fang mit seiner Truppe. Er spielt Mädchen und ist wirklich herrlich.“ (BFA 28, 496)

<sup>218</sup> Z. B. *Kui-fei tsui-chiu* (Die betrunkene Schönheit), wo Mei Lan-fang auftritt, ist eine Geschichte aus dem Leben von Yang Guifei, einer der berühmtesten Konkubinen in den chinesischen Legenden.

<sup>219</sup> Der chinesische Regisseur Huang Zuolin, der Brecht persönlich kennengelernt hatte und bereits in den 1950er Jahren Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* inszeniert hat, erinnert sich in seinen *Worten eines Regisseurs* an seine Begegnung mit Brecht: „Ich lernte Brecht im Jahr 1936 kennen, dem selben Jahr, in dem ich Stanislawski kennenlernte. Dieser deutsche Dramatiker wurde von Hitler verfolgt, emigrierte im Jahr 1935 nach Moskau. Dort sah er das Schauspiel von Mei Lanfang, schätzte ihn sehr und beurteilte ihn außerordentlich gut. Er meinte, daß die dramatische Kunst, um die er sich so sehr bemühte, in China schon äußerst hoch entwickelt sei.“ Zitiert nach Lü, Longpei: *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper*: Diss. Universität Bielefeld 1982, S. 3f.

auf sich gezogen hat.<sup>220</sup> Das Expressive ist entscheidend. Die Sache teilt sich selbst am besten mit. In *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst* z. B. stellt Brecht rhetorische Fragen, um die Schauspielkunst Mei Lan-fangs subversiv als eine „Heiligkeit“, als eine „Mystik“ hervorzuheben.<sup>221</sup> Die Notiz endet mit einer Auseinandersetzung mit der Beschaffenheit der eigenen Kunst: „Ein Vergleich mit der asiatischen Schauspielkunst zeigt das tief Pfäffische, in dem unsere Kunst noch befangen ist.“ (BFA 22 Teil 1. 153) Nichts könnte Brechts Begeisterung von der chinesischen Schauspielkunst deutlicher charakterisieren als diese Notiz.<sup>222</sup>

Brecht schreibt in diesen Notizen über das chinesische Theater, aber auch über sich selbst, wie er beim chinesischen Theater fühlt und denkt. In *Über die Zuschaukunst* schwärmt Brecht von einer anderen Seite her vom chinesischen Theater:

Besonders wichtig für uns vom Theater der Chinesen scheint sein Bemühen, eine wahr Zuschaukunst hervorzubringen. Zunächst muß man beim Anblick dieser nicht ohne weiteres, nicht nur gefühlsmäßig verstehbaren Kunst, die so viele Vereinbarungen mit ihrem Zuschauer trifft, so viele Regeln aufstellt darüber, wie er mit ihm, dem Theater, zu verkehren hat, annehmen, es handle sich um eine Kunst nur für einen kleinen Kreis von Gelehrten, lauter Eingeweihten. Man erfährt, dies sei keineswegs so: dieses Theater wird auch von den breiten Volksmassen verstanden. Und doch kann es so viel voraussetzen! Und doch kann es eine Zuschaukunst verlangen und hervorbringen, eine Kunst, die erst gelernt, ausgebildet, dann im Theater ständig geübt werden muß. Sowenig der chinesische Schauspieler seinem

---

<sup>220</sup> Brecht schreibt z. B. zu diesem Gastspiel: „In einem Stück war zu zeigen, wie eine Frau verbergen will, daß sie geweint hat, aber des Weinens überführt wird. Der Schauspieler Mei Lan-fang verzichtete darauf, zu weinen, weil sie dies unkünstlerisch fand, und sie wollte auch nicht Tränenspuren auf ihrem Antlitz entdecken lassen, die nicht vorhanden waren. Sie weinte also in ihren Ärmel, und der Mann griff an den Ärmel und spielte, als habe er ihn naß gefunden.“ (BFA 22. Teil 1, 124)

<sup>221</sup> Brecht schreibt: „Welcher westliche Schauspieler (einige Komiker ausgenommen) könnte wie der Doktor Mei Lan-fang mit einem Smoking angetan vor einem Parkett von Sachverständigen die Elemente seiner Schauspielkunst zeigen? Etwa König Lear's Verteilung des Erbes oder das Auffinden des Taschentuches durch Othello? Er würde wirken wie ein Jahrmarktzauberer, der seine Tricks zeigt – wonach niemand je wieder das Zauberkunststück sehen wollte. Er würde lediglich zeigen, wie man sich verstellt. Die Hypnose fiel weg, und es blieben ein paar Pfund schlecht verrührte Mimik übrig, eine schnell zusammengemischte Ware für einen Verkauf im Dunkeln, an eilige Käufer. Natürlich würde kein westlicher Schauspieler solch eine Schaustellung veranstalten. Wo bliebe die Heiligkeit der Kunst? Die Mystik der Verwandlung? Er legt Wert darauf, daß, was er macht, unbewußt ist. Es verlöre sonst an Wert.“ (BFA 22. Teil 1, 153)

<sup>222</sup> Diese Notiz hat Brecht später noch ein wenig überarbeitet in seinen großen Bericht *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* eingebaut.

Publikum einfach „etwas vormachen“ kann, wenn er nur genügend Hypnotisierkraft hat (etwas unbedingt zu Verabscheuendes), sowenig kann der Zuschauer ohne jedes Wissen, ohne die Fähigkeit des Vergleiches, die Kenntnis der Regeln, aus dieser Kunst den vollen Genuß ziehen. (BFA 22 Teil 1. 129)

Vordergründig „benedet“ Brecht das chinesische Theater um ein Publikum, das eine dem Theater adäquate „Zuschauerkunst“ aufbringt. Hintergründig, das heißt unterschwellig wünscht Brecht für sich auch so ein Theater, das „so viel voraussetzen (kann)“, weil es „ständig“ aufgeführt wird. Brecht ist „listig“ genug, um seinen eigenen Wunsch nach einem großen Publikum beim chinesischen Theater zu belassen.

Auch darüber, was vom chinesischen Theater übernommen oder angeregt werden könnte, dachte Brecht nach.<sup>223</sup> Es bleibt aber nicht bei der Einsicht in das, was technisch von der Künstlichkeit chinesischen Theaters für die eigene Dramaturgie zu lernen sei. Sondern Brecht ging es v. a. um einen höheren Wert, indem er bezeichnenderweise eine besondere, eine eigentümlich sublimierte Perspektive einsetzte, um das chinesische Theater als ein Vorbild zu rezipieren: die chinesische Schauspielkunst arbeite „in sehr raffinierter Weise“ mit dem „Verfremdungseffekt“. (BFA 22 Teil 1. 200)

In diesen Notizen wird deutlich, dass Brechts Beurteilung der chinesischen Schauspielkunst von seinen Überlegungen über das von ihm angestrebte epische Theater „angeleitet“ ist. Bekanntlich ist der Begriff „Verfremdungseffekt“ ein Formelwort in Brechts Äußerungen über das epische Theater.<sup>224</sup> Beim Gastspiel von

---

<sup>223</sup> Dazu notiert Brecht ins Tagebuch: „Ein Gastspiel des berühmten chinesischen Schauspielers Mei Lan-fang in Moskau gab Anlaß zu allerhand Erörterungen darüber, ob Prinzipien dieser Darstellungsweise für die westliche Bühne verwertbar sind.“ (BFA 22. Teil 1, 151)

<sup>224</sup> Brecht hat zunächst den Begriff der „Verfremdung“ wiederholt ähnlich so definiert: „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“ (BFA 22. Teil 1, 554) Sodann hat er dem „Verfremdungseffekt“ wiederholt ähnlich eine Definition gegeben, die das epische Theater als einen Gegenpol zum aristotelischen Drama darstellt: „Dieser Effekt wurde zuletzt in Deutschland, bei den Versuchen, zu einem epischen Theater zu kommen, für Stücke nichtaristotelischen (nicht auf Einfühlung beruhender) Dramatik angewendet. Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, daß der Zuschauer gehindert wurde, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufühlen. Annahme oder Ablehnung ihrer Äußerungen oder Handlungen sollten im Bereich des Bewußtseins, anstatt wie bisher in dem des Unterbewußtseins des Zuschauers erfolgen.“ (BFA 22. Teil 1, 200)

Mei Lan-fang und seiner Truppe will er eine Erfahrung gemacht haben, bei der er sich geradezu in seiner Theorie des nicht aristotelischen Theaters bestätigt fühlte. Wie einst Goethe, der das Gemeinsame in der chinesischen Literatur auffinden wollte,<sup>225</sup> wollte Brecht im chinesischen Theater ebenfalls das Gemeinsame entdecken. Es gibt allerdings einen intentionalen Unterschied dabei: Goethe wollte bei seinem Konzept der Weltliteratur die Literatur als Gemeingut der Menschheit konzipieren, Brecht wollte bei seiner Beurteilung der chinesischen Schauspielkunst das Fremde vermehren, weil er der Ansicht war, beim chinesischen Theater den „Verfremdungseffekt“ wirksamer als bei der westlichen Bühne erlebt zu haben.<sup>226</sup> Seine Beurteilung der chinesischen Schauspielkunst verbindet er noch ausdrücklich mit einer Absage an das Stanislawski'sche Theater: „Stanislawski gibt eine Reihe von Kunstmitteln, ein ganzes System, an, vermittels derer das, was er creative mood, Schaffenslaune nannte, immer von neuem, bei jeder Vorstellung herbeigezwungen werden kann. Dem Schauspieler gelingt es nämlich für gewöhnlich nicht lange, sich wirklich als der andere zu fühlen, bald beginnt er erschöpft nur noch gewisse Äußerlichkeiten in der Haltung und im Stimmfall des andern zu kopieren, worauf die Wirkung beim Publikum sich erschreckend abschwächt. Dies kommt zweifellos daher, daß die Kreierung des andern ein ‚intuitiver‘, also dunkler Akt war, der im Unterbewußtsein vor sich ging, und das Unterbewußtsein ist sehr schwer zu regulieren: es hat sozusagen ein schlechtes Gedächtnis“, (BFA 22 Teil 1. 203f) um sich umso mehr für das chinesische Theater zu begeistern:

Der chinesische Artist kennt diese Schwierigkeiten nicht, er verzichtet auf die restlose Verwandlung. Von vornherein beschränkt er sich darauf, die darzustellende Figur lediglich zu zitieren. (BFA 22 Teil 1. 204)

---

<sup>225</sup> Im Gespräch mit Eckermann sagt Goethe: „Die Menschen (die Chinesen – d. V.) denken, handeln und empfinden fast ebenso wie wir und man fühlt sich sehr bald als ihres Gleichen, nur daß bei ihnen alles klarer, reinlicher und sittlicher zugeht.“ Siehe Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 39, *Eckermann Gespräche mit Goethe*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999, S. 223.

<sup>226</sup> Dazu schreibt Brecht: „Der Verfremdungseffekt wird auf dem chinesischen Theater auf folgende Weise erzielt: Der chinesische Artist spielt vor allem nicht so, als existiere außer den drei Wänden, die ihn umgeben, auch noch eine vierte Wand. *Er bringt zum Ausdruck, daß er weiß, es wird ihm zugesehen.* Das entfernt sogleich eine bestimmte Illusion der europäischen Bühne. Das Publikum kann nicht mehr die Illusion haben, ungesehener Zuschauer eines wirklich stattfindenden Ereignisses zu sein.“ (BFA 22. Teil 1, 201)

Allerdings unterliegt Brecht mit seiner Bemerkung über den Verzicht auf völlige Illusion im chinesischen Theater einem Missverständnis,<sup>227</sup> dessen Zustandekommen mit der großen Fremdheit des chinesischen Theaters für westliche Zuschauer,<sup>228</sup> mit Brechts beschränkter Kenntnis dieser komplexen Wissenschaft,<sup>229</sup> mit Brechts Beschäftigung mit der Frage der Weiterentwicklung des Theaters<sup>230</sup> oder womöglich noch mit Brechts fast aggressivem Beharren auf Aktualität<sup>231</sup> zusammenhängen mag. Aber worauf es offensichtlich ankommt, ist, dass für Brecht von nun an zwar nicht unbedingt ganz andere Kategorien galten, aber der „Verfremdungseffekt“ für ihn als das entscheidende Bewertungskriterium galt.<sup>232</sup> Demnach ging es Brecht primär um

---

<sup>227</sup> Dem chinesischen Theater liegt eigentlich nichts ferner als eine Verfremdung im Sinne des epischen Theaters. Für das chinesische Theater ist es ganz selbstverständlich, dass die Darstellung den Zuschauer emotional mitreißt. Brecht kritisiert z. B. am westlichen Theater: „Der westlichen Schauspieler tut alles, um seinen Zuschauer an die darzustellenden Vorgänge und die darzustellende Figur so nahe wie möglich heranzuführen. Zu diesem Zweck bringt er ihn dazu, sich in ihn, den Schauspieler, einzufühlen, und verwendet alle seine Kraft darauf, sich selbst in einen anderen Typus, den der darzustellenden Person, möglichst restlos zu verwandeln. Ist die *restlose Verwandlung* gelungen, hat sich seine Kunst so ziemlich verausgabt“ (BFA 22. Teil 1, 203). Das Einfühlen und Verwandeln ist aber gerade die Kunstförderung des chinesischen Theaters. Nach dessen Kunstanschauung soll sich der Schauspieler mit seiner darzustellenden Person identifizieren, und während er sich in die Person einfühlt, soll er den Zuschauer emotional bewegen; selbst in dem Moment, wo der Schauspieler sich selber zusieht, geht es ihm nur darum, den Zuschauer gemäß der Dramahandlung oder -situation emotional anzuleiten. Für Brecht ist das Sich-selber-Zusehen des chinesischen Schauspielers aber „ein künstlicher und kunstvoller Akt der Selbstentfremdung, verhindert die vollständige, d.h. die bis zur Selbstaufgabe gehende Einfühlung des Zuschauers und schafft eine großartige Distanz zu den Vorgängen.“ (BFA 22. Teil 1, 202) Das Motto des chinesischen Theaters lautet generell: „Wenn der Schauspieler sich nicht tief in die darzustellende Person hineinversetzt, dann kann er die Menschen nicht bewegen.“ Zitiert nach Li, Jiefei: *Theater im internationalen Kontext: Ein Vergleich zwischen dem aristotelischen, dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen epischen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater*. Wien: Dissertation 2009, S. 90. Quelle: <https://core.ac.uk/display/11585040/> (abgerufen am 14.02.2022).

<sup>228</sup> Brecht schildert selber die Fremdheit: „Das chinesische Theater erscheint uns ungemein preziös, seine Darstellung der menschlichen Leidenschaften schematisch, seine Konzeption von der Gesellschaft starr und falsch, nichts von dieser großen Kunst scheint auf den ersten Blick verwendbar für ein realistisches und revolutionäres Theater. (...) Es ist zunächst schon schwierig, sich, wenn man Chinesen spielen sieht, frei zu machen von dem Gefühl der Befremdung, das sie in uns, als in Europäern, erregen.“ (BFA 22. Teil 1, 206)

<sup>229</sup> Brechts Fehlurteil über das chinesische Theater ist das Thema einer Reihe von Aufsätzen und Arbeiten, die in der letzten Zeit aus chinesischer Sicht entstanden sind. Hier sei auf die Dissertation von Li Jiefei verwiesen, die aus einer chinesischen und vergleichenden Perspektive das Problem ausführlich analysiert. Vgl. Li, Jiefei: *Theater im internationalen Kontext: Ein Vergleich zwischen dem aristotelischen, dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen epischen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater*. Wien: Dissertation 2009. Quelle: <https://core.ac.uk/display/11585040/> (abgerufen am 14.02.2022).

<sup>230</sup> Brecht notiert z. B. dazu: „Die gesellschaftliche Funktion des Theaters änderte sich. (...) Die äußere Form des Theaters als einer Schaubühne wurde gewahrt. Aber außerhalb der Theater übten die proletarischen Truppen den Arbeitern Losungen ein. Und das *Lehrstück* entfernte den Zuschauer und duldete nur Ausübende. (...) Die Schwierigkeiten bei der Darstellung moderner Stoffe konnten weder durch technische Revolutionierung der Bühne, noch durch die der Schauspielkunst allein bewältigt werden.“ (BFA 22. Teil 1, 121)

<sup>231</sup> Bekanntlich hat Brecht in den 20er Jahren als Theaterkritiker gearbeitet. Wenn er Dramen, „die er damals besprach, nahezu ausnahmslos als direkt verständliche, zeitgenössische, wirklichkeitsnahe Stücke“ aufnahm, „geradezu rabiät deren Aktualität“ betonte und „sie allein auf ihre theatralische Gegenwärtigkeit hin“ beurteilte (vgl. Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 107), so ist es durchaus denkbar, dass er innerlich prädisponiert für dieses Missverständnis war. Denn wer so eigenwillig ist, wird so oder so das finden, was er sucht.

<sup>232</sup> Dazu schreibt Brecht z. B.: „Bei der Aufstellung neuer künstlerischer Prinzipien und der Erarbeitung neuer Methoden der Darstellung müssen wir ausgehen von den gebieterischen Aufgaben einer Zeit des Epochenwechsels, Möglichkeit und Notwendigkeit einer Neuformierung der Gesellschaft taucht auf. Alle Vorgänge unter Menschen werden geprüft, alles muß vom gesellschaftlichen Standpunkt aus gesehen werden. Ein neues Theater wird unter anderen Effekten für seine Gesellschaftskritik und seinen historischen Bericht über vollzogene Umstellung den

die Verfremdung, wenn er die Handlung des *guten Menschen von Sezuan* in China setzte.

### 1.9. Das Chinesische im Stück

Es war wohl das Wissen von Brechts grundsätzlicher Aufgeschlossenheit gegenüber allen Traditionen aufgrund ihrer Verwendbarkeit hinsichtlich der Form und hinsichtlich zeitgenössischer Inhalte, das dazu führte, dass der koreanische Brecht-Forscher Tschong Dae Kim die Vermutung äußerte: „Es ist auffällig, daß man bisher noch keine Vorbilder und Quellen für die Handlung des Stückes (des *guten Menschen von Sezuan* – d. V.) gefunden hat. Da es kaum ein Stück von Brecht gibt, dessen Handlung nicht auf irgend eine Anregung zurückgeht, ist es wahrscheinlich, dass dies auch hier der Fall ist.“<sup>233</sup> Auf diese Annahme ist der chinesische Brecht-Forscher Zhang Li eingegangen. Nach einem ausführlich inhaltlich-strukturellen Vergleich des *guten Menschen von Sezuan* mit einem Theaterstück aus der chinesischen Yuan-Dynastie (1368–1644 n. C.) vertritt Zhang Li die Ansicht, dass das chinesische Drama *Zhaopaner fengyue jiufengchen* (赵盼儿风月救风尘) möglicherweise Brecht als Vorlage für sein Stück gedient habe.<sup>234</sup> Diese Ansicht ist allerdings nicht wissenschaftlich genug fundiert und überzeugt daher nicht vollkommen. Ohne Nachweis einer literarischen Vermittlung und ohne Hinweis darauf, ob dieses chinesische Drama in eine westliche Sprache übersetzt worden ist und ob Brecht es gekannt hat, kann es nur bei einer wenig aussagekräftigen Vermutung bleiben.

Die Frage nach Vorbildern und Quellen für die Handlung des *guten Menschen von Sezuan* bleibt weiterhin ungeklärt. Sichere Aussagen können jedoch über formale Eigenschaften dieses Stückes getroffen werden. *Der gute Mensch von Sezuan* ist das Stück gewesen, bei dem Brecht nach seinem eigenen Zeugnis konzessionslos „die epische Technik entwickeln“ konnte, (BFA 26, Teil 1.332) d. h. konzessionslos in die

---

V-Effekt nötig haben.“ (BFA 22, Teil 1, 210)

<sup>233</sup> Kim, Tschong Dae: *Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens*. Heidelberg (Dissertation) 1969, S. 81.

<sup>234</sup> Vgl. Zhang, Li: *Bulaixite Yanjiu (Studien über Brecht)*, Beijing: Shehui Kexue Chubanshe 2020, S. 34–38.

Praxis umgesetzt hatte. Das hat sicherlich die gesamte Bauform des Stücks beeinflusst. So wie die Handlung höchst aufschlussreich für die Verfremdungsabsicht Brechts in *Sezuan* spielt, so können im Stück auch offene oder verborgene chinesische Elemente Pate gestanden haben, die im Folgenden analysiert werden.

#### 1.9.1. „Selbstvorstellung“

Im *guten Menschen von Sezuan* findet sich gleich zu Beginn der Aufführung eine Selbsteinführung der Figuren, die mit einer Spielart des chinesischen Theaters verwandt oder von ihm entlehnt ist: Der Wasserverkäufer Wang tritt auf die Bühne und spricht zum Publikum:

Ich bin Wasserverkäufer hier in der Hauptstadt von Sezuan. Mein Geschäft ist mühselig. Wenn es wenig Wasser gibt, muß ich weit danach laufen. Und gibt es viel, bin ich ohne Verdienst. Aber in unserer Provinz herrscht überhaupt große Armut. (BFA 6, 177)

Was der Wasserverkäufer Wang hier vorführt, ist aus chinesischer Sicht die Spielart der „Selbstvorstellung der Personen“, ein dominierendes Kunstmittel des chinesischen Theaters.<sup>235</sup> Eine solche persönliche Einführung soll dem Publikum etwas über die Personalien der Figur mitteilen, die sonst nur ungünstig in die Handlung einzubringen wären.

Die Selbstvorstellung des Wasserverkäufers Wang im *guten Menschen von Sezuan* erfüllt ebenfalls diese Funktion. Mit einer ziemlichen Gewissheit ist davon auszugehen, dass Brecht das zweckdienliche Kunstmittel vom chinesischen Theater übernommen und in seinem Stück angewendet hat. Man würde den Dichter allerdings gründlich missverstehen, sähe man hier etwa nur die Absicht einer darstellungstechnischen Bereicherung. Der Ausgangspunkt der Übernahme lag eher im Verfremdungseffekt, den Brecht mit der chinesischen Spielweise erreichen wollte. Den Beweis dazu tritt

---

<sup>235</sup> „Fast jede Figur, die auf die Bühne kommt, benutzt sie, sei es in Form eines Gedichts, eines Songs, eines Verspaares oder eine Erzählung.“ Siehe Lü, Longpei: *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper*. Diss. Universität Bielefeld 1982, S. 96.

Brecht selber an, wenn er in der Notiz über das Gastspiel von Mei Lan-fang und seiner Truppe schreibt, der Verfremdungseffekt werde im chinesischen Theater erzielt, indem der chinesische Schauspieler „zum Ausdruck (bringt), daß er weiß, es wird ihm zugesehen. Das entfernt sogleich eine bestimmte Illusion der europäischen Bühne.“ (BFA 22 Teil 1. 201) Dieser Eindruck setzt sich dramaturgisch im *guten Menschen von Sezuan* durch: Der den Wasserverkäufer Wang spielende Schauspieler weiß natürlich, dass ihm zugesehen wird, wenn er sich sozusagen dem Publikum aussetzt, indem er vortritt, um sich dem Publikum vorzustellen. In dem Moment wird das sonstige Funktionsmuster „Figur A spricht zu Figur B, um bei Publikum C zu wirken“ ersetzt durch das „Figur A spricht zu Publikum C“-Verhältnis, mit der gewünschten Folge: eine Desillusion im Sinne Brechts tritt auf beiden Seiten ein.

Beim chinesischen Theater stellt sich die Figur dem Publikum nicht unbedingt nur kurz vor; ihre Selbstvorstellung bezieht sich auch nicht unbedingt nur auf sich, sondern es kann dabei auch Vorgeschichtliches oder Vergangenes herangeholt werden. Bei Brecht ist es ähnlich, wenngleich mit erzählerischen Akzenten. Der Wasserverkäufer Wang, der bei seinem ersten Auftritt dem Publikum sogleich das Gefühl gibt, dieser Mann werde eine wichtige Rolle spielen, hält bei seiner Selbstvorstellung eine nicht gerade kurze Rede, beschränkt sie auch nicht auf sich und leitet damit die Handlung ein:

Es heißt allgemein, daß uns nur noch die Götter helfen können. Zu meiner unaussprechlichen Freude erfahre ich von einem Vieheinkäufer, der viel herkommt, daß einige der höchsten Götter schon unterwegs sind und auch hier in Sezuan erwartet werden dürfen. Der Himmel soll sehr beunruhigt sein wegen der vielen Klagen, die zu ihm aufsteigen. Seit drei Tagen warte ich hier am Eingang der Stadt, besonders gegen Abend, damit ich sie als erster begrüßen kann. Später hätte ich ja dazu wohl kaum mehr Gelegenheit, sie werden von Hochgestellten umgeben sein und überhaupt stark überlaufen werden. Wenn ich sie nur kenne! Sie müssen ja nicht zusammen kommen. Vielleicht kommen sie einzeln, damit sie nicht so

auffallen. Die dort können es nicht sein, die kommen von der Arbeit. Ihre Schultern sind ganz eingedrückt vom Lastentragen. Der dort ist auch ganz unmöglich ein Gott, er hat Tinte an den Fingern. Das ist höchstens ein Büroangestellter in einer Zementfabrik. Nicht einmal diese Herren dort kommen mir wie Götter vor, sie haben einen brutalen Ausdruck wie Leute, die viel prügeln, und das haben die Götter nicht nötig. Aber dort, die drei! Mit denen sieht es schon ganz anders aus, sie sind wohlgenährt, weisen kein Zeichen irgendeiner Beschäftigung auf und haben Staub auf den Schuhen, kommen also von weit her. Das sind sie! Verfügt über mich, Erleuchtetete!  
(BFA 6, 177)

Das Publikum erfährt nicht nur, dass der Wasserverkäufer Wang selber ein armer Mensch ist, der auf einen sozialen Aufstieg durch göttliche Hilfe hofft. Das Publikum bemerkt auch, dass in der Rede des Wasserverkäufers die Götter leicht persifliert werden. Wenn er berichtet, dass er bei den vorbeigehenden Erwerbstätigen keine Götter gesehen hat und dass er sie dann daran erkennt, dass die Götter „wohlgenährt (sind), kein Zeichen irgendeiner Beschäftigung auf(weisen)“ (BFA 6, 177), so ist dieses Götterbild wirklicher als das, was die Menschen sich sonst über sie illusionieren. Vor dem Hintergrund der dargestellten Zeit, wo in der Welt „große Armut“ (BFA 6, 177) herrscht, lässt dieses Götterbild den aufmerksamen Zuschauer bereits ahnen, dass im Laufe der Handlung die Götter in ihrem religiösen Bild als Retter der Menschheit verfremdet werden. Die Methode der „Selbstvorstellung der Personen“ wird benutzt, eine Thematik des Stücks wird unauffällig signalisiert, der Zuschauer zieht bei der Szene die Konsequenz einer kritischen Illusionslosigkeit.

### 1.9.2. Pantomime

In *Das doppelte Zeigen* berichtet Brecht von der Darstellungsweise der chinesischen Schauspielkunst, wie er sie beim Gastspiel von Mei Lan-fang und seiner Truppe erlebt hatte und die ihm geradezu von einem programmatischen Stellenwert war:

Die Chinesen zeigen nicht nur das Verhalten der Menschen, sondern auch das Verhalten der Schauspieler. Sie zeigen, wie die Schauspieler die Gesten der Menschen in ihrer Art vorführen. Denn die Schauspieler übersetzen die Sprache des Alltags in ihre eigene Sprache. Sieht man also einem chinesischen Schauspieler zu, dann sieht man nicht weniger als drei Personen gleichzeitig, einen Zeigenden und zwei Gezeigte.

Zu zeigen: ein junges Mädchen bereitet Tee. Der Schauspieler zeigt zunächst, daß Tee bereitet wird. Dann zeigt er, wie man Tee in vorgeschriebener Weise bereitet. Das sind bestimmte, immer wiederkehrende Gesten, die vollendet sind. Dann zeigt er gerade dieses Mädchen, etwa, daß sie heftig ist oder duldsam oder verliebt. Dabei zeigt er, wie der Schauspieler Heftigkeit oder Duldsamkeit oder Verliebtheit ausdrückt, in wiederkehrenden Gesten. (BFA 22 Teil 1. 126)

Hier taucht der Begriff auf, den Brecht in der Folgezeit wiederholt als eine Chiffre für einen Darbietungsbereich benutzte, vom dem aus ihm das chinesische Theater am beeindruckendsten zu beschreiben schien: der Begriff der „Gesten“, d. h. der Begriff der Gestik (Brecht spricht auch vom „Gestus“).

In seinem großen Bericht *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, in dem Brecht Wichtiges aus seinen Eindrücken vom chinesischen Theater zusammenfasst, schildert er ein ähnliches Erlebnis beim Gastspiel Mei Lan-fangs und seiner Truppe:

Eine junge Frau, die Tochter eines Fischers, wird gezeigt, wie sie einen Kahn rudert. Stehend lenkt sie mit einem kleinen Ruder, das ihr kaum bis zu den Knien reicht, den Kahn, der nicht vorhanden ist. Jetzt wird die Strömung schneller, jetzt wird es schwieriger, das Gleichgewicht zu halten, jetzt ist sie in einer Bucht, sie rudert etwas lässiger. Nun so lenkt man einen Kahn. (BFA 22 Teil 1. 202)

Das Geschilderte ist eine sehr berühmte Szene aus dem chinesischen Theaterstück *Ta-yü sha chia* (Die Rache des Fischers). Für chinesische Zuschauer sind die in der

Szene dargebotene Gestik und Pantomime eine hoch ästhetisiert-gekonnte und deswegen genussvolle Nachahmung des Lebens.<sup>236</sup> Für Brecht, wohl gedanklich voreingenommen durch das von ihm angestrebte epische Theater, lag die Bedeutsamkeit der gestischen und pantomimischen Darbietung in der Szene jedoch darin, dass der Schauspieler die Wirkung wünsche, dass er den Zuschauern fremd, ja befremdlich erscheine:

Er erreicht das dadurch, daß er sich selbst und seine Darbietung mit Fremdheit betrachtet. So bekommen die Dinge, die er vorführt, etwas Erstaunliches. Alltägliche Dinge werden durch diese Kunst aus dem Bereich des Selbstverständlichen gehoben. (BFA 22 Teil 1. 202)

Es ist kühn, wenn nicht verkehrt, die chinesische Schauspielkunst so zu sehen. Aber wie dem auch sei, nach Brechts Sicht tritt in der Vorführung ein Verfremdungseffekt auf, der vornehmlich aus der Selbstdistanzierung des Schauspielers von seiner Darbietung erfolgt. Dieser Verfremdungseffekt ist eher das Resultat einer wohl gedanklich am epischen Theater verbundenen Verfremdungseffekt-Suche, um die es Brecht so oft geht.

Der *gute Mensch von Sezuan* setzt bedeutsam in die Handlung ein, was Brechts Eindrücke vom chinesischen Theater erwarten lassen. Im Stück begegnet in der 7. Szene „Hof hinter Shen Tes Tabakladen“ eine bemerkenswerte Sequenz, in der folgendes geschieht: Shen Te wird von einem leichten Schwindel ergriffen. Darin erkennt die anwesende Frau Shin das Anzeichen einer Schwangerschaft. Shen Te zeigt sich darüber erfreut. Visionär führt sie ihrem ungeborenen Sohn die Welt vor, wie sie sie sieht. Sie zeigt auf die Natur, auf die Menschen und auf den Repräsentanten der öffentlichen Ordnung. Sie bringt ihrem zukünftigen Sohn bei, wie Kirschen gestohlen werden. Sie hebt ihren Sohn vorsichtig an den Kirschbaum, damit das Kind die Früchte essen kann. Das Kind gibt ihr auch welche. Nun werden sie vom Polizisten gesehen und sie laufen schnell davon. Shen Te fasst sich und erklärt ihrem Kind die

---

<sup>236</sup> Beim chinesischen Drama gibt es zwar auch eine Handlung oder eine Fabel, sie ist aber in der Regel sehr einfach. Beim chinesischen Theater kommt es bei der Darstellung der Handlung nicht so sehr auf Dialog oder Monolog an, sondern bspw. auf die Schauspielkunst und auf die gestische und stimmliche Gebärde des Schauspielers.

Methoden der Geschicklichkeit, die erforderlich sind, um unauffällig zu bleiben.

Die Sequenz wird dadurch politisch, dass der Zuschauer zuerst gewissermaßen schockiert wird, wenn er sieht, dass Shen Te ihrem Kind das Stehlen lehrt statt sittliches Verhalten. Das widerspricht doch der guten Natur Shen Tes! Der Schock wandelt sich sogleich in ein Nachdenken um. Der Zuschauer hat vorher gehört, die Kirschen hingen im Garten des reichen Herrn Feh Pung. Damit wird auf gesellschaftliche Verhältnisse verwiesen. Dem Zuschauer wird bewusst, welches Zukünftige hier vorweggenommen wird: Erst wenn die Klassenunterschiede beseitigt werden, d. h., erst wenn die gegebene Welt geändert wird, erst dann kann Shen Tes Sohn auf eine Zukunft hoffen. Der Gedanke des Zuschauers wird nochmals zur Weltänderung gelenkt, als bald darauf Shen Te angesichts des Elends der gegebenen Welt, die ein „Gutsein“ nicht erlaubt, beschließt, für ihr Kind „zum Tiger“ (BFA 6. 249) zu werden, wo sie eigentlich die Gutmütigkeit präsentiert.

Zwischen die Textzeilen des Monologs von Shen Te sind Regieanweisungen eingeschoben: „Sie beginnt auf und ab zu gehen und ihren kleinen Sohn an der Hand zu nehmen“, „Sie macht die Verbeugung vor“, „Sie gibt ihm das Glas“, „Sie gehen vorsichtig, sich umblickend“, „Er scheint sie wegzuziehen, sie widerstrebt“, „Sie verspeist selber eine, die er ihr in den Mund steckt“, „Sie fliehen“, „Sie singt, mit dem Kind spazierend“ (BFA 6. 245). Für die vorliegende Arbeit ist deren auffällige Vielzahl interessant: Kaum anderswo im ganzen Stück hat Brecht so viele Regieanweisungen in einen einzelnen Monologabschnitt eingefügt wie hier. Sie verdeutlichen zur Genüge, dass Brecht für die Inszenierung der Sequenz wollte, dass Shen Te in einer sinnlichen Abstraktion eine pantomimische Darbietung ausführt, die er als Autor des Stücks wohl so vorgestellt hat, wie er sie beim Gastspiel Mei Lan-fangs und seiner Truppe gesehen hatte: „Der Artist trennt so die Mimik (Darstellung des Betrachtens) von der Gestik (Darstellung der Wolke), aber die letztere verliert nichts dadurch, denn die Haltung des Körpers wirkt auf das Antlitz zurück, verleiht ihm ganz seinen Ausdruck. Jetzt hat es den Ausdruck gelungener Zurückhaltung, jetzt den vollen Triumphes!“ (BFA 22, Teil 1. 201)

Eine Pantomime wurde vom Dramatiker beabsichtigt, nicht weil sie der

Handlungsentwicklung oder der Figurencharakterisierung unbedingt dienlich ist. Sie ist auch nicht unbedingt deswegen da, weil die körperhafte Sprache mehr als die verbale Sprache allein wirkt. Sondern sie wurde für den Handlungsverlauf konzipiert, weil sie einen Eigenwert für Brecht hatte, den man aber nur versteht, wenn man bedenkt, in welchen Wirkungskategorien Brecht die Pantomime betrachtete: Brecht bewertete dieses Kunstmittel eben aus dem Standpunkt der Verfremdung und des Verfremdungseffektes.<sup>237</sup> Die Forschung ist sich darin einig, dass die Pantomime im *guten Menschen von Sezuan* ein von der asiatischen – für chinesische Forscher natürlich von der chinesischen – Schauspielkunst übernommenes Element ist.<sup>238</sup> Brecht scheint das auch zu bestätigen, wenn er in *Vergnügungstheater oder Lehrtheater* vermerkt: „In stilistischer Hinsicht ist das epische Theater nichts besonders Neues. Mit seinem Ausstellungscharakter und seiner Betonung des Artistischen ist es dem uralten asiatischen Theater verwandt.“ (BFA 22, Teil 1. 116)

### 1.9.3. Eruptionslosigkeit

Ebenfalls um die Verfremdung im Sinne des epischen Theaters geht es, als die Götter nach mehreren vergeblichen Versuchen meinen, endlich mit Shen Te einen guten Menschen gefunden zu haben, und Shen Te daraufhin zu ihnen sagt:

Halt, Erleuchtete, ich bin gar nicht sicher, daß ich gut bin. Ich möchte es wohl sein, nur, wie soll ich meine Miete bezahlen? So will ich es euch denn gestehen: ich verkaufe mich, um leben zu können, aber selbst damit kann ich mich nicht durchbringen, da es so viele gibt, die dies tun müssen. Ich bin zu allem bereit, aber wer ist das nicht? Freilich würde ich glücklich sein, die Gebote halten zu können der Kindesliebe und der Wahrhaftigkeit. Nicht begehren meines Nächsten Haus, wäre mir eine Freude, und einen Mann anhängen in Treue, wäre mir angenehm. Auch ich möchte aus keinem

---

<sup>237</sup> Man denke hier an das, was Brecht über das *doppelte Zeigen* des chinesischen Theaters geschrieben hat.

<sup>238</sup> Vgl. Zhang, Li: *Bulaixite Yanjiu (Studien über Brecht)*, Beijing: Shehui Kexue Chubanshe 2020, S. 42. Manche Forscher finden, Brecht sei nicht nur von der chinesischen, sondern auch von der japanischen Schauspielkunst beeinflusst gewesen.

meinen Nutzen ziehen und den Hilflosen nicht berauben. Aber wie soll ich dies alles? Selbst wenn ich einige Gebote nicht halte, kann ich kaum durchkommen. (BFA 6, 184)

Shen Tes Rede kann als eine Variante der Selbstvorstellung gedeutet werden. Sie redet zwar zu den Göttern, ihre Rede ist aber weit weg etwa von einer Bitte an sie, sondern gibt vielmehr Einblicke in ihr Leben und kommt in der Wirkung beim Zuschauer wie eine Selbstvorstellung an. Gegenüber dem Zuschauer verfremdet sie sich sozusagen auch selbst, indem sie bei den Göttern das von anderen ihr zugesprochene Bild des guten Menschen nicht akzeptiert und insofern quasi einen Einwand gegen sich spricht. Der Zuschauer mag erwartet haben, dass sie auf einen sozialen Aufstieg durch göttliche Hilfe hofft wie der Wasserverkäufer Wang, da sie wie jener zur armen sozialen Unterschicht gehört. Stattdessen formuliert sie ein Geständnis gegenüber den Göttern. Ihr Geständnis ist zwar vielschichtig, macht aber im Grund genommen vor allem auf ihr elendes Leben und auf die Welt aufmerksam, die ihr Leben im Elend bestimmt. In ihrer Rede ist kurz gesagt vornehmlich eine Gesellschaftskritik potenziert.

Bei einer Analyse der oben zitierten Rede Shen Tes zu den Göttern lässt sich feststellen: Shen Te spricht keine künstlich überhöhte, sondern eine umgangssprachlich-schlichte Sprache. Vom Wortbestand her spielt ihre Sprache auf die Zehn Gebote des Alten Testaments an. Syntaktisch gesehen besteht ihre Sprache überwiegend aus Aussagesätzen, die dreimal vorkommenden Fragesätze sind von rhetorischer Natur; sie und die verwendete Konjunktivform dienen hauptsächlich dazu, das besonders Miserable ihrer Lebenssituation hervorzuheben. Ihre Rede ist insgesamt von einem ruhigen Rhythmus geprägt; sie spricht, wenn überhaupt, nur mit weniger Erregung und so, als ob nicht sie selber, sondern jemand anders über sie und über ihr Elend spräche. Ihre Sprechweise ist als kühl zu bezeichnen; mit ihr setzt sich die Brecht'sche Perspektivierung dessen durch, wie beim chinesischen Theater die Verfremdung erreicht bzw. der Verfremdungseffekt erzielt werde:

Dem westlichen Schauspieler kommt das Spiel der chinesischen Artisten

kalt vor. Nicht als ob das chinesische Theater auf die Darstellung von Gefühlen verzichtete! Der Artist stellt Vorgänge von großer Leidenschaftlichkeit dar, aber dabei bleibt sein Vortrag ohne Hitzigkeit. In Augenblicken tiefer Erregung der dargestellten Person nimmt der Artist eine Haarsträhne zwischen die Lippen und zerbeißt sie. Aber das ist wie ein Ritus, alles Eruptive fehlt ihm. Es handelt sich deutlich um eine Wiederholung des Vorgangs durch einen anderen Menschen, eine, allerdings kunstvolle, Schilderung. Der Artist zeigt: dieser Mensch ist außer sich, und er deutet die äußeren Zeichen dafür an. So drückt man Außer-sich-Sein schicklich aus, vielleicht ist es auch unschicklich, aber nicht für die Bühne. Jedenfalls sind unter vielen möglichen Zeichen besondere ausgewählt, sichtbar mit großer Überlegung. Zorn unterscheidet sich natürlich von Unmut, Haß von Abneigung, Liebe von Sympathie, aber die unterschiedlichen Bewegungen des Gefühls werden sparsam dargestellt. Die Durchkältung kommt daher, daß der Schauspieler sich in der erwähnten Art von der Figur, die er darstellt, distanziert. Er hütet sich, ihre Empfindungen zu denen der Zuschauer zu machen. Niemand wird von dem Individuum vergewaltigt, das er darstellt: es ist nicht der Zuschauer selber, es ist sein Nachbar. (BFA 22 Teil 1. 202f.)

Nicht, dass der Schauspieler in Gefühlen ausbricht und den Zuschauer damit ansteckt und mitreißt, sondern dass Bewegungen des Gefühls äußerst sparsam dargestellt werden sollten, damit der Zuschauer emotional ruhig und geistig aktiv bleibt, um Erkenntnisse zu gewinnen, hier bei der Rede Shen Tes um die Bedrückungen der niedrigen sozialen Schicht zur Kenntnis zu nehmen und an die Weltänderung zu denken – das ist das epische Theater, und das ist Brecht zufolge die Spielweise des chinesischen Theaters.

#### 1.9.4. Emotion

In seinem Aufsatz *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* schreibt

Brecht zum Vergleich der Emotionsdarstellung auf der westlichen und auf der chinesischen Bühne:

Es ist für den Schauspieler schwierig und strapaziös, jeden Abend gewisse Emotionen oder Stimmungen in sich zu erzeugen, dagegen einfacher, die äußeren Anzeichen vorzutragen, die diese Emotion begleiten und anzeigen. Allerdings gilt dann nicht so ohne weiteres die Übertragung dieser Emotion auf den Zuschauer, die *emotionelle Ansteckung*. Der Verfremdungseffekt tritt ein, und zwar nicht in der Form keiner Emotionen, sondern in der Form von Emotionen, die sich mit denen der dargestellten Person nicht zu decken brauchen. (BFA 22 Teil 1. 204f.)

Brechts Kunstanschauung der ausbleibenden *emotionellen Ansteckung* lässt sich so deuten, dass das Theater dem Zuschauer keine Illusion der Darstellung der Wirklichkeit vermitteln soll. Die Konzeption der ausbleibenden emotionellen Ansteckung bedeutet bei Brecht solch ein dramaturgisches Programm: Der Schauspieler soll durchaus Emotionen zeigen, der Punkt, auf den es dabei ankommt, ist, dass die gezeigten Emotionen nicht mit denen der dargestellten Person übereinstimmen, sondern lediglich demonstrierend wirken. Nach Brecht soll der Schauspieler die Person spielen und dabei jedoch nicht die gespielte Person sein, der Schauspieler muss vielmehr „alles unterlassen, was er gelernt (hat), um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltungen herbeiführen zu können.“ (BFA 23, 83) Diese Forderung ist gewiss nicht leicht für den Schauspieler. Brecht hat für das Problem eine Lösung gefunden: das Rollenspiel.

In der 5. Szene des *guten Menschen von Sezuan* erfährt der Zuschauer: Der eigennützigste Yuang Sun will Shen Tes Tabakladen bedenkenlos weit unter Wert verkaufen. Er will nur seine 500 Silberdollar zusammenbekommen, um den Hangarverwalter in Peking zu bestechen. Dass er dafür einem anderen Flieger, der eine große Familie zu ernähren hat, seine Existenz zerstören würde, kümmert ihn nicht. Shen Te sieht über die Rücksichtslosigkeit Yang Suns einfach hinweg mit einem Kopfnicken und mit einer nach Verständnis klingenden Redewendung: „Der hungrige

Hund zieht den Karren schneller nach Hause.“ (BFA 6, 222) Ihre großmütige Geste hierfür steht eigentlich krass im Widerspruch zu ihrer barmherzigen Natur, von der es heißt: „der Zauber Fräulein Shen Tes besteht kaum in der Güte ihres Ladens, sondern in der Güte ihres Herzens. (...) Es ist die Natur des Fräuleins, Gutes zu tun“ (BFA 6, 227). Die Widersprüchlichkeit wird jedoch dadurch keine Widersprüchlichkeit mehr, dass Shen Te jetzt als Shui Ta verkleidet ist und in dessen Sicht die Dinge zu sehen hat. Da der Zuschauer weiß, dass Shui Ta in Wirklichkeit Shen Te ist, wird sie für den Zuschauer in ihrer Gutmütigkeit verfremdet, wenn dieser sieht, dass sie so leichtfüßig in eine andere Person übergeht, dass sie sich also ohne Weiteres selbst verleugnen, d. h. ohne jeglichen inneren Kampf Shui Tas Sicht annehmen bzw. vortragen kann. Der herbeigeführte Verfremdungseffekt liegt darin, dass dem Zuschauer im Bewusstsein gehalten wird: Es ist bloß ein Spiel, keine Wirklichkeit. Daraus ergibt sich das Resultat: Es findet während der Aufführung keine Identifikation mit Shen Te/Shui Ta statt. Auf eine ähnliche Weise wird Shui Ta ebenfalls für den Zuschauer verfremdet. Das geschieht auch insbesondere in der 5. Szene. Dort trifft Shui Ta das erste Mal mit Yang Sun zusammen. Shui Ta befragt Yang Sun nach dessen Zukunftsplänen und erfährt von ihm, dass er überhaupt nicht daran denkt, Shen Te nach Peking mitzunehmen, sondern sie der Mittellosigkeit und der Hilfe Shui Tas überlassen werde. Shui Ta, also eigentlich Shen Te, wird klar, dass Yang Sun nur aufs Geld aus ist und Shen Te für ihn bloß ein Mittel zum Zweck bedeutet, und reagiert mit einer zornigen Emotion:

Der Laden ist weg! Er liebt nicht! Das ist der Ruin. Ich bin verloren! Shin, Sie sind am Rinnstein aufgewachsen, und so bin ich es. Sind wir leichtfertig? Nein. Lassen wir es an der nötigen Brutalität fehlen? Nein. Ich bin bereit, Sie am Hals zu nehmen und sie solange zu schütteln, bis Sie den Käschen ausspucken, den Sie mir gestohlen haben, Sie wissen es. Die Zeiten sind furchtbar, diese Stadt ist eine Hölle, aber wir krallen uns an der glatten Mauer hoch. Dann ereilt einen von uns das Unglück: er liebt. Das genügt, er ist verloren. Eine Schwäche und man ist abseviert. Wie soll man sich von allen Schwächen freimachen, vor allem von der tödlichsten, der Liebe? Sie

ist ganz unmöglich! Sie ist zu teuer! Freilich, sagen Sie selbst, kann man leben, immer auf der Hut? Was ist das für eine Welt?

Die Liebkosungen gehen in Würgungen über.

Der Liebesseufzer verwandelt sich in den Angstschrei.

Warum kreisen die Geier dort?

Dort geht eine zum Stelldichein! (BFA 6, 226)

Das sagt Shui Ta zu Frau Shin, im Grunde genommen natürlich zum Zuschauer. Dem Zuschauer bleibt es im Bewusstsein, dass Shui Ta doch Shen Te ist. Mit der Klage „Die Zeiten sind furchtbar, diese Stadt ist eine Hölle“ (BFA 6, 226) reagiert Shui Ta – aus der Sicht des Zuschauers freilich – geradezu an der um die Liebe betrogene Shen Te vorbei. Für den Zuschauer wäre es von der Lebenslogik her naheliegend gewesen, wenn Shui Ta, d. h. Shen Te, Yang Sun wütend angeschrien und beschimpft hätte. Stattdessen klagt sie: „Was ist das für eine Welt?“ (BFA 6, 226). Das klingt nach Ideologie oder nach Lehrstück. Mag *Der gute Mensch von Sezuan* weder das eine noch das andere sein, der Kern der Sache bleibt davon unberührt: Shui Tas Rede läuft Shen Tes Wesen zuwider. Solche bisweilen schon politisch anmutenden Gedanken wie die über die Änderung der Welt wären von Shen Te in ihrem einfachen Wesen eigentlich nicht zu erwarten.

*Der gute Mensch von Sezuan* erweist sich damit in aller Deutlichkeit als ein episches Stück im Sinne Brechts, in dem es zum Zweck des Verfremdungseffektes nicht um Personen, sondern um Rollen geht, deren Konstellation und Darstellung dem Zuschauer helfen sollen, Erkenntnisse über unrechte gesellschaftliche Verhältnisse zu erzielen. Im *Kleinen Organon für das Theater* schreibt Brecht:

Nun hat aber schon in diesem eine weitere Illusion aufgegeben werden müssen: die, als handelte jedermann wie die Figur. Aus dem „ich tue das“ wurde ein „ich tat das“, und jetzt muß aus dem „er tat das“ noch ein „er tat das, nichts anderes“ werden. Es ist eine zu große Vereinfachung, wenn man die Taten auf den Charakter und den Charakter auf die Taten abpaßt; die Widersprüche, welche Taten und Charakter wirklicher Menschen

aufweisen, lassen sich so nicht aufzeigen. (BFA 23, 85)

Demnach sollen beim epischen Theater keine Charaktere, sondern modellhafte Rollen dargestellt werden. *Der gute Mensch von Sezuan* wird ein solches episches Stück, indem Brecht eine dramaturgische Doppelstrategie verfolgt, indem er Shen Te sich als Shui Ta verkleiden lässt. Shen Te und Shui Ta sind, ob in eine andere Figur verhüllt oder als die eigentliche Figur enthüllend, jeweils nur Rollen. Wenn sie in ihrer Rolle an der eigentlichen Identität vorbeireden bzw. vorbei reagieren, so wird die vom chinesischen Theater angeregte Kunstanschauung gedeckt: „Der Verfremdungseffekt tritt ein, und zwar nicht in der Form keiner Emotionen, sondern in der Form von Emotionen, die sich mit denen der dargestellten Person nicht zu decken brauchen.“ (BFA 22 Teil 1. 205)

#### 1.9.5. Maskenspiel

Im Bericht *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, der die Generalperspektive verdeutlicht, die Brechts Eindrücke vom chinesischen Theater charakterisiert, schreibt Brecht noch Folgendes:

Beim Anblick von Kummer kann der Zuschauer Freude, bei dem von Wut Ekel empfinden. Wenn wir hier vom Vortrag der äußeren Anzeichen der Emotionen sprechen, so meinen wir nicht einen solchen Vortrag und eine solche Auswahl der Anzeichen, daß die emotionelle Ansteckung doch erfolgt, weil der Schauspieler die darzustellenden Emotionen doch noch in sich erzeugt hat, indem er nämlich die äußeren Anzeichen vortrug (...). In diesem Fall tritt der Effekt natürlich nicht auf. Dagegen tritt er auf, wenn der Schauspieler an einer bestimmten Stelle ohne Übertragung eine tiefe Blässe des Gesichts zeigt, die er auf mechanische Weise erzeugt hat, indem er das Gesicht in die Hände verbarg und in denen einen weißen Schminkstoff hatte. Trägt der Schauspieler zu gleicher Zeit ein anscheinend gefaßtes Wesen zur Schau, dann wird sein Erschrecken gerade bei dieser

Stelle (aufgrund dieser Nachricht oder dieser Entdeckung) den V-Effekt auslösen. (BFA 22 Teil 1. 205)

Die „mechanische Weise“ und der „Schminkstoff“ sind es, die einen deutlichen Hinweis darauf geben, dass es die auf das Gesicht des Schauspielers gemalte Maske des chinesischen Theaters Brecht besonders angetan hat. Seine große Begeisterung davon – verstärkt durch eine Steigerung des Adverbs – stellt ausdrücklich das Maskenspiel als eine „höhere“, eine „schöpferische“ Spielweise heraus:

So zu spielen ist gesünder und wie uns scheint würdiger eines denkenden Wesens, es erfordert ein großes Maß von Menschenkenntnis und Lebensklugheit und ein scharfes Erfassen des gesellschaftlich Wichtigen. Selbstverständlich geht auch hier ein schöpferischer Prozeß vor sich: es ist höher geartet, weil er in die Sphäre des Bewußtseins gehoben ist. (BFA 22 Teil 1. 205)

Das Maskenspiel ist auch in europäischen Traditionen vorhanden und nichts Neues, es reicht z. B. in altgriechische Dramen zurück. Beim chinesischen Theater macht Brecht dennoch offensichtlich eine Erfahrung, die er bislang nicht kannte und die ihn als Dramatiker anregen sollte: Das Maskenspiel kommt im *guten Menschen von Sezuan* auf die Bühne. Es ist eingekapselt in das *Zwischenspiel vor dem Vorhang* vor der 5. Szene. Das Stück hat insgesamt sieben Zwischenspiele, in denen es meistens die Götter und der Wasserverkäufer Wang sind, die auftreten. In dem *Zwischenspiel vor der 5. Szene* erscheinen die Götter und der Wasserverkäufer Wang aber nicht wie sonst auf der Bühne, sondern dem Zuschauer wird gezeigt, dass Shen Te und Shui Ta eine und dieselbe Figur ist, wobei Shen Te/Shui Ta das „Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten“ singt: Die Götter und die Guten seien angesichts des Elends in der Welt gleichermaßen ohnmächtig; nur mit Gewalt, d. h. nur mit Revolution, könnten die schlechten Verhältnisse beseitigt werden.<sup>239</sup> Die Offenbarung der Identität von

---

<sup>239</sup> Nach Brecht soll im epischen Theater „nicht angestrebt (werden), das Publikum in Trance zu versetzen und ihm die Illusion geben, es wohne einem natürlichen, uneinstudierten Vorgang bei“, sondern es „muß die Neigung des Publikums, sich in eine solche Illusion zu werfen, durch bestimmte Kunstmittel neutralisiert werden“. (BFA 22. Teil 2, 641) Die Lieder stellen solche Kunstmittel dar. Sie sind instrumental disponiert, um die Vorgänge auf der Bühne zu kommentieren oder um die Handlung zu unterbrechen.

Shen Te und Shui Ta nimmt Brecht direkt in die Hand, indem er mit Regieanweisungen die szenischen Darstellungen vorgibt:

Shen Te tritt, in den Händen die Maske und den Anzug des Shui Ta, auf und singt.

Sie legt den Anzug des Shui Ta an und macht einige Schritte in seiner Gangart.

Sie setzt die Maske des Shui Ta auf und fährt mit seiner Stimme zu singen fort. (BFA 6, 220)

Es bedarf nicht großen Scharfsinns, um hier eine Beziehung zum chinesischen Theater zu erkennen, auch wenn der Schauspieler sein Gesicht nicht gerade in seinen Händen verbirgt bzw. auch wenn kein „Schminkstoff“ verwendet wird. In Brechts Regieanweisungen wirken die Geste, die entpersönlichte Darstellungsweise und die Unterbrechung des Spiels ineinander. Es sind alles Elemente, an denen Brecht vom chinesischen Theater begeistert war. Im Gesamtbild all dieser Elemente sind das Grundsätzliche und die Grundbestandteile eines chinesischen Maskenspiels vorhanden, bis dahin, dass der Schauspieler, hier die Schauspielerin, noch eine „Leichtigkeit und Natürlichkeit des Vortrags“ (BFA 22 Teil 1. 205) zur Schau trägt: Shen Te verleidet sich auf offener Bühne, d. h. in bewusster Gegenwart des Zuschauers, als Shui Ta und setzt dessen Maske auf; sie führt das Umziehen und Anlegen der Maske in einer Selbstverständlichkeit und Unbefangenheit vor, so dass der Zuschauer klar sieht: Nicht nur der Schauspieler spielt in verfremdender Weise eine Figur, sondern die Figur spielt auch selbst eine andere. Damit hat Brecht die „mechanische Weise“ des chinesischen Theaters variiert bzw. den „Schminkstoff“ des chinesischen Theaters vereinfacht. Der Verfremdungseffekt wird ausgelöst, indem der Zuschauer zum „Mitwisser“ gemacht wird. Da das alles vor dem Vorhang geschieht, hat es eine zusätzliche Wirkung: Als Shen Te/Shui Ta nach dem *Zwischenspiel vor dem Vorhang* in die 5. Szene eintritt, existiert für ihn/sie kein „mystischer Augenblick der Gestaltung“ mehr, in dem der Zuschauer ihn/sie stört, sondern er/sie ist bereits „mit der Gestaltung schon fertig“ (BFA 22 Teil 1. 206), ganz so, wie Brecht es einst beim chinesischen Theater

erlebt hat.

Übrigens wären die Maske und der Anzug Shui Tas für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit nicht weiter bemerkenswert, wären sie nicht als Symbole anzusehen, die Brecht verwendet, um zu versinnbildlichen, dass ein guter Mensch durch gesellschaftliche Verhältnisse gezwungen wird, sich in einen schlechten zu entfremden. Als jedermann verständliche Symbole könnten diese Requisiten auch – in einem erweiterten Sinne des Wortes – persönlich begründet sein, da sie eng mit Brechts Erfahrung mit dem chinesischen Theater zu tun haben könnten:

Man weiß, daß das chinesische Theater eine Menge von Symbolen verwendet. Ein General trägt auf der Schulter etwa kleine Fähnchen, und zwar so viele, als er Regimenter befehligt. Armut wird dadurch angedeutet, daß auf den seidenen Gewändern unregelmäßig Stücke von anderer Farbe, aber ebenfalls aus Seide, aufgenäht sind, die Flicker bedeuten. Die Charaktere werden durch bestimmte Masken bezeichnet, also einfach durch Bemalung. Gewisse Gesten mit beiden Händen stellen das gewaltsame Öffnen einer Tür vor usw. Die Bühne selber bleibt unverändert, jedoch werden während des Spiels Möbel hereingetragen. (BFA 22 Teil 1. 200f.)

So hat Brecht in der Unmittelbarkeit des Erlebnisses seine visuell starken Eindrücke vom chinesischen Theater mit und in dem Begriff „Symbol“ erfasst. Wenn Symbole im chinesischen Theater, das Brecht ein Wegbereiter einer bestimmten Dramakonzeption war, konstante, unentbehrliche Elemente sind, so dürften sie im „chinesischen“ Stück *Der gute Mensch von Sezuan* auch nicht fehlen. Für die vorliegende Arbeit steht Brecht in der Benutzung der Maske und des Anzugs der chinesischen Kunst der Symbole nahe.

#### 1.9.6. Anwendung chinesischer Dinge

Die Entstehungsgeschichte des *guten Menschen von Sezuan* zeigt, dass das Stück in seinem ersten und zweiten Entwurf mit China in formaler Hinsicht, d. h. selbst

verkleidungsartig nichts zu tun hat. Die Handlung der ersten Skizze heißt: „Die Hure verkleidet sich als Mann (Zigarrenhändler), um ihnen allen zu helfen. Nun sieht sie, wie alle Huren einander verraten und jede versucht, den Mann zu kapern.“<sup>240</sup> Bei der zweiten geht es darum, dass „[e]ine junge Prostituierte sieht, dass sie nicht zugleich Ware und Verkäufer sein kann. Durch ein günstiges Geschick bekommt sie eine kleine Geldsumme in die Hand. Damit eröffnet sie einen Zigarrenladen, in dem sie in Männerkleidern den Zigarrenhändler spielt, während sie ihren Beruf als Prostituierte fortsetzt.“<sup>241</sup> Ab dem dritten Entwurf tragen die Figuren chinesische Namen (die gute *Li Gung* verkleidet sich in den bösen Vetter *Lao Go*)<sup>242</sup> und bei der Handlung geht es überwiegend um den wirtschaftlichen Konkurrenzkampf zwischen den Einzelhändlern und dem Monopolisten. In einer Fassungsüberlegung der letzten Arbeitsphase hatte Brecht die Idee, bei chinesischen Figuren den Opiumhandel in die Szene zu bringen.<sup>243</sup> Die Rauschgift-Thematik wäre allerdings problematisch gewesen und wurde bald korrigiert. Hätte Brecht sich nicht von dieser Thematik getrennt, hätte *Der gute Mensch von Sezuan* sicherlich zumindest nicht die große Resonanz erfahren, die es in China erzeugt hat und gewiss noch erzeugen wird.<sup>244</sup> Die chinesische Reminiszenz an all die Beleidigung, Demütigung, Erniedrigung und Diffamierung durch das Opium und durch den Opiumkrieg wäre wachgerufen worden.

Brecht hat für den *guten Menschen von Sezuan* das Richtige getan, hat die „Gefahr der Chinoiserie“ (BFA 26, 338) erkannt, hat „alle Folklore sorgfältig vermieden“, (BFA 26, 397) hat Klischees ausgelassen und einen Sublimierungsprozess eingeleitet, um dem Stück eine gewisse chinesische Atmosphäre zu verleihen. Was das Stück danach von China exponiert, ist im Ganzen gesehen ein Ergebnis des Studiums der chinesischen Philosophie und Literatur, dem sich Brecht intensiv gewidmet hat.

---

<sup>240</sup> Hecht, Werner (Hrsg.): *Materialien zu Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 17.

<sup>241</sup> Ebd.

<sup>242</sup> Im Tagebuch schrieb Brecht dazu: „Li Gung mußte ein Mensch sein, damit sie ein guter Mensch sein konnte. Sie ist also nicht stereotyp gut, ganz gut, in jedem Augenblick gut, auch als Li Gung nicht. Und Lao Go ist nicht stereotyp böse usw. Das Ineinanderübergehen der beiden Figuren, ihr ständiger Zerfall usw. scheint nun halbwegs gelungen“ (BFA 26, 392).

<sup>243</sup> Vgl. Hecht, Werner (Hrsg.): *Materialien zu Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 100–106.

<sup>244</sup> *Der gute Mensch von Sezuan* ist in China seit Beginn der Rezeptionsgeschichte inzwischen nicht nur von verschiedenen Ensembles auf die Bühne gebracht worden, es hat auch chinesische Dichter und Dramaturgen zur Umarbeitung bzw. Imitierung angeregt.

An einer Stelle, wo der erste Gott sich als eigensinnig und realitätsfremd zeigt, fallen in dessen Text Namen und Ausdrücke, die dem nicht gut informierten Zuschauer buchstäblich nur „chinesisch“ vorkommen: „Aber überhaupt das Geschäft! Ist das denn so nötig? Immer machen sie jetzt Geschäfte! Machten die sieben guten Könige Geschäfte? Verkaufte der gerechte Kung Fische? Was haben Geschäfte mit einem rechtschaffenen und würdigen Leben zu tun?“ (BFA 6, 212) Darin liegen gleich zwei China-Kenntnisse: Mit dem „gerechten Kung“ ist wohl der altchinesische Meister und Denker Kong Zi gemeint, und die „sieben guten Könige“ beruhen auf der Geschichte der „weisen Herrscher der drei alten Dynastien“, über die Brecht beim altchinesischen Denker Mo Zi in seinem Werk *Mê Ti* gelesen hat, der zur Begründung seiner ethischen Gebote auf diese „heiligen Könige“ des Altertums aufmerksam macht, die für ihn die „gute alte Ordnung“ verkörpern.<sup>245</sup> Die Allusion der „sieben guten Könige“ signalisiert dem über Mo Zis Einfluss und die Wirkung seines *Mê Ti* auf Brecht gut informierten Zuschauer, dass *Der gute Mensch von Sezuan* Berührungspunkte mit Mo Zis Lehre haben könnte.

Shen Tes Aussage „die Götter haben auch gewollt, dass ich zu mir gut bin. Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber / Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das / Ist gut“ (BFA 6, 232), scheint zwar keine direktes Zitat aus einer chinesischen Quelle zu sein, doch birgt sie eine geistige Verbindung mit Mo Zis Lehre „Generosität schließt das eigene Selbst nicht aus.“<sup>246</sup> Bei Mo Zi heißt es u. a.: „Die Liebe zu den Menschen schließt die eigene Person nicht aus, denn diese ist unter denen, die geliebt werden, und da dies der Fall ist, so erstreckt sich auch die Liebe auf die eigene Person. Die gewöhnlich sogenannte Eigenliebe ist Liebe zu den Menschen.“<sup>247</sup> In diesem Punkt stellt die Brecht-Literatur die gedankliche Verbindung heraus: „In einem Plan notiert Brecht zur Lehre des Me Ti den Satz: ‚Eigenliebe, ein Teil der Nächstenliebe‘. Damit ergibt sich für den chinesischen Schauplatz und die chinesische Einkleidung eine werkgeschichtliche Begründung.“ (BFA 6, 434)

---

<sup>245</sup> Vgl. Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht. Der gute Mensch von Sezuan*. Kommentar von Wolfgang Jeske. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 208.

<sup>246</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 510.

<sup>247</sup> Ebd. S. 507.

Nochmals wird auf den altchinesischen Philosophen Mo Zi verwiesen, wenn in der 9. Szene Frau Yang sagt: „Der Edle ist wie eine Glocke, schlägt man sie, so tönt sie, schlägt man sie nicht, so tönt sie nicht“, wie die Alten sagten.“ (BFA 6, 258) Die hier unbestimmt angesprochenen „Alten“ gibt es tatsächlich. Die Quellenforschung hat herausgefunden, dass Brecht den bildhaften Spruch wörtlich aus den Schriften des *Mé Ti* zitiert hat.<sup>248</sup> Ursprünglich stammt er aus einem konfuzianistischen Werk.<sup>249</sup> Brecht hat ihn in mehristischer Diktion übernommen und schreibt ihn Frau Yang zu,<sup>250</sup> damit sie sich schmeichlerisch bei Shui Ta dafür bedankt, dass dieser „mit Strenge und Weisheit“ und durch den Zwang zur „ehrliche(n) Arbeit“ in drei Monaten aus ihrem Sohn einen anderen Menschen gemacht habe. (Vgl. BFA 6, 258) Mit dem Spruch hat Frau Yang ihren Sohn, den sie als einen „verkommenen Menschen“, als „Lump“ (BFA 6, 253/254) kennt, unversehens auf die Ebene des „Edlen“ gehoben. Bei dieser Figur wird damit eine charakteristisch starke Sohn-Fixierung deutlich. Die Frage, ob damit der egoistische, durchtriebene, arbeitsscheue und brutale Aufseher Yang Sun verspottet wird, hat der Zuschauer selbst zu beantworten.

Brechts Schaffenshaltung, das Wissen über die Kultur Chinas einzusetzen, um dem in China spielenden Stück ein gewisses China-Kolorit zu geben, zeigt sich, wenn in der 2. Szene Shui Ta heuchlerisch den Schreiner Lin To über den Verlust seiner Schreinerei tröstet – „Das Unglück besteht darin, daß die Not in dieser Stadt zu groß ist, als daß ein einzelner Mensch ihr steuern könnte. Darin hat sich betrüblicherweise nichts geändert in den elfhundert Jahren, seit jemand den Vierzeiler verfaßte“ (BFA 6, 196) – und den Vierzeiler vorträgt:

Der Gouverneur, befragt, was nötig wäre

<sup>248</sup> Vgl. Brecht, Bertolt: *Bertolt Brecht. Der gute Mensch von Sezuan*. Kommentar von Wolfgang Jeske. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 212.

<sup>249</sup> Mo Zi war nicht der Urheber des Spruchs. Das Zitat stammt aus dem konfuzianistischen Werk *Li Gi. Das Buch der Sitte*. In der deutschen Übersetzung heißt die entsprechende Stelle: „Ein Lehrer, der gut auf Fragen zu warten versteht, der macht es wie eine Glocke, die angeschlagen wird: Schlägt man sie wenig an, so gibt sie einen kleinen Ton, schlägt man sie stark an, so klingt sie laut.“ Siehe Richard, Wilhelm(Übers.): *Li Gi. Das Buch der Sitte* des älteren und jüngeren Dai. Jena 1930, S. 140. Mo Zi greift in seinen Schriften das Gleichnis der Glocke auf, um die Sittenlehre des Konfuzianismus, die die Menschen zur Passivität anhält, zu kritisieren. Vgl. Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 403f.

<sup>250</sup> Streng genommen passt diese hohe Gelehrsamkeit nicht zur ungebildeten Frau Yang. Dies könnte aber geduldet werden, wenn man davon ausgeht, dass es Brecht um die Verfremdung ging.

Den Frierenden der Stadt zu helfen, antwortet:

Eine zehntausend Fuß lange Decke

Welche die ganzen Vorstädte einfach zudeckt. (BFA 6, 196)

Der angeführte unbestimmte Jemand ist identifizierbar. Der vorgetragene Vierzeiler stammt aus einem Gedicht des chinesischen Lyrikers Bai Juyi (Po Chü-i) aus der Tang-Zeit.<sup>251</sup> Brecht hat es durch die englische Übersetzung von Arthur Waley gekannt und ließ sich zu einer eigenen Nachdichtung anregen,<sup>252</sup> die er hier ins Stück einbaut. Der Vierzeiler thematisiert die Lebensnot der Menschen und passt zur wirtschaftlichen Situation Sezuans wie auch zur Lebenssituation der verarmten Menschen dort und befördert auch des Zuschauers Nachdenken über die Weltveränderung.

Aber nicht jedes China-Wissen von Brecht ist plausibel in die Stückhandlung eingeflochten. So träumt der Wasserverkäufer Wang im Zwischenspiel in der 6. Szene, dass ihm die drei Götter erscheinen und er ihnen eine „merkwürdige Stelle“ (BFA 6, 241) aus einem Buch vorliest:

In Sung ist ein Platz namens Dornhain. Dort gedeihen Katalpen, Zypressen und Maulbeerbäume. Die Bäume nun, die ein oder zwei Spannen im Umfang haben, die werden abgehauen von den Leuten, die Stäbe für ihre Hundekäfige wollen. Die drei, vier Fuß im Umfang haben, werden abgehauen von den vornehmen und reichen Familien, die Bretter suchen für ihre Särge. Die mit sieben, acht Fuß Umfang werden abgehauen von denen, die nach Balken suchen für ihre Luxusvillen. So erreichen sie alle nicht ihrer Jahre Zahl, sondern gehen auf halbem Wege zugrunde durch Säge und Axt. Das ist das Leiden der Brauchbarkeit. (BFA 6, 241)

Wegen ihres Nutzwertes zu bestimmten Zwecken werden die guten Bäume abgeholzt, die schlechten aber können dank ihrer Nutzlosigkeit dazu weiterleben, sagt das erzählte Gleichnis aus, das eine dialektische Denkweise vom „Leiden der

---

<sup>251</sup> Auf diesen Dichter wird die vorliegende Arbeit im kommenden Teil eingehen.

<sup>252</sup> Auf die Nachdichtung Brechts wird die vorliegende Arbeit im kommenden Teil eingehen.

Brauchbarkeit“ vermittelt. Bei dem Buch, das der Wasserverkäufer Wang im Zwischenspiel imaginär zum Lesen hochhebt, handelt es sich um ein real existierendes Werk vom altchinesischen Philosophen Zhuang Zi,<sup>253</sup> das Richard Wilhelm zu Beginn der 20er Jahre ins Deutsche übersetzt und als *Dschuang Dsi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland* betitelt hat.<sup>254</sup> Brecht kannte die Übersetzung, hat das Gleichnis aus der Übersetzung rezipiert<sup>255</sup> und fast wörtlich in den *guten Menschen von Sezuan* eingesetzt.<sup>256</sup>

Die Forschung setzt sich mit Brechts Wortänderungen auseinander<sup>257</sup> und interpretiert die Bedeutung des Gleichnisses bei Brecht in unterschiedlichen Perspektiven.<sup>258</sup> In Bezug auf die Handlungsentwicklung ist das Vortragen des Gleichnisses eine Redestrategie des Wasserverkäufers Wang, der damit die Götter auf die Situation Shen Tes aufmerksam machen will. Unmissverständlich sagt der Wasserverkäufer Wang zu den Göttern: „Shen Tes wegen. Sie ist in ihrer Liebe gescheitert, weil sie die Gebote der Nächstenliebe befolgte. Vielleicht ist sie wirklich zu gut für diese Welt“. (BFA 6, 241) Das sagt der Wasserverkäufer Wang in der Absicht, die Götter dazu zu bewegen, zugunsten Shen Tes einzugreifen, wie sein Halbsatz „könntet ihr dann nicht wenigstens...“ (BFA 6, 242) zeigt. Die Solidarität des Wasserverkäufers Wang mit Shen Te rührt den Zuschauer allerdings nur wenig, wenn er kritisch über ihn urteilt,

---

<sup>253</sup> Zhuang Zi schreibt seine Lehre oft in philosophischen Gleichnissen, während bei Lao Zi die Lehre sich in Aphorismen niederschlägt.

<sup>254</sup> Zhuang Zi: *Dschuang Dsi – Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1911

<sup>255</sup> Das Gleichnis steht in Zhuang Zis Schriften im Kapitel In der Menschenwelt. Es lautet in der Übersetzung von Richard Wilhelm: „In Sung ist ein Platz namens Dornheim. Dort gedeihen Katalpen, Zypressen und Maulbeerbäume. Die Bäume nun, die ein oder zwei Spannen im Umfang haben, die werden abgehauen von den Leuten, die Stäbe für ihre Affenkäfige wollen. Die, die drei, vier Fuß im Umfang haben, werden abgehauen von denen, die nach Balken suchen für prächtige Häuser. Die mit sieben, acht Fuß Umfang werden abgehauen von den vornehmen und reichen Familien, die Bretter für ihre Särge suchen. So erreichen sie alle nicht ihrer Jahre Zahl, sondern gehen auf halbem Wege zugrunde durch Axt und Beil. Das ist das Leiden der Brauchbarkeit.“ Siehe ebd. S. 35f.

<sup>256</sup> Die Wortänderungen fallen bei Brecht nur geringfügig aus: „Dornheim“ wird zu „Dornhain“, „Affenkäfige“ wird zu „Hundekäfige“ und „Axt und Beil“ werden zu „Säge und Axt“. Sie dienen wohl nur dazu, dass Brecht seine eigenen Spuren hinterlässt.

<sup>257</sup> Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 82f.

<sup>258</sup> Yun-Yeop Song vertritt z. B. die Meinung, dass Brecht damit „die christliche ethische Forderung der Nächstenliebe in Frage“ stelle; Antony Tatlow ist der Ansicht, dass sich Brecht über die vertrackte Relevanz dieses Gleichnisses wundere; und Xue Song sieht darin eine „marxistische Bearbeitung der taoistischen Gedanken und Motive durch Brecht“. Vgl. Song, Yun-Yeop: *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1978, S. 144; Tatlos, Antony: *China oder Chima? In: Brecht heute/Brechtjahrbuch I/1971*, Frankfurt am Main: Athenäum, S. 28; Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 78.

dass dieser, gewiss von der Armut gezwungen, einen doppelbödigen Wasserbecher hat und nach seiner Verletzung durch den Barbier auf eine Rente spekuliert. Unplausibel ist, dass gerade ein Wasserverkäufer, der zu den Ärmsten der ohnehin äußerst armen Provinz Sezuan gehört, das Werk von Zhuang Zi besitzt<sup>259</sup> und zudem noch daraus vortragen kann, das selbst in China nur hochgebildete Gelehrte kennen und lesen können.

Es ging Brecht wohl darum, eine gewisse chinesische Sphäre zu evozieren, wenn er von Bai Juyi, Mo Zi und Zhuang Zi Gelesenes im Stück verwendet. Damit wird die in einem „chinesischen“ Stück notwendige chinesische Motivik fortgesetzt. Wenn Brecht dabei – ob bewusst oder mangels gründlicher Überlegung, sei dahin gestellt – manche ethnografisch-soziologischen Widersprüchlichkeiten produziert, so sollte über sie hinweggesehen werden, da das Chinesische nur als eine „löcherige Verkleidung“ gedacht wurde. Die Aufmerksamkeit auf das Stück sollte nicht vom Nachdenken über solche Inkonsistenzen abgelenkt werden, die innerhalb des Stücks bedeutungslos sind.

Die von Brecht eingesetzten chinesisch klingenden Personennamen vermögen eine gewisse chinesische Gestimmtheit erzeugen. Sie haben in der Forschung manche Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Gravierend ist allerdings der Widerspruch, in dem sich die Forschung verfängt, wenn sie versucht, mit sinologischem Wissen aus Personennamen der Akteure eine semantische Bedeutung auszulegen. Der Name Shen Te z. B. sei wirklich ein chinesischer Name und habe in seinen chinesischen Schriftzeichen „神德“ die Bedeutungen von „Gott, Gottheit, göttlich“ und von „Moral, Tugend, Hilfsbereitschaft“ und verweise damit auf Brechts Hochschätzung des taoistischen Motivs.<sup>260</sup> Eine solche Deutung ist zu stark gesucht, um als sachlich zu gelten.<sup>261</sup> Die Namen der Figuren, die Brecht nur in lateinischer Lautschrift geschrieben und für die er sonst keinerlei Bedeutungserklärung gegeben hat, werden in einer solchen Deutung in ähnlich klingende, aber Unterschiedliches zum Ausdruck

---

<sup>259</sup> Der Wasserverkäufer Wang schläft auf dem Buch. Vgl. BFA 6, 241.

<sup>260</sup> Vgl. Tatlow, Antony: *The Mask of Evil: Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation*. Bern: Peter Lang 1977, S. 269, 335.

<sup>261</sup> Chinesen tragen übrigens auch nicht das Schriftzeichen „神“ (Gottheit) als Familienname.

bringende Wörter, d. h. Schriftzeichen, der chinesischen Sprache übertragen, was zu Interpretationskontroversen führt. Hingegen bleiben in der chinesischen Übersetzung des *guten Menschen von Sezuan* die Personennamen bloß Personennamen und werden nicht als besondere Bedeutungsträger behandelt. Die Übersetzer des Stücks wollten die Bedeutsamkeit des Chinesischen nicht künstlich vertiefen.

## 2. Das Chinesische in früheren Stücken

„China und doch nicht China“ – in dieser Diskrepanz am *guten Menschen von Sezuan* wird etwas von den Antriebskräften des China-Interesses von Brecht deutlich, die in seinem Bedürfnis nach Stoff, Material, Form, gedanklicher Anregung oder Verschleierung und Verfremdung bestanden. Es bleibt nur noch zu sagen übrig, dass Brecht schon sehr früh die Idee hatte, China oder Chinesen oder Chinesisches in ein Schauspielstück einzubeziehen, wie seine Notizen über den *guten Menschen von Sezuan* erkennen lassen.

### 2.1. *Dreigroschenoper*

Vieles, was Brecht schreibt, hat mit seiner nachhaltigen Beschäftigung mit China zu tun, auch wenn es nicht danach aussieht. In der *Dreigroschenoper*, die kompromisslos und unterhaltsam die „Haifisch“-Gesellschaft und ihre brutalen Methoden thematisiert, entgegnete Brecht der herrschenden Klasse, die gutsituiert der niedrigeren Schicht der Gesellschaft Moral predigen wollte, mit einem inzwischen sprichwörtlichen Ausspruch: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“. (BFA 2, 284) Das Diktum ist hochstilisiert und gleichsam verallgemeinert, in ihm schlägt die explosive Kraft der Oper durch, und die mit ihm zum Ausdruck gebrachte Haltung ist ebenso unmissverständlich wie eindringlich. Mit diesem Diktum wird nicht weniger als eine marxistische gesellschaftsphilosophische Theorie in die Figurensprache übertragen: „Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das

Bewußtsein.“<sup>262</sup> Damit öffnet sich das Stück zum Politischen hin.

Nicht nur der Marxismus, sondern auch die Beschäftigung mit chinesischer Kultur wirkte sich auf die Konzeption der *Dreigroschenoper* aus. Für asiatische und chinesische Brecht-Forscher ist das zitierte Diktum ebenfalls mehr als das: Für viele von ihnen ist das Diktum in seinem materialistischen Gehalt eine virtuose Umarbeitung der Lehre Mo Zis,<sup>263</sup> mit dessen Schriften Brecht vertraut war. Von Mo Zi ist bekannt, dass ihm richtiges und falsches Verhalten der Menschen keine Frage von Normen und Vorschriften war, sondern eine Konsequenz der ökonomischen Verhältnisse, wie im ersten Teil der vorliegenden Arbeit bereits dargelegt wurde.<sup>264</sup> Für ihn war deswegen ein ethisch gutes Verhalten in einem objektiv schlechten Umfeld nicht möglich. Seine Lehre dazu heißt u. a.: „In einem guten Erntejahr ist das Volk tugendhaft und gut, und wenn die Ernte schlecht, ist es hartherzig und böse.“<sup>265</sup> Man kann sich beim Brecht'schen Diktum also durchaus an Mo Zis Gedanken erinnert fühlen.

Andererseits ist es nicht verkehrt, in diesem Zusammenhang an einen anderen altchinesischen Philosophen Meng Zi (Mong Dsi, Menzius oder Mencius, 孟子, um 372–289 v. Chr.)<sup>266</sup> und seine Lehre zu denken. Gleichermäßen durch historische Erfahrungen bedingt setzt sich bei diesem Denker quasi dieselbe Ansicht durch: Der Mensch sei von Natur gutmütig angelegt, wenn er aber mit gesellschaftlichen Verhältnissen konfrontiert werde, die die Entfaltung dieser gutmütigen Natur behinderten, könne er nicht gut bleiben.<sup>267</sup> Dessen Lehre dazu lautet u. a.: „Ohne festen Lebensunterhalt dennoch ein festes Herz zu behalten, das vermag nur ein Gebildeter. Wenn das Volk keinen festen Lebensunterhalt hat, verliert es dadurch auch die Festigkeit des Herzens. Ohne Festigkeit des Herzens aber kommt es zu

---

<sup>262</sup> Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Die deutsche Ideologie*. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 3. Berlin/DDR: Dietz 1969, S. 27.

<sup>263</sup> Brechts Rezeption der Lehre von Mo Zi wird herausgearbeitet in Song, Yun-Yeop: *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*. Bonn: Bouvier 1978, S. 227.

<sup>264</sup> Siehe S. 57 der vorliegenden Arbeit.

<sup>265</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 177.

<sup>266</sup> Meng Zi war der bedeutendste Nachfolger der Lehre Kong Zis. Er reformierte dessen philosophische Richtung und entwickelte sie weiter. Für diesen Philosophen gibt es in der deutschen Sprache verschiedene Schreibweisen. Wenn nicht zitattextbezogen verwendet, greift die vorliegende Arbeit auf die Pinyin-Umschrift Meng Zi zurück.

<sup>267</sup> Vgl. Meng Zi: *Mong Dsi (Mong Ko)*. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Jena: Eugen Diederichs 1916, S. 132.

Zuchtlosigkeit, Gemeinheit, Schlechtigkeit und Leidenschaften aller Art. (...) Heutzutage aber ist es so um die Volkswirtschaft bestellt, daß die Leute auf der einen Seite nicht genug haben, um ihren Eltern zu dienen, und auf der anderen Seite nicht genug, um Weib und Kinder zu ernähren. Selbst in einem guten Jahr ist jedermann in Not, und kommt ein übles Jahr, so sind die Leute nicht sicher vor dem Hungerstode. Unter solchen Verhältnissen sind sie nur darauf bedacht, ihr Leben zu fristen, besorgt, es möchte ihnen nicht hinausreichen. Da haben sie wahrlich keine Muße, Ordnung und Recht zu pflegen.<sup>268</sup> Die Ähnlichkeit der Lehren von Mo Zi und Meng Zi über das materialistisch bedingte menschliche Wesen sind nicht zu übersehen.<sup>269</sup> Da Brecht die Schriften Meng Zis auch kannte, sieht mancher Forscher einen Zusammenhang zwischen Meng Zi und Brecht.<sup>270</sup> Das Brecht'sche Diktum, erst komme das Fressen, dann die Moral, kann gleichfalls als durch Meng Zis Lehre gedanklich angeregt verstanden werden.

Methodologisch ist es nicht zu verifizieren, ob tatsächlich ein Einfluss seitens Mo Zi oder seitens Meng Zi im zitierten Diktum wirkt. Die *Dreigroschenoper* gibt keine Evidenz, die das eine oder das andere nahelegen könnte. Jedenfalls beginnt Brecht mit diesem Stück eine seiner eigentümlichen Arbeitsweisen, die diesmal darin besteht, chinesische Elemente in seine Stücke einzusetzen; die Quellenfrage ist jedoch nicht eindeutig zu klären, weder die eine noch die andere Quelle ist zu beweisen.

## 2.2. *Im Dickicht der Städte*

Das vielleicht Erstaunlichste an diesem Stück ist, dass es mit China in einen bestimmten Zusammenhang gebracht werden kann. Erinnerungen von Brechts

---

<sup>268</sup> Meng Zi: *Mong Dsi (Mong Ko)*. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Jena: Eugen Diederichs 1916, S. 11.

<sup>269</sup> Max Weber z. B. hat die altchinesische Sicht der menschlichen Natur so zusammengefasst: „Der Mensch war an sich gut, das Schlechte kam von außen, durch die Sinne, in ihn hinein, und die Unterschiede der Qualität waren Unterschiede der harmonischen Entwicklung des einzelnen.“ Siehe Weber, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen: Mohr 1988, S. 435.

<sup>270</sup> Tschong Dae Kim vermutet, dass Brecht die Lehre Mo Zis, da sie bereits seit 1916 in der deutschen Übersetzung von Richard Wilhelm vorliegt, möglicherweise bereits in den zwanziger Jahren kennengelernt habe. Vgl. Kim, Tschong Dae: *Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens*. Heidelberg (Dissertation) 1969, S. 85. Zhang Li geht auch davon aus, dass Brecht mit seinem Diktum Meng Zis Gedanken über die Gutmütigkeit der menschlichen Natur rezipiert habe. Vgl. Zhang, Li: *Bulaixite Yanjiu (Studien über Brecht)*, Beijing: Shehui Kexue Chubanshe 2020, S. 29.

Jugendfreund Hanns Otto Münsterer zufolge machte Brecht bereits Anfang der 20er Jahre die Geschichte eines Chinesen zum Gegenstand eines Dramas.<sup>271</sup> Das Geschriebene war der allererste Entwurf des späteren Stücks *Im Dickicht der Städte*. Das später entstandene *Im Dickicht der Städte* bringt nach Brechts Erklärung einen Typus Mensch auf die Bühne, „der einen Kampf ohne Feindschaft mit bisher unerhörten, das heißt noch nicht gestalteten Methoden führte“. (BFA 24, 26) Dieser Mensch, die Protagonistin, ist einem realen aus dem heutigen Malaysia stammenden Chinesen nachempfunden. Sie trägt einen chinesischen Namen und redet gelegentlich in einer sinisierten Sprechweise, d. h. wie ein Chinese in deutschen Übersetzungen chinesischer Werke sprach. Ansonsten entkleidet Brecht die Gestalt ihrer chinesischen Identität und reduziert sie auf eine äußere Kontur, um sie in einen „unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen“ (BFA 1, 438) zu schicken.

In einer Notiz schreibt Brecht über seine Gedanken zur „chinesischen“ Atmosphäre des Stücks: „Die Ethnographie der Bühne ist relativ einfach: Auf dem Theater kennt man einen Chinesen daran, dass er gelb geschminkt.“ (BFA 21, 326) In einer anderen Notiz vermerkt Brecht ähnliche Gedanken: „Praktisch gesprochen würde es mir ausreichen, wenn die Theater Amerika als gewöhnliche Photographie auf den Prospekt würfen und sich damit begnügen, das Asiatentum des Shlink durch einen schlichten gelben Anstrich anzudeuten, und ihm im Übrigen erlaubten, sich zu benehmen wie ein Asiate, nämlich wie ein Europäer“ (BFA 24, 29) Beide Notizen zusammengenommen will Brecht von vornherein dokumentieren, dass das „Asiatentum“ im Stück nur einen äußerlichen, spielerischen, dekorativen Charakter hat, dass er mit Shlink eine Figur schafft, die in ihrer Identität als Chinese überhaupt nicht ernstgenommen zu werden braucht. Brechts Worten folgend spricht Tatlow über das Chinesische im Stück als von einer „exotischen Zutat“.<sup>272</sup>

Das Eigenschaftswort „exotisch“ wird in der Regel mit „fremdländisch“ übersetzt und auf fremde und ferne Länder bezogen, aus deren Verhältnissen „stoffliche Anreize

---

<sup>271</sup> Vgl. Münsterer, Hans Otto: *Bert Brecht, Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922*. Berlin: Aufbau 1966, S. 139.

<sup>272</sup> Tatlow, Antony: *China oder Chima?* In: *Brecht heute/Brechtjahrbuch I/1971*, Frankfurt am Main: Athenäum, S. 41.

besonderer Art“ geschöpft werden.<sup>273</sup> In *Im Dickicht der Städte* taucht das „Asiatentum“, das Chinesische also, allerdings nicht etwa als Stoff besonderer Art auf, sondern höchstens als ein Gedankengut: Wenn Brecht die eine Hauptfigur Shlink mit der Taktik ausstattete, „durch Passivsein zu siegen“ bzw. „durch Erleiden Macht zu bekommen“<sup>274</sup>, oder wenn Brecht die andere Hauptfigur Garga so gestaltete, dass dieser allmählich die Kampfweise des Kontrahenten übernimmt – „Ich habe gelesen, daß die schwachen Wasser es mit ganzen Gebirgen aufnehmen“ (BFA 1, 478) – und dem Malaien entgegenhält: „Das nackte Leben ist besser als jedes andere Leben“ (BFA 1, 492) und „Es ist nicht wichtig, der Stärkere zu sein, sondern der Lebendige“ (BFA 1, 493), so entwarf er zwei Protagonisten, deren Entscheidung für eine passive Kampfmethodik bzw. die Übernahme dieser Kampfmethodik zu erkennen gibt, dass sie im Geist der „Wu wei“-Lehre von Lao Zi handeln. Lao Zis Gleichnis des schwachen Wassers, des Ursymbols der altchinesischen Dialektik im *Daodejing*, hat Brecht so beeindruckt, dass er Lao Zis Lehre direkt in die Figurenrede brachte.<sup>275</sup> Durch die Krise nach dem Ersten Weltkrieg war der junge Brecht kulturpessimistisch gestimmt und entwickelte ein Interesse an Lao Zi, woraus seine von der chinesischen Philosophie beeinflusste Dramaturgie resultierte. Bei der Darstellung des rücksichtslosen Konkurrenzkampfes leistete Brecht eine neuartige Figurengestaltung, indem er Lao Zis Lehre mit der Handlungsweise seiner Figuren verschmolz. Die Forschung sieht im Stück eine „Affinität zum taoistischen Gedankengut“: Brecht habe das „Wu wei“-Konzept von Lao Zi verwendet, um die Figuren Shlink und Garga zu konzipieren.<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> Vgl. Reif, Wolfgang: *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 1975, S. 1.

<sup>274</sup> Aus Brechts Stückentwürfen. Zitiert nach Bertolt Brecht, *Im Dickicht der Städte. Erstfassungen und Materialien*. Ediert und kommentiert von Gisela E Bahr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 130.

<sup>275</sup> Die zitierte Redepartie Gargas ist mit einer Tagebuchnotiz, die Brecht während der Arbeit am Stück schrieb, identisch: „Ich weiß, die Wasser nehmen es mit ganzen Gebirgen auf.“ (BFA 26, 247)

<sup>276</sup> Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 55–57.

### 2.3. *Mann ist Mann* und *Die Maßnahme*

Die Affinität zum taoistischen Gedankengut endete nicht mit *Im Dickicht der Städte*, sondern setzte sich fort in der Antiheldengeschichte *Mann ist Mann*. In diesem Stück wird das Thema des Kampfs ohne Ursache weiter moduliert und zudem ein neuer Stil, die kältere Sachlichkeit nämlich, probiert, um den Zusammenbruch des bürgerlichen Persönlichkeitsbegriffs zu demonstrieren. „Der Mensch ist gar nichts! Die moderne Wissenschaft hat nachgewiesen, daß alles relativ ist“ (BFA 2, 206), heißt es im Stück. Damit wird zwar nichts als chinesisch definiert, aber die Forschung legt bereits anhand der Vorrede des Autors zum Stück dar, Brecht habe Laotsees „Wu wei“-Konzept als Kampfstrategie verwendet, um einen Menschentyp darzustellen, der versucht, sich durch die Aufhebung seiner Privatperson der neuen Welt anzupassen.<sup>277</sup> Zudem werden im Stück auch Spuren der Lao-Zi-Lektüre gefunden: Das Verwandlungsmotiv bei Galy Gay sei stark taoistisch geprägt; Brecht habe Bewegung und Wandlung, die zentralen Themen der „Wu wei“-Lehre, bearbeitet; im „Lied vom Fluß der Dinge“ klinge ein „chinesischer Satz“ an, der die „Wu wei“-Lehre unmittelbar betreffe.<sup>278</sup> Forschungsansichten wie die hier skizzierten mögen die Betonung eines Aspektes bedeuten, lassen aber die Interpretation zu, dass Lao Zis Lehre nichts von ihrer Anwendbarkeit verliert, wenn sie von Brecht in eine Dramakonzeption übersetzt wird. Es ist eine Konzeption, bei der es nicht um die Lehre an sich geht, sondern um einen gewissen Verfremdungseffekt. Die Quintessenz der Wirkungsabsicht Brechts in *Mann ist Mann* liegt in der kritischen Zurschaustellung des „oberflächlichen Firnis des Individualismus in unserer Zeit“. (BFA 24, 32)

Im Gegensatz zu *Mann ist Mann*, wo, wie bereits gesagt, nichts als chinesisch definiert wird, ist in *Die Maßnahme* ein Bezug zu China sofort zu sehen: Die russischen Agitatoren gehen als Chinesen verkleidet von Russland nach China, um die dortige Arbeiterschaft für die Sache des Kommunismus zu gewinnen: „Wir kamen als Agitatoren aus Moskau, wir sollten in die Stadt Mukden fahren, um Propaganda zu

---

<sup>277</sup> Ausführlich dazu vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 57f.

<sup>278</sup> Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur 1984, S. 269, 271.

machen, und in den Betrieben unterstützen die chinesische Partei.“ (BFA 3, 101) In China tobten zur Zeit der Niederschrift der *Maßnahme* und zur gespielten Zeit des Stücks Klassenkampf, revolutionäre Bewegungen und Bürgerkrieg. Diese äußerst brisanten Zustände werden aber nicht erklärt, stellen auch nicht den Vorstellungsgegenstand dar, sondern geben der Stückhandlung lediglich einen Hintergrund des Geschehens.

Das wirft Fragen auf. Die Forschung gibt Antworten, die allerdings mehr oder weniger plausible Vermutungen sind. Es kann sein, dass Brecht *Die Maßnahme* deswegen in China spielen ließ, weil es weit weg war, „damit es nicht mit einer Darstellung irgendeiner Wirklichkeit verwechselt werden konnte, aber doch so nachvollziehbar, damit es nicht als leeres Gedankenspiel abgetan werden konnte.“<sup>279</sup> Oder es kann darum gehen, dass Brecht solidarisch in diesem Land einen „Schauplatz des weltgeschichtlichen Kampfes einer sozialistischen Revolution gegen eine überalterte Feudalgesellschaft, gegen imperialistische Fremdmächte und kapitalistische Ausbeutung“ sah.<sup>280</sup> Wie dem auch sei: jedenfalls ist in diesem zugespitzt agitierenden Lehrstück das nur tangierte China für Brecht der geeignete Ort, an dem er den intendierten Zweck, „politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen und dadurch richtiges Verhalten zu lehren“ (BFA 24, 96), erreichen will.

Wie das „richtige Verhalten“ aussehen sollte, darüber reden die vier Agitatoren an einer Stelle des Stücks:

Klagend zerschlagen wir uns unsere Köpfe mit unseren Fäusten

Daß sie uns nur den furchtbaren Rat wußten: jetzt

Abzuschneiden den eigenen Fuß vom Körper; denn

Furchtbar ist es, zu töten.

Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut

Da doch nur mit Gewalt diese tötende Welt zu ändern ist, wie

---

<sup>279</sup> Gromes, Hartwin: *Bertolt Brechts Chinoiserien: Von der „Maßnahme“ bis zu „Der gute Mensch von Sezuan“*. In: Wintgens, Hans-Herber/Oppermann, Gerard (Hg.): *Literarische Orte – Orte der Literatur*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, 2005, S. 157.

<sup>280</sup> Detering, Heinrich: *Brechts Taoismus*. In: Jan Knopf /Jürgen Hillesheim (Hg.): *Der Philosoph Bertolt Brecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 67–84, hier S. 67.

Jeder Lebende weiß. (BFA 3, 97)

Für die Agitatoren ist das Töten keine Selbstverständlichkeit, aber sie sind dazu bereit, wenn die Situation dazu zwingt. Sie rechtfertigen die Verletzung der grundsätzlichen Moral mit einem für sie höheren Wert. Für die vorliegende Arbeit ist interessant, dass in der Argumentationsweise seiner Figuren Brecht sich wieder in seine Sonderform der Produktivität einordnet: die des Ausbeutens des vorhandenen Materials, hier desjenigen aus der chinesischen Literatur. Die Rechtfertigung der Agitatoren fürs Töten korrespondiert nämlich mit der Lehre Mo Zis, der in seinem politischen Denken bestimmte Tötungen für richtig hielt: „Tötet man einen Menschen, um das Reich zu erhalten, so ist das kein Töten eines Menschen, um dem Reiche zu nützen, tötet man sich selber aber, um das Reich zu erhalten, so tut man es, um dem Reiche zu nützen.“<sup>281</sup> Ein solches politisch motiviertes Töten wird in der *Maßnahme* als ein Einzelfall exemplarisch praktiziert.

Etwas weiteres Chinesisches hat Brecht in diesem Stück variiert, und zwar wenn an einer Stelle der Kontrollchor das Lied *Lob der Partei* mit folgenden Versen singt:

Denn der einzelne hat zwei Augen  
Die Partei hat tausend Augen.  
Die Partei sieht sieben Staaten  
Der einzelne sieht eine Stadt.  
Der einzelne hat seine Stunde  
Aber die Partei hat viele Stunden.  
Denn sie ist der Vortrupp der Massen  
Und führt ihren Kampf  
Mit den Methoden der Klassiker, welche geschöpft sind  
Aus der Kenntnis der Wirklichkeit. (BFA 3, 120)

Die Frage, an wen bei den „Klassikern“ wohl zu denken sei, kann aus einer vergleichenden Sicht wieder mit dem altchinesischen Philosophen Mo Zi beantwortet

---

<sup>281</sup> Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 504.

werden. Bei ihm findet sich nämlich ein Gleichnis, mit dem Brechts Verse bereits vom Wortbestand her intertextuell verknüpft sein könnten. Das Gleichnis lautet: „Ein Auge sieht nicht so gut wie zwei Augen, ein Ohr hört nicht so gut wie zwei Ohren, und eine Hand faßt nicht so kräftig zu wie zwei Hände.“<sup>282</sup> In seinem Kontext zielt Mo Zi mit seinem Gleichnis aufs Lehren einer richtigen Verhaltensweise für den Herrscher ab. Nach Mo Zi soll sich ein weiser Herrscher nicht auf eine Person verlassen, sondern mit vielen Vertrauenspersonen zusammenarbeiten. Sie würden ihn im Sehen und Hören unterstützen, so dass er mit einem Blick tausend Meilen überschauen und über tausend Meilen hinaus hören könne. Der weise Herrscher brauche sich ebenfalls nicht persönlich an Ort und Stelle zu begeben, um zu sehen und zu hören. Die Ohren und Augen seiner Vertrauenspersonen könnten ihn beim Sehen und Hören unterstützen und ihm helfen, sein Ziel zu erreichen.<sup>283</sup> Ein Lied mit einem chinesischen Bezug passt vollkommen zu einem Stück mit China als Gescheshintergrund; es wird beim eingeweihten Publikum umso beeindruckender ankommen. Beim *Lob der Partei* könnte man dessen Lob besser verstehen, wenn man Mo Zis Gleichnis kannte.

### 3. Das Chinesische in weiteren Stücken

Die Amalgamierung bereits bekannter Stoffe ist bei Brecht bekanntlich nicht selten,<sup>284</sup> da sie, wie schon gesagt, zur Sonderform seiner Produktivität gehört. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich auch in weiteren Brecht-Stücken Brechts chinesische Einflüsse nachweisen.

Wie *Der gute Mensch von Sezuan* entstanden auch weitere Stücke von Brecht

---

<sup>282</sup> Ebd. S. 238.

<sup>283</sup> Nach Mo Zi solle sich ein weiser Herrscher nicht auf eine Person verlassen, sondern mit vielen Vertrauenspersonen zusammenarbeiten. Sie würden ihn im Sehen und Hören unterstützen, so dass er mit einem Blick tausend Meilen überschauen und über tausend Meilen hinaus hören könne. Der weise Herrscher brauche sich nicht persönlich an Ort und Stelle zu begeben, um zu sehen und zu hören. Die Ohren und Augen seiner Vertrauenspersonen könnten ihn beim Sehen und Hören unterstützen und ihm helfen, sein Ziel zu erreichen. Vgl. Mo Di: *Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übers. von Alfred Forke. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger 1922, S. 237f.

<sup>284</sup> Ein Beispiel hierfür ist, dass, als Brecht sich 1954 entschloss, sein früheres Stück „Baal“ erneut zu bearbeiten, ihm der chinesische Glücksgott als ein neues Vorbild des Baals vorschwebte. Vgl. Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur 1984, S. 300ff.

hauptsächlich in seiner Exilzeit. Mit zunehmender Dauer des Exils beschäftigte sich Brecht immer mehr mit der Dialektik der konkreten historischen Situation, um diese zu überwinden. In *Flüchtlingsgespräche* heißt es in einem Dialog: „Die beste Schule für die Dialektik ist die Emigration. Die schärfsten Dialektiker sind die Flüchtlinge. Sie sind Flüchtlinge infolge von Veränderungen und sie studieren nichts als Veränderungen. Aus den kleinsten Anzeichen schließen sie auf die größten Vorkommnisse, das heißt, wenn sie Verstand haben. Wenn ihre Gegner siegen, rechnen sie aus, wieviel der Sieg gekostet hat, und für die Widersprüche haben sie ein feines Auge. Die Dialektik, sie lebe hoch!“ (BFA 18, 264) Brechts weitere Stücke und seine Verwendung von China-Bezüglichkeiten in ihnen sind im Kontext seiner Beschäftigung mit dieser Dialektik zu sehen.

### 3.1. *Mutter Courage und ihre Kinder*

Auch in *Mutter Courage und ihre Kinder* lassen sich chinesisch inspirierte Elemente feststellen. Sie bestehen natürlich nicht etwa darin, dass im Stück eine Figur vom „Chineser“ (BFA 6, 12) redet. Die chinesischen Einflüsse liegen tiefer im Stück und in der Figurenrede. Brecht hat das Stück innerhalb nur weniger Wochen (vom 27.9. bis 3.11.1939) vollendet.<sup>285</sup> Mit ihm wollte er die Welt darauf aufmerksam machen, „[d]aß die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den kleinen Leuten gemacht werden. Daß der Krieg, der eine Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln ist, die menschlichen Tugenden tödlich macht, auch für ihre Besitzer. Daß für die Bekämpfung des Krieges kein Opfer zu groß ist.“ (BFA 6, 394) Indem Brecht dem Stück einen Antikriegs-Charakter gab, wollte er am Vorabend des Zweiten Weltkriegs einen ganz aktuellen Zweck erreichen: Er wollte vor dem Krieg warnen.

Die Titelfigur ist eine Marketenderin, Mutter Courage genannt. Sie lässt sich auf den Dreißigjährigen Krieg als Geldquelle ein und schlägt sich mit allen möglichen Tricks durch, um sich und ihre drei halbwüchsigen Kinder zu versorgen. Sie lebt zwar vom

---

<sup>285</sup> Hierfür hat Brecht sogar die Arbeit an *Der gute Mensch von Sezuan* unterbrochen.

Krieg, ist aber keineswegs kriegslüsternd. Sie hofft bloß, als eine kleine Händlerin ihr Geschäft mit dem Krieg machen zu können, ohne Schaden nehmen zu müssen. Das ist natürlich eine Illusion. Es kommt alles anders als erhofft. Nur einmal sagt sie etwas Vernünftiges: „Der Krieg soll verflucht sein“ (BFA 6, 61).

Gemäß der Ermahnung „Will vom Krieg leben / Wird ihm wohl müssen auch was geben“ (BFA 6, 18) mündet das Schicksal der Mutter Courage in Leidenserfahrungen. Alle ihre Kinder verliert sie an den Krieg. Als ihr Sohn Eilif mit seiner Tat prahlt, gibt sie ihm eine Ohrfeige. Statt den Helden zu spielen, hätte er sich ergeben und vor der Übermacht kapitulieren sollen. Als ihre Tochter Katrin von betrunkenen Soldaten im Gesicht verletzt wurde, tröstet sie sie:

Das Los von denen, wo ihnen gefallen, ist das schlimmste. [...] Ich hab schon solche gesehn, wo hübsch im Gesicht gewesen sind, und dann haben sie bald so ausgeschaut, daß einen Wolf gegraust hat. [...] Das ist wie mit die Bäum, die graden, luftigen werden abgehaun für Dachbalken, und die krummen dürfen sich ihres Lebens freun. Das wäre also nix als ein Glück.  
(BFA 6, 60)

Feigheit vor dem Feind als Tugend und hässliche Narben auf dem Gesicht des jungen Mädchens als Glück zu sehen, solche gewöhnlicher Meinung entgegenlaufende Gedanken gelten der Mutter Courage als Lebensweisheit der kleinen Menschen in Kriegsjahren und sind nur von ihrem Überlebenswillen her verständlich. Aber solche Lebensweisheit passt wieder einmal nicht zur Figur, wie schon beim Wasserverkäufer Wang in *Der gute Mensch von Sezuan*: Die geistreich mit krummen Bäumen dargestellte dialektische Gescheitheit wäre von Mutter Courage nämlich eigentlich nicht zu erwarten, da diese Figur eher in ihrer Wildheit und Unbelehrbarkeit charakterisiert wird. Ihre dialektische Intelligenz steht also in einem krassen Widerspruch zu ihrer Ungebildetheit, die sich schon allein an ihrem derb primitiven Dialektwortschatz erkennen lässt. Der Widerspruch könnte mit dem Verfremdungsprinzip erklärt werden. Es ist aber mehr als das. Der dialektische Spruch der Mutter Courage wurde nämlich intertextuell als ein chinesischer Bezug

identifiziert. Es ist zu Recht darauf verwiesen worden, dass der dialektische Spruch der Mutter Courage auf die Beschäftigung Brechts mit Zhuang Zis Schriften zurückführt.<sup>286</sup> In Zhuang Zis Werk *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland* steht nämlich nicht nur das bereits erwähnte Gleichnis vom „Leiden der Brauchbarkeit“, sondern der Philosoph erzählt auch ein Gleichnis vom „Nutzen der Unbrauchbarkeit“:

Ein Zimmermann Stein wanderte nach Tsi. Als er nach Kü Yüan kam, sah er einen Eichbaum am Erdaltar, so groß, dass sein Stamm einen Ochsen verdecken konnte; er maß hundert Fuß im Umfang und war fast so hoch wie ein Berg. In einer Höhe von zehn Klafter erst verzweigte er sich in etwa zehn Äste, deren jeder ausgehöhlt ein Boot gegeben hätte. Er galt als eine Sehenswürdigkeit in der ganzen Gegend. Der Meister Zimmermann sah sich nicht nach ihm um, sondern ging seines Weges weiter, ohne innezuhalten [und] [...] sprach: „[...] Es ist ein unnützer Baum. Wolltest du ein Schiff daraus machen, es würde untergehen; wolltest du einen Sarg daraus machen, er würde bald verfaulen; wolltest du Geräte daraus machen, sie würden bald zerbrechen; wolltest du Türen daraus machen, sie würden schwitzen; wolltest du Pfeiler daraus machen, sie würden wurmstichig werden. Aus dem Baum läßt sich nichts machen; man kann ihn zu nichts gebrauchen: darum hat er es auf ein so hohes Alter bringen können.“<sup>287</sup>

Zhuang Zis Gleichnis kann, je nach Blickwinkel, mit zeitgenössischem oder späterem Wissen über diesen Philosophen sowie seine Schriften interpretiert werden. Bei *Mutter Courage und ihre Kinder* dürfte das Gleichnis beim Zuschauer, sofern er nicht gut informiert ist, kaum eine Verbindungsvorstellung mit Zhuang Zi bzw. mit China abrufen. Bezüglich des Problems der Existenz und Moral der kleinen Leute in Kriegsjahren sieht Brecht wohl die utilitaristische Haltung des chinesischen Daoismus als angebracht.<sup>288</sup> Dramaturgisch benutzte er das Gleichnis Zhuang Zis für sein Stück

---

<sup>286</sup> „Das Gleichnis stammt von dem chinesischen Taoisten Chuang-Tzu (Dschuang-Dsi). [...] Brecht zitiert es noch einmal fast wörtlich im *Guten Menschen von Sezuan*“. Siehe BFA 6, 407.

<sup>287</sup> Zhuang Zi: *Dschuang Dsi – Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 34f.

<sup>288</sup> Mancher Forscher sieht im Thema der Gefährlichkeit und Schädlichkeit der Tugend in chaotischen Zeiten, etwa

offenbar auch als ein Redemittel, um die Mutter Courage als eine Verkörperung von Uneinsichtigkeit und Unbelehrbarkeit eindrucksvoll zu gestalten.<sup>289</sup> Es ergibt sich eine Art Abrundung in Brechts Werk, wenn er Zhuang Zis Gleichnisse sowohl vom „Leiden der Brauchbarkeit“ als auch vom „Nutzen der Unbrauchbarkeit“ aufgreift. In *Mutter Courage und ihre Kinder* verfängt sich Brecht dramaturgisch noch einmal in einem Widerspruch der Logik der Figurencharakteristik, indem er der ungebildeten Geschäftemacherin eine hoch dialektische Denkweise zuschreibt:

Wenn ein Feldhauptmann oder König recht dumm ist und er führt seine Leut in die Scheißgass, dann brauchts Todesmut bei den Leuten, auch eine Tugend. Wenn er zu geizig ist und zu wenig Soldaten anwirbt, dann müssen sie lauter Herkules sein. Und wenn er ein Schlamper ist und kümmert sich um nix, dann müssen sie klug wie die Schlangen sein, sonst sind sie hin. So brauchts auch die ganz besondere Treue, wenn er ihnen immer zuviel zumutet. Lauter Tugenden, die ein ordentliches Land und ein guter König und Feldhauptmann nicht brauchen. In einem guten Land brauchts keine Tugenden, alle können ganz gewöhnlich sein, mittelgescheit und meinetwegen Feiglinge. (BFA 6, 23)

„In einem guten Land brauchts keine Tugenden“ – Brecht legte diese sentenzartige Äußerung Mutter Courage in den Mund, obschon oder weil diese hoch dialektische Denkweise kaum zur ungebildeten Marketenderin passt. Möglicherweise tat Brecht das bewusst aus dem Prinzip der Verfremdung. Was hier als Mutter Courages Gedanke ausgesprochen wird, ist eine altchinesische dialektische Weisheit Lao Zis.<sup>290</sup> Brecht hat sie auch im *Buch der Wendungen* adaptiert.<sup>291</sup> Seit bereits in den zwanziger Jahren

---

im Krieg, eine gedankliche Gemeinsamkeit zwischen Zhuang Zi und Brecht. Vgl. Song, Yun-Yeop: *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1978, S. 240ff; Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 87ff.

<sup>289</sup> „Sie hat Furcht vorm Krieg. Sie verträgt nicht. [...] Die leidet am Mitleid“ (BFA 6, 74) lässt Brecht diese Figur u. a. verächtlich über ihre stumme Tochter Katrin sagen.

<sup>290</sup> Bei Lao Zi heißt die Lehre: „Der große SINN ward verlassen: so gab es Sittlichkeit und Pflicht. Klugheit und Erkenntnis kamen auf: so gab es die großen Lügen. Die Blutsverwandten wurden uneins: so gab es Kindespflicht und Liebe. Die Staaten kamen in Verwirrung und Unordnung: so gab es treue Diener.“ Siehe Lao Zi: *Tao Te King. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 20.

<sup>291</sup> Das bekunden Brechts Me-ti-Texte wie *Über Länder, die besondere Tugenden hervorbringen* oder *Das Land*,

dieser altchinesische Philosoph Brecht stark interessiert hatte, hat sich Brecht dessen Lehre oft zu eigen gemacht. In *Mutter Courage und ihre Kinder* wird diese chinesische Weisheit gesellschaftskritisch vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus eingesetzt.

### 3.2. *Leben des Galilei*

Wie bei *Mutter Courage und ihre Kinder* verbindet Brecht in *Leben des Galilei* ebenfalls das epische Theater mit historischen Ereignissen.<sup>292</sup> Das Stück hat drei Fassungen und thematisiert die gesellschaftliche Verantwortung des Wissenschaftlers angesichts von Kernspaltung und Atombombe.<sup>293</sup> Inhaltlich handelt es vom Naturwissenschaftler Galileo Galilei, der durch seine Entdeckung des heliozentrischen Weltbildes in einen Gewissenskonflikt mit der Kirchenlehre und damit mit der katholischen Kirche gerät. Die Wissenschaft kann sich nicht in einen geschützten Raum abseits von Herrschaftskonflikten zurückziehen. Unter dem Druck der Inquisition widerruft Galilei seine Theorien<sup>294</sup> und kann dafür in der Abgeschiedenheit des Hausarrestes seine *Discorsi* verfassen, die es ohne den Widerruf wohl nie gegeben hätte.<sup>295</sup> Auf Andreas Vorwurf „Sie versteckten die Wahrheit. Vor dem Feind. [...] Ihre Hände sind befleckt [...]“ (BFA 5, 281) antwortet Galilei gelassen: „Besser befleckt als leer. Klingt realistisch. Klingt nach mir. Neue Wissenschaft, neue Ethik.“ (BFA 5, 281) In extremen Lebenssituationen entscheidet sich jeder nach seiner Glaubensüberzeugung oder nach seinen Wertevorstellungen. Das ist sozusagen das

---

*das keine besonderen Tugenden nötig hat oder Die Tugend der Gerechtigkeit oder Es sollte in einem Lande keine besondere Sittlichkeit brauchen* eindeutig, wie der erste Teil der vorliegenden Arbeit dargestellt hat.

<sup>292</sup> Die Figur der Courage geht auf den Roman *Trutz Simplex* von Grimmelshausen zurück; Galilei war ein Wissenschaftler mit einer Biographie und bestimmten wissenschaftlichen Leistungen.

<sup>293</sup> Das Stück gehört zu den bekanntesten und am häufigsten inszenierten Brecht-Stücken. Es hat drei Fassungen, die je nach Entstehungszeit unterschiedliche Blickwinkel auf Galilei eröffnen. In der ersten Fassung von 1939 ging es um die Darstellung des Umgangs mit der Macht. Bei der zweiten Fassung von 1944–1947 hat Brecht vor dem Hintergrund der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki die Frage nach dem Wert und der Verwertbarkeit von Wissen sowie die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen von Wissenschaft als zentralen Aspekt des Stückes in den Vordergrund gerückt. Die dritte Fassung von 1955/56 weist nur leichte Unterschiede zur zweiten auf. In den Vorreden gibt Brecht die Gründe an, warum er eine neue Fassung schreiben wollte. Die Erörterung der vorliegenden Arbeit basiert auf der dritten, sogenannten Berliner Fassung.

<sup>294</sup> Brecht hat Galileis Widerruf als einen sozialen Fehler gedeutet. Im Journal schreibt er: „Galilei gab den eigentlichen Fortschritt preis, als er widerrief, er ließ das Volk im Stich, die Astronomie wurde wieder ein Fach, eine Domäne der Gelehrten, unpolitisch, isoliert.“ (BFA 27, 183)

<sup>295</sup> Nach Brecht hat er im Stück „den heraufdämmernden Morgen der Vernunft geschildert“. (BFA 24, 411)

natürliche Recht eines jeden freien Menschen. Brecht macht Galilei zu einem exemplarischen Fall und lässt ihn sich nach der Forderung der Situation entscheiden: „Hätte ich widerstanden, hätten die Naturwissenschaftler etwas wie den hippokratischen Eid der Ärzte entwickeln können, das Gelöbnis, ihr Wissen einzig zum Wohle der Menschheit anzuwenden! Wie es nun steht, ist das höchste, was man erhoffen kann, ein Geschlecht erfinderischer Zwerge“ (BFA 5, 284). Damit entscheidet Galilei sich zudem nach seiner „neuen Ethik“, die sich als eine Taktik erweist: „Wenn ich schwach bin, da bin ich stark.“ (BFA 5, 277) Dieses Selbstbildnis weist eine dialektische Denkweise auf, deren Sinn Andrea vorher nicht, später aber umso begeisterter begriffen hat: „Als es Ihnen dann 33 gefiel, einen volkstümlichen Punkt Ihrer Lehren zu widerrufen, hätte ich wissen müssen, daß Sie sich lediglich aus einer hoffnungslosen politischen Schlägerei zurückzogen, um das eigentliche Geschäft der Wissenschaft weiter zu betreiben.“ (BFA 5, 282)

„Wenn ich schwach bin, da bin ich stark.“ Hier werden mit der rhetorischen Figur des Parallelismus beide Satzhälften auf der syntaktischen Ebene harmonisiert, während auf semantischer Ebene gleichzeitig ein semantischer Gegensatz zum Ausdruck gebracht wird. Bei aller stark stilistischen Pointierung der Aussage ist dieser zunächst redensartlich klingende Spruch einer der Schlüsselgedanken des Stücks. Er ist auf der Ebene der Handlungsentwicklung eine Antwort auf die Frage des Bedrängten, was er angesichts der realen, ganz ernstzunehmenden Lebensbedrohung machen solle und wie er noch existieren könne. Im Geiste des Stücks ist er die quietistische Taktik des Überleben-Wollenden. Dabei ist es bemerkenswert, dass Brecht das Stück so geschrieben hat, dass diese Taktik nicht von Galilei als sein ureigener Gedanke stammt. Sondern seine Tochter Virginia hat ihn darauf aufmerksam gemacht. Aber auch Virginia ist nicht der eigentliche Initiator dieses Gedankens, sondern sie hat den „wunderschöne(n) Spruch“ (BFA 5, 277), der ihr zu Ohren gekommen ist, ihrem Vater mitgeteilt.

Der Urheber der in die Szene gekommenen Taktik könnte Lao Zi gewesen sein. Der dialektische Spruch „Wenn ich schwach bin, da bin ich stark“ könnte eine

Beschreibung der Wasser-Metapher Lao Zis bedeuten.<sup>296</sup> Bekanntlich stellt das gegensätzliche Verhältnis zwischen Härte und Weichheit einen zentralen Aspekt in der Lehre Lao Zis dar; Lao Zi lehrt es wiederholt insbesondere anhand der Wasser-Metapher in seinem Buch *Daodejing*. Das kannte Brecht als ein begeisterter *Daodejing*-Leser natürlich. Brecht hatte diese Metapher u. a. bereits in *Im Dickicht der Städte* sowie im Gedicht *Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* benutzt.<sup>297</sup> Es ist offenbar der bedeutsamste Gedankengewinn von Brecht bei Lao Zis Philosophie, dass er immer wieder darauf zurückgriff.

Lao Zi lehrt das gegensätzliche Verhältnis zwischen Härte und Weichheit nicht metaphysisch, sondern zur Verhaltensethik im menschlichen Leben:

Der Mensch ist weich und schwach, wenn er geboren wird, fest und stark, wenn er stirbt. Kräuter und Bäume sind weich und saftig, wenn sie entstehen, dürr und hart, wenn sie sterben. Denn das Feste und Starke gehört dem Tode, das Weiche und Schwache gehört dem Leben. Also auch: Sind die Waffen stark, so siegt man nicht. Ist ein Baum stark, so braucht er Stützen. Das Starke und Große steht unten. Das Weiche und Schwache steht oben.<sup>298</sup>

Eine Ähnlichkeit bis in die Formulierung hinein wird offensichtlich, wenn die Lehre Lao Zis neben dem Spruch „Wenn ich schwach bin, da bin ich stark“ im Stück gestellt wird. In *Leben des Galilei* hat Brecht Lao Zis Weisheit in einen knappen Satz komprimiert. Galilei hat diese Taktik befolgt. Der Spruch wird ihm zum Erlebnis des Siegs über die Unterdrückung. Mit diesem Galilei werden also Behauptungsmöglichkeiten angesichts übermächtiger Gewalt gezeigt.<sup>299</sup> Mit dieser

---

<sup>296</sup> Der Spruch steht auch im 2. Korintherbrief des Paulus. Dort heißt es: „Denn ich weiß: Gerade wenn ich schwach bin, bin ich stark.“ Quelle: <https://www.bibleserver.com/HFA/2.Korinther12/> (abgerufen am 19.09.2023). Für den Marxismus stellt die Religion jedoch das Opium des Volkes dar, und Brecht zeigt ebenfalls eine kritische Haltung gegenüber der Religion, indem er in *Galilei* die Kirche als Machtinstanz behandelt, die um ihren Bestand fürchtet. Darüber hinaus kommt das Motiv der Kreideprobe auch in der biblischen Geschichte vor, trotzdem will Brecht es ausschließlich aus einer chinesischen Überlieferung stammend wissen. (Siehe S. 146 der vorliegenden Arbeit)

<sup>297</sup> Auf das Gedicht wird die vorliegende Arbeit im kommenden Teil eingehen.

<sup>298</sup> Lao Zi: Tao Te King. *Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 81.

<sup>299</sup> Über die Entstehung des Stücks bemerkte Brecht: „Das Leben des Physikers Galilei wurde in jenen finsternen letzten Monaten des Jahres 1938 geschrieben, als viele den Vormarsch des Faschismus für unaufhaltsam und den endgültigen Zusammenbruch der westlichen Zivilisation für gekommen hielten.“ (BFA 24, 239)

Figur kann auch ein Bezug zu Brechts Biographie hergestellt werden.<sup>300</sup>

„Unglücklich das Land, das Helden nötig hat“ (BFA 5, 274), rechtfertigt sich der weniger als Kämpfernaut angelegte Galilei seinen Widerruf seiner Lehre von der Bewegung der Erde. Dieses Wort Galileis in seiner bemerkenswerten Aussage klingt nicht unbeträchtlich nach der taoistischen Lehre „In einem guten Land braucht’s keine Tugenden“, die bereits in *Mutter Courage und ihre Kinder* ins Spiel gebracht wird. Ein weiterer Moment der dramaturgischen Verarbeitung des Chinesischen in *Leben des Galilei* liegt möglicherweise vor, wenn Andreas einsichtig sagt: „Angesichts von Hindernissen mag die kürzeste Linie zwischen zwei Punkten die krumme sein“ (BFA 5, 282). Dieser Gedanke stimmt – wenngleich nicht in letzter Deutlichkeit – mit Lao Zis dialektischer Lehre über die Gegensätzlichkeit überein, die einer Sache innewohnt: „Was halb ist, wird voll werden. Was krumm ist, wird gerade werden. Was leer ist, wird gefüllt werden. Was alt ist, wird neu werden. Wer wenig hat, wird bekommen. Wer viel hat, wird umnebelt werden.“<sup>301</sup>

### 3.3. *Schweyk im zweiten Weltkrieg*

Das Stück *Schweyk im zweiten Weltkrieg* wird in der vorliegenden Arbeit betrachtet, weil es den Anschein hat, als sei in ihm der in *Leben des Galilei* formulierte Spruch „Wenn ich schwach bin, da bin ich stark“ die Leitidee der Hauptfigur für ihr Verhalten geworden. Die Hauptfigur Schweyk war ein Hundehändler, bevor er nach kurzer Anstellung bei der Gestapo in die Wehrmacht musste. Als ein fehlbarer, langsamer und passiver Soldat ist er gerade dadurch gekennzeichnet, dass seine Nachgiebigkeit und sein Einverständnis keinesfalls Versuchung zur Kollaboration mit dem Bösen bedeuten, sondern dass er sich vielmehr durch sein Fügen in die Verhältnisse behauptet und dass er durch sein Befolgen die Pläne der Großen überlebt bzw. teilweise durchkreuzt. Das betrifft nicht alle Einzelheiten, aber durchaus das Ganze.<sup>302</sup>

---

<sup>300</sup> Man bedenke hierfür z. B. das Verhalten Brechts im Verhör vor dem „Ausschuss für unamerikanisches Verhalten“ im Jahr 1947.

<sup>301</sup> Lao Zi: Tao Te King. *Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm.* Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 24.

<sup>302</sup> Für das Stück hat Brecht den anekdotenhaften Stoff von Jaroslav Hašeks Roman *Die Abenteuer des braven*

Nach dem Einakter *Die Gewehre der Frau Carrar* hatte Brecht den direkten Kampf gegen den Nationalsozialismus auf der Bühne eingestellt, mit *Schweyk im zweiten Weltkrieg* nimmt er ihn wieder auf. Die Rahmenhandlung des Stücks ist eine Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten als einer Weltgefahr. Hitler wird als das Erzböse entlarvt. Als Schweyk als einer der letzten deutschen Soldaten nach Stalingrad kommt und dort auf Hitler trifft, entgegnet er ihm:

Ja, du kannst nicht zurück und du kannst nicht nach vorn.

Du bist obn bankrott und untn verlornt.

Und der Ostwind is dir kalt und der Bodn is dir heiß

Und ich sags dir ganz offen, daß ich nur noch nicht weiß

Ob ich auf dich jetzt schieß oder fort auf dich scheiß. (BFA 7, 251)

So steht Schweyk selbstbewusst und beinahe wie ein expressionistischer, derber, primitiver, unintelligenter Anti-Held da, ganz so, wie Brecht ihn dramaturgisch konstruieren wollte: „Er ist schließlich nichts Geringeres als der Angsttraum der Diktatoren, dieser ‚niedrig‘ denkende, für Höheres taube, die wundervollen Pläne durch seine Unzulänglichkeit unterwühlende ‚Dutzendmensch‘, das fehlerhafte Opfertier.“ (BFA 29, 33)

Die von Brecht nachträglich geschriebene Bemerkung über *Schweyk* bekommt zusätzliche Aktualität, wenn ein Vergleich angestellt wird: Zwischen 1929 und 1932 hat Brecht ein Kinderbuch mit dem Titel *Die drei Soldaten* geschrieben. Es enthält das Erzählgedicht *Die drei Soldaten und der Kinderreichtum* (BFA 14, 74), das von nicht geleistetem Widerstand handelt. Brecht wollte damals in seiner idealistisch gestimmten Haltung mit diesem Gedicht über die Herrschaftsverhältnisse aufklären und zum Widerstand dagegen aufrufen. Jetzt, wo im Kampf gegen die Diktatoren das Kräfteverhältnis verschoben ist, befürwortet Brecht die pragmatische Taktik, die er in seinen *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* konzentriert zum Ausdruck

---

*Soldaten Schweyk während des Weltkrieges* übernommen. In der Charakterisierung der Hauptfigur bleibt Brecht der vorgegebenen Geschichte treu. Die Fremdherrschaft und den Widerstand des tschechischen Volks gegen ihre Herren als historischen Kontext hat er auch beibehalten.

gebracht wird. Brecht hatte der Schweyk-Stoff schon länger beschäftigt,<sup>303</sup> und mittlerweile war ihm ein Anti-Held wie Schweyk nahezu ein Wunschbild geworden. In feierlichem Ton beschreibt Brecht diesen Soldaten: „Seine Weisheit ist umwerfend. Seine Unzerstörbarkeit macht ihn zum unerschöpflichen Objekt des Mißbrauchs und zugleich zum Nährboden der Befreiung.“ (BFA 27, 151) Ob der nach konventionellen Maßstäben nicht sonderlich intelligente Schweyk in dem Sinne weise ist, dass er etwa eine bewusste Leitidee für sein Verhalten hat oder haben kann, ist eher fraglich.<sup>304</sup> Sicher ist, dass eine bestimmte Weisheit dem Autor Brecht bei der Niederschrift des Stücks bewusst war. Auf diese Weisheit weist ein Chor in einer frühen Fassung hin. Dort ließ Brecht alle Spieler Folgendes im Chor singen:

Es wechseln die Zeiten. Die riesigen Pläne  
Der Mächtigen kommen am Ende zum Halt  
Und gehn sie einher auch wie blutige Hähne  
Es wechseln die Zeiten, da hilft kein' Gewalt.  
Am Grunde der Moldau wandern die Steine.  
Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.  
Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.  
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. (BFA 7, 257)

Die Zeiten wechseln, das Große und das Kleine wandeln sich gegenseitig, die Steine im Fluss wandern, d. h. sie können der sanften Strömung auf die Dauer nicht standhalten – diese Gedanken über das gegensätzliche Verhältnis zwischen Großem und Kleinem sowie zwischen Härte und Weichheit kannte Brecht aus seiner Auseinandersetzung mit chinesischen Quellen, sie sind in Brechts Werk häufiger auftretende Motive und kommen dem aufmerksamen Zuschauer sehr vertraut bei Brecht vor. So oder so ähnlich hat einst der altchinesische Philosoph Lao Zi seine Weltsicht dargestellt. Beim Lied vom Chor wird mit dem Vers „Am Grunde der Moldau wandern die Steine“ ein von Wasserkraft verursachter physikalischer Vorgang

---

<sup>303</sup> Der Stoff hatte Brecht beschäftigt, seit er Anfang 1928 an einer Bühnenfassung des Romans von Hašek mitgewirkt hatte.

<sup>304</sup> Möglicherweise spielt es keine Rolle, ob Schweyk nach gängigen Vorstellungen intelligent ist, sondern Hašek und Brecht ziehen diese gängigen Vorstellungen von Intelligenz in Zweifel.

beschrieben, das Hinbewegen wird als Metapher einer Bewegung im Raum benutzt. Im Kontext des Verses „Es wechseln die Zeiten, da hilft kein’ Gewalt“ versetzt die Metapher das Brecht-Publikum in einen geistigen Denkvorgang: das Chorlied verrät mehr oder weniger eindeutig, woher die Weisheit, die Brecht Schweyks Handlungsweise bescheinigt, kommt: Sie kommt von Lao Zi, und zwar von Lao Zis Lehre mit der Wasser-Metapher: „Auf der ganzen Welt gibt es nichts Weicheres als das Wasser. Und doch in der Art, wie es dem Harten zusetzt, kommt nichts ihm gleich.“<sup>305</sup> In schwierigen Zeiten gab die Lehre Lao Zis Brecht Zuversicht auf den Sieg als langfristiges Ziel, die Wasser-Metapher ist wahrlich eine Lieblingsmetapher von Brecht geworden.<sup>306</sup>

#### 3.4. *Der kaukasische Kreidekreis*

*Der kaukasische Kreidekreis* ist eine Geschichte mit anderer Problematik als in Brechts Exildramen. Wie *Leben des Galilei* existieren auch von *Der kaukasische Kreidekreis* mehrere Fassungen.<sup>307</sup> Im Bühnenwerk geht es um den Streit eines Küchenmädchens und einer Gouverneurswitwe um ein zweijähriges Kind. Der Streit verweist funktional auf die Streitsituation in der ersten Szene, in der man sich um die Nutzung eines Tals streitet. Der Dorfschreiber, der in den Kriegswirren auf den Richterstuhl gelangt ist und bei der Landbevölkerung als Armeleuterichter gilt, entscheidet im Streit um das zweijährige Kind mit Hilfe der Zerreißprobe im Kreidekreis gegen die leibliche Mutterschaft. Wie beim Talstreit die größere Produktivität in Erwägung gezogen wird, so gibt im Streit um das zweijährige Kind die größere Humanität – im Grund genommen die soziale Gerechtigkeit - den Ausschlag für das Sorge- bzw. Nutzungsrecht. Der Ausgang des Streites vermittelt

---

<sup>305</sup> Lao Zi: Tao Te King. *Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm.* Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 83.

<sup>306</sup> In Nachträgen zu *Die Mutter* benutzt Brecht bezeichnenderweise auch diese Metapher, indem er schreibt: „Kurz, sie (die unbekanntenen Soldaten der Revolution – V.) sind ebenso unbezwingbar, wie sie unscheinbar sind, und auf die Dauer müssen sie siegen, wie das unaufhörliche Wasser der Bäche den Felsen unterhöhlt, der ihm im Wege steht.“ (BFA 24, 113)

<sup>307</sup> 1940 schreibt Brecht noch die Erzählung *Der Augsburger Kreidekreis*. Die Handlung verlegt er in seine Heimatstadt in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges.

eine dialektische Denkweise nach dem Motto: „Verschiedene Weine zu mischen mag falsch sein, aber alte und neue Weisheit mischen sich ausgezeichnet.“ (BFA 8, 14)

Brecht bringt das Stück direkt mit China in Verbindung, indem er den allwissenden, d. h. mit Handlung und Personen vertrauten Sänger im Stück ankündigen lässt, die Geschichte basiere auf einer sehr alten Sage. „Sie heißt ‚Der Kreidekreis‘, und stammt aus dem Chinesischen. Wir tragen sie freilich in geänderter Form vor.“ (BFA 8, 14) Demnach ist das Stück von vornherein als ein chinesisches Gleichnis anzusehen.

Die Ankündigung des Sängers liegt den Ausführungen der vorliegenden Arbeit zugrunde. Brecht hatte keine direkte Kenntnis dieser chinesischen Sage, sondern hat Klabunds Drama *Der Kreidekreis*, das er bereits in den 20er Jahren kannte, als eine Vorlage für sein Stück benutzt,<sup>308</sup> mit dem großen Unterschied, dass bei Brecht das Sorgerecht der wahrhaft „mütterlichen“ (BFA 8, 92) Frau zugesprochen wird.<sup>309</sup> Klabund hatte für sein Spiel die französische Übersetzung des im 13. Jahrhundert entstandenen chinesischen Schauspiels *Huilanji* (*Hui-lan-chi*, 灰 隴 记 ) von Li Xingdao (Li Hsing-tao, 李行道) bearbeitet.

Im Exil vermisst Brecht sein Publikum und sein „Anschauungsmaterial“; er war u. a. auf vorhandene Stoffe angewiesen, um die Materialnot zu überwinden. Da die Weltkulturen in ihrem Repertoire viele einander ähnliche Überlieferungen haben, wusste Brecht über den Stoff des Kreidekreises auch aus einer anderen Quelle: „Die Kreidekreisprobe des alten chinesischen Romans und Stückes sowie ihr biblisches Gegenstück, Salomons Schwertprobe, bleiben als Proben des Muttertums (durch Ausfindung der Mütterlichkeit) wertvoll, selbst wenn das Muttertum anstatt biologisch nunmehr sozial bestimmt werden soll.“ (BFA 24, 341f.) Wenn im Stück selbst trotzdem nicht von einer biblischen Geschichte gesprochen, sondern gesagt wird, sie „stamm[e] aus dem Chinesischen“ (BFA 8, 14), spricht die Bedeutung Chinas als eine kulturelle Größe für Brecht abermals mehr als deutlich für sich. Die Bedeutung Chinas liegt nicht nur in der Verfremdung, wenn Brecht das chinesische Motiv des Kreidekreises als ein Spielmoment einsetzt. Mit der Hervorhebung ausschließlich des

---

<sup>308</sup> Vgl. Grimm, Reinhold: *Bertolt Brecht*. Stuttgart: J. B. Metzler 1971, S. 72.

<sup>309</sup> In Klabunds Drama entscheidet der Kaiser mit Hilfe des Kreidekreises über die Mutterschaft, wobei der tatsächlichen Kindesmutter das Sorgerecht zugesprochen wird.

chinesischen Motivs wurden des Erachtens der vorliegenden Arbeit noch zwei Dinge erreicht: Klabund, von dessen Vorlage Brecht bei seiner Bearbeitung zwar abweicht, wird insgeheim geehrt, und Brecht, der im Stück ausschließlich soziale Gesichtspunkte als ausschlaggebend geltend macht und im marxistischen Sinne für das Muttertum entscheiden lässt, zeigt seine Haltung, die eindeutig aussagt, dass man sich von der Bibelgeschichte und damit von der Religion distanziert.

Eine chinesische Atmosphäre breitet sich für die Intention des Autors des epischen Theaters bezeichnenderweise nicht über das Stück aus. Spezifisch chinesische Komponenten dieses Stoffs sind auf ihrem Transferweg vom Chinesischen ins Französische und dann ins Deutsche so weit verschliffen worden, dass eine Untersuchung etwa mittels eines Vergleichs mit dem chinesischen Originaltext unergiebig wäre. Zumal pflegte Brecht „gegen vorhandene Werke oder Traditionen an[zuschreiben], indem er sie umfunktioniert[e]“.<sup>310</sup> Im Fall des *Kreidekreises* hat Brecht nur die Grundidee und Grundstruktur des alten Stoffs verwendet. Er wollte dramaturgisch im Alten das Neue vorbringen. Es gehört zu seiner Idee, dass er die alte Weisheit, wenn nicht gerade potenziert ins Ideologische transponiert, so doch stilisiert ins Politische erhoben hat, weil er in ihr einen Weg zur Lösung der Widersprüche im Volk sah. Auf die Fragen, warum die Geschichte nicht in einem definitiven Land zu definitiver Zeit spiele, und warum der Schauplatz nicht in China angesiedelt sei, habe Brecht geantwortet, „daß er die Fabel vom Kopf auf die Füße gestellt habe, und zwar im Jahr 1943. Er habe einen Ort benötigt, an dem diese neue Auffassung, die kommunistische, möglich war.“ (BFA 24, 347f.)

In einer Inszenierung des Stücks ließ Brecht Masken verwenden, weil nicht genügend Schauspieler zur Verfügung standen. Bei einer Diskussion mit Leipziger Studenten im Dezember 1955 antwortete Brecht auf die Frage eines chinesischen Gaststudenten nach der Maskenverwendung und auf dessen Vergleich mit Masken des chinesischen Theaters wie folgt:

Die chinesische Maske ist kultisch und besitzt eine hohe Funktion. Bei uns

---

<sup>310</sup> Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 19.

fixiert sie die Muskulatur. Das gibt den Figuren ein starres Aussehen. Wir fanden, daß wir das sehr gut verwenden konnten. Wir gingen davon aus, daß die herrschenden Klassen starrere Gesichter haben als die arbeitenden. Diese Gesichter sind repräsentativ. Besondere Diener bzw. Anwälte, die von den Herrschenden gekauft sind, tragen auch Masken. Da geht die Erstarrung auch herunter bis zu den einfachsten Menschen.<sup>311</sup>

Die Maskenverwendung war wohlervogen, nicht bloß eine notgedrungene Tat für eine Geschichte, die aus China stammen soll. Brechts Antwort zeigt, dass seine Kenntnis und sein Denken seinem Handeln vorausgingen.<sup>312</sup>

### 3.5. *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher*

*Der kaukasische Kreidekreis* war das Stück, das Brecht am Ende der Exilzeit verfasst hat. Das Chinesische war damit nicht erschöpft, sondern spielt im letzten Stück Brechts *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher* auch eine Rolle. China fungiert innerdramatisch als ein mystischer Ort, eine Kulisse, vor der alles erdenkbar Mögliche oder Unmögliche geschehen könnte. Das Chinesische ist hier meistens nur Staffage, Stoff und Attitüde, mit denen Brecht so verfährt, dass das vergleichsweise breite Spektrum chinesischer Bezüglichkeiten geradezu „als ein gezwungener, oft irritierender Kunstgriff“ erscheint.<sup>313</sup> Eine leicht durchschaubare Chinoiserie wird in die von vier Hauptsträngen verwobene Fabel eingesetzt; daraus ergibt sich ein China als eine allegorische Scheinwelt, der eine Anspielungsrolle auf das Eigene und

---

<sup>311</sup> Zitiert nach Li, Jiefei: *Theater im internationalen Kontext: Ein Vergleich zwischen dem aristotelischen, dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen epischen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater*. Wien: Dissertation 2009, S. 192f. Quelle: <https://core.ac.uk/display/11585040/> (abgerufen am 14.02.2022).

<sup>312</sup> Bei der zitierten Antwort führte Brecht weiter aus: „Dann überlegten wir, was geschähe, wenn alle Personen Masken hätten. Wir stellten fest, daß das nicht geht. Wenn z. B. die Grusche eine Maske trägt, so geht vermutlich viel verloren von feinem Spiel. Uns schien, daß sie ihr Gesicht braucht für die Darstellung. Ich würde nicht sagen, daß zu aller Zeit die Grusche ohne Maske spielen soll. Wir sind heute noch nicht entfernt so weit, um vollständig mit Masken spielen zu können. Die Pantomime ist bei uns noch gar nicht entwickelt. Wir könnten also viele Figuren mit Masken bestimmt nicht so gut darstellen.“ Zitiert nach Li, Jiefei: *Theater im internationalen Kontext: Ein Vergleich zwischen dem aristotelischen, dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen epischen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater*. Wien: Dissertation 2009, S. 193. Quelle: <https://core.ac.uk/display/11585040/> (abgerufen am 14.02.2022).

<sup>313</sup> Vgl. Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur 1984, S. 290.

Gegenwärtige zukommt. „Das in der Handlung häufig auftretende Wort ‚chinesisch‘, das natürlich für ‚deutsch‘ steht, hätte in den meisten Fällen gespart werden können“, so lautet eine Interpretation dazu.<sup>314</sup>

Die Geschichte handelt davon, dass der chinesische Kaiser, der zum eigenen finanziellen Vorteil Baumwolle gehortet und damit Unzufriedenheit im Volk hervorgerufen hat, ein Konzil der „Tuis“, der Weißwäscher, wie sie im Titel heißen, ansetzt, um seine Marktmanipulation reinzuwaschen. Die meinungsmachenden „Tuis“ sollen die hohen Baumwollpreise trotz einer überaus großen Baumwollernte erklären. Der Preis für die beste Erklärung in Sachen fehlender Baumwolle ist die Prinzessin Turandot: Demjenigen, der erfolgreich den Manipulationsverdacht vom Kaiser ablenken kann, soll sie zur Frau gegeben werden.

Der Stoff ist orientalischen Ursprungs; er ist im 2. Band der französischsprachigen fünfbandigen orientalischen Märchensammlung *Les mille et un jours. Contes persans (Tausendundeintag)* enthalten und heißt dort *Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine (Die Geschichte des Prinzen Kalaf und der Prinzessin von China)*.<sup>315</sup> Es war zuerst der italienische Dramatiker Carlo Gozzi, der den Stoff zur Tragikomödie *Turandot. Fiaba Chinese teatrale tragicomica* verarbeitete. In Deutschland war es dann u. a. Schiller, der aus dem Stoff sein Stück *Turandot, Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi* anfertigte. Brecht ließ sich ebenfalls von der Sage von der schönen, aber gefühlskalt-grausamen chinesischen Prinzessin inspirieren.<sup>316</sup> Nachdem er in Moskau eine Inszenierung von Gozzis Stück unter der Regie von Jewgeni Wachtangow gesehen hatte, begann er, nach Motiven des alten Märchens von Turandot und der Tragikomödie Gozzis eine eigene Version zu entwickeln.<sup>317</sup>

Die Verarbeitungen von Gozzi und Schiller zeigen bereits, dass der Stoff an sich nichts generalisiert, sondern das individuelle Umgehen des Dramatikers mit ihm über das Spiel entscheidet. So wie der literarische Reiz des *Turandot*-Stoffs gerade in dessen

---

<sup>314</sup> Ebd., S. 290.

<sup>315</sup> Vgl. Knopf, Jan (Hg.): *Brecht-Handbuch. Bd.1. Stücke*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2001, S. 597.

<sup>316</sup> Als Brecht das Stück zu Papier brachte, notierte er im Sommer 1953: „Den Plan, ein Stück ‚Turandot‘ zu schreiben, faßte ich schon in den dreißiger Jahren“ (BFA 24, 411).

<sup>317</sup> Vgl. Völker, Klaus: *Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk*. München: Winkler 1983, S. 285.

Spielcharakter besteht, so ist es bei Brecht, der bei der Übernahme eines vorhandenen Stoffs schon immer auf die eigene Intention bedacht war, ebenfalls eine freie Verarbeitung, bei der die literarische Ergiebigkeit zutage tritt.<sup>318</sup> Die alte orientalische Überlieferung interessierte Brecht nur wenig; vielmehr sah er darin die Möglichkeit, durch die Darstellung einer allegorischen Welt ein politisches Thema zu modulieren.<sup>319</sup> Mit seiner Vision *Turandot* zielt Brecht vornehmlich auf die Entlarvung der kapitalistischen Meinungsmacher ab, wie einem Selbstkommentar von ihm zu entnehmen ist:

Das Stück „Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher“ gehört zu einem umfangreichen literarischen Komplex, der zum größten Teil noch in Plänen und Skizzen besteht. Zu ihm gehören ein Roman, „Der Untergang der Tuis“, ein Band Erzählungen, „Tuigeschichten“, eine Folge kleiner Stücke, „Tuischwänke“ und ein Bändchen von Traktaten, „Die Kunst der Speichelleckerei und andere Künste“. Alle diese Arbeiten, die den Verfasser seit Jahrzehnten beschäftigen, behandeln den Mißbrauch des Intellekts. (BFA 24, 411)

Brecht gibt sein *Turandot*-Drama als einen Teil eines größeren Komplexes von Projekten an, die den Missbrauch intellektueller Fähigkeiten thematisieren und die Rolle der Intellektuellen oder der „Tuis“,<sup>320</sup> wie Brecht sie nannte (Vgl. BFA 17, 68), in der kapitalistischen Gesellschaft untersuchen.<sup>321</sup> Mit dem Stoff verbindet Brecht satirisch eine Kritik am Verhalten der Intellektuellen in der Krise der Weimarer Republik und beim Übergang zum Nazi-Regime.<sup>322</sup>

---

<sup>318</sup> Dramaturgisch gesehen hat Brecht mit seiner *Turandot*-Version eine Komödie geschrieben, der er eine besondere Bedeutung für sein Schriftstellertum beimaß: „Wenn ich mir ‚Turandot‘ jetzt ansehe – sie steht recht außerhalb der deutschen Literatur und wirkt, wie alleinstehende Personen oft, unsolid. Wäre ich im ganzen ein Komödienschreiber, was ich beinahe bin, aber eben nur beinahe, dann stünde um solch ein Werk wenigstens die Verwandtschaft, und der Clan könnte sich behaupten.“ (BFA 27, 348)

<sup>319</sup> Nach Brecht wird in *Turandot* das kapitalistische unproduktive Denken zu einem Zeitpunkt ertappt, „wo die (kapitalistische) Produktionsweise es den Produktivkräften nicht mehr erlaubt, sich weiterzuentwickeln; es stellt sich dar als unpraktisch, also lächerlich.“ (BFA 27, 348)

<sup>320</sup> Die Kürzel „Tui“ ist eine ironisch-verächtlich umgestellte Form des Wortes „intellektuell“. Brecht bildet das Wort durch Umstellung: „Tellekt-Uell-In“. (Vgl. BFA 17, 470)

<sup>321</sup> Mit den „Tuis“, auf die Brecht mit *Turandot* anvisiert, sind, so erklärt Brecht in einem Zeitungsinterview, „die bürgerlichen Ideologen“ gemeint, die „auf ihrem Markt der Ansichten die jeweils von der Bourgeoisie gewünschte Ideologie verkaufen.“ (BFA 9, 398)

<sup>322</sup> Im Stück gibt es viele fast sofort erkennbare Anspielungen auf bestimmte Personen, Vorgänge, Haltungen oder

Damit ist das Land China für Brecht scheinbar an den Rand seines Interesses gerückt. Doch der Stoff bekommt eine neue Variante auch gerade dadurch, dass sich Brechts Allegorie der chinesischen Welt in Bezug auf den näher rückenden und schließlich siegreichen Aufstand des Volks leicht in die Wirklichkeit rückübersetzen lässt. Damit wird ein eindeutiges Interesse am Land China evident. Wenn es im Stück heißt: „Dieser Mensch hat es fertig gebracht, zwanzig Millionen in der Provinz Ho aufzuwiegeln“ (BFA 9, 138), oder „Herr Kai Ho verteilt in Ho Nang den Boden an die armen Pächter“ (BFA 9, 144), so wird eindeutig auf die chinesische Revolution unter der Führung der chinesischen kommunistischen Partei aufmerksam gemacht.<sup>323</sup> Diese Aufmerksamkeit war wohl einer der zentralen Gedanken Brechts für das Stück. Ihm ging es wohl zum einen um die Enthüllung einer aberwitzigen Unvernunft (Machtantritt Hitlers) und zum anderen darum, Hochachtung vor Mao Zedong zu äußern.<sup>324</sup> Im Wechsel von einer Anspielung auf eine Welt zur Anspielung auf eine andere erfüllte sich für Brecht wohl nichts Geringeres als der Gang der Geschichte selbst. Die chinesischen Vorgänge im Stück, sofern sie geschichtlich zutreffen, kannte Brecht hauptsächlich durch das Buch *China siegt* (1949) vom Österreicher Fritz Jensen,<sup>325</sup> der als Arzt bei seinem jahrelangen China-Aufenthalt von 1939 bis 1948 der chinesischen Revolution beigestanden hatte.

### 3.6. *Leben des Konfutse*

Wenn all die von der vorliegenden Arbeit bisher behandelten Dramen darauf hindeuten, dass das Bedürfnis nach Stoff,<sup>326</sup> das Interesse am Chinesischen, die Verschleierung durch die Form wichtige Aspekte von Brechts Dramatikertum sind, so kann man auch beim aufgrund des frühen Todes des Dichters Fragment gebliebenen *Leben des*

---

Äußerungen der gegenwärtigen und eigenen Zeit. Mit der Figur Gogher Gogh wird z. B. auf Hitler angespielt.

<sup>323</sup> Mit der Figur Kai Ho wird auf Mao Zedong, den Führer der chinesischen Revolution angespielt.

<sup>324</sup> Zum Erfolg der chinesischen Revolution bemerkte Brecht im Tagebuch vom 8. Januar 1949: „Durch alle diese Wochen hindurch halte ich im Hinterkopf den Sieg der chinesischen Kommunisten, der das Gesicht der Welt vollständig ändert. Dies ist mir ständig gegenwärtig und beschäftigt mich alle paar Stunden.“ (BFA 27, 298)

<sup>325</sup> Vgl. Wizisla, Erdmut: *Die Bibliothek Bertolt Brechts: ein kommentiertes Verzeichnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 390.

<sup>326</sup> Gewiss haben alle Schriftsteller so ein Bedürfnis nach Stoffen, über die sie schreiben können. Für Brecht ist es vielleicht insonfern spezifisch, dass er wiederholt nach chinesischen Stoffen greift.

*Konfutse* noch etwas über die Bedeutung Chinas für Brecht erfahren.

Im Mai 1939 hatte Brecht eine englische Übersetzung von Kong Zis Werk *Gespräche* bekommen.<sup>327</sup> Das Buch hat Brechts Interesse an Kong Zi erneut erweckt, und zwar nicht bloß beiläufig, sondern durchaus nachhaltig.<sup>328</sup> Im Jahr darauf las Brecht Carl Crows Konfutse-Biografie *Master Kung: The Story of Confucius*,<sup>329</sup> von der er genauso begeistert war:

Ich lese über das Leben des *Kungfutse*. Was das für ein lustiges Stück wäre! Der Zwanzigjährige ist Pacht- und Steuereintreiber des Fürsten. Aus seiner einzigen größeren Stellung, die der Goethes in Weimar gleicht, wird er verdrängt durch Kurtisanen und Pferde, die der Fürst bekommt. Man denkt an den Weimarer Hund. Dann zieht er 20-30 Jahre herum. Einen Fürsten zu finden, der ihn Reformen machen ließe. Man lacht überall über ihn. Er stirbt, überzeugt, daß sein Leben ein Fehlschlag und Durchfall gewesen sei. – Man müßte all dies humoristisch behandeln und dazwischen, unvermittelt, seine Lehre bringen, soweit sie noch weise erscheint. Allein die Szene, in der er die Geschichte Lus verfaßt, sich an die Wahrheit haltend, würde das Stück verlohnen. (BFA 26, 440)

Carl Crows Konfutse-Biografie, die auf Deutsch 1939 erschienen war,<sup>330</sup> bietet interessante Informationen über die Persönlichkeit Kong Zis, ist zugleich erzählerisch-amüsan geschrieben. Dieses Nebeneinander von Information und Unterhaltung erzeugte ein Spannungsfeld, dem sich ein Dichter wie Brecht nicht entziehen konnte. Brechts Begeisterung lässt erkennen, dass er wieder etwas über Kong Zi schreiben wollte.

In den 20er Jahren hatte Brecht, wie bereits im ersten Teil der vorliegenden Arbeit

---

<sup>327</sup> Waley, Arthur: *The Analects of Confucius*. London: George Allen & Unwin Ltd. 1938.

<sup>328</sup> An den dänischen Journalisten Fredrik Martner, der Brecht das Buch geschenkt hatte, schrieb Brecht, „Ich ringe mit mir gelegentlich, ob ich Ihnen nicht den ‚Confucius‘ zurückschicken soll. Ich weiß, daß Sie ihn mir geschenkt haben, aber er ist wirklich interessant und Sie sollten ihn lesen. Glücklicherweise siege ich bisher bei diesem Ringen und schicke das Buch nicht weg.“ (BFA 29, 161)

<sup>329</sup> Crow, Carl: *Master Kung: The Story of Confucius*. New York/London: Hamish Hamilton 1938. Das Buch orientiert sich wesentlich am chinesischen Geschichtswerk Shiji (《史记》), *Historische Aufzeichnungen bzw. Aufzeichnungen des Historikers* oder *Die Chronik* von Sima Qian.

<sup>330</sup> Crow, Carl: *Konfuzius. Staatsmann – Heiliger – Wanderer*, autorisierte Übersetzung aus dem Amerikanischen von Richard Hoffmann. Berlin/Wien/Leipzig: Zsolnay 1939.

dargestellt, kurze Prosatexte geschrieben, die seine Haltung zu Kong Zi schattenhaft sichtbar machen. Diesmal wandte sich Brecht als Dramatiker Kong Zi zu: Der Stoff sollte zu einem Theaterstück verarbeitet werden. Im Tagebucheintrag zu Weihnachten 1940 berichtet Brecht schon von Konzeptionserwägungen:

Ich dachte daran, ein für Kinder spielbares Stück zu schreiben, und am besten scheint mir das Leben des Konfutse geeignet. Es muß eine bedeutende Figur sein, dazu eine, welche eine humoristische Darstellung aushält. An und für sich müßte das Stück nicht gerade für ein kindliches Publikum bestimmt sein, jedoch ist es auch für ein solches schreibbar. Ich habe eine starke Abneigung dagegen, irgend etwas irgendeinem Verständnis anzupassen. Die Erfahrung (ich denke z. B. an die „Mann ist Mann“-Aufführung durch die Schüler des Neuköllner Aufbaugymnasiums) zeigte immer wieder, daß Kinder das, was zu verstehen sich einigermaßen lohnt, ganz gut verstehen, ebenso wie Erwachsene. Und es lohnt sich für sie ungefähr dasselbe. Interne seelische Vorgänge, atmosphärische Valeurs, Tragik usw. mögen sie nicht sich die Mühe nehmen zu verstehen. Bei einer Konfutsebiographie würde es sich um anderes handeln. Man kann sich übrigens, unter gewissen Voraussetzungen sozialer Art, gut kindliche Berufsschauspieler vorstellen. Die Schulung zu Schauspielern müßte sowieso viel früher beginnen, als sie bei uns beginnt. Und die Verknüpfung von allgemeiner Schulbildung mit Arbeit ist nur unter den gegenwärtigen Bedingungen unheilvoll. (BFA 26, 450f.)

Demnach ist das *Leben des Konfutse* offenbar kinderschauspielerisch motiviert.<sup>331</sup> Ob diese Überlegung daher kommt, dass Brecht erkannt hat, was dem deutschen Theater sowohl vom Stoff als auch von der Dramaturgie her bisher gefehlt hat, ist eine Frage, hier nicht diskutiert werden kann. Brechts Notiz „Bei einer Konfutsebiographie würde es sich um anderes handeln“ ist bemerkenswert und lässt sich gewiss u. a. so deuten, dass sein Interesse für das gedachte Stück nicht etwa „[i]nterne[n] seelische[n]

---

<sup>331</sup> Den Grund dafür, dass Brecht das Stück durch Kinder darstellen lassen wollte, sieht Klaus Völker darin, dass Kinder „jegliche Psychologisierung ausschließen und in wohlwollender, heiterer Distanz den Autoritäten gegenüberzutreten könnten“. Siehe Völker, Klaus: *Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk*. München: Winkler 1983, S. 214.

Vorgänge[n], atmosphärische[n] Valeurs, Tragik usw.“ gilt.<sup>332</sup> Seine Überlegung endet auch hier nicht. Brecht hat die Idee noch weiterverfolgt:

Das Stück *Leben des Konfutse* ist für ein Theater geschrieben, das Kinder als Schauspieler hat. Es kann scheinen, daß man dem hohen Gegenstand nicht gerecht werden kann, wenn man ihn der Darstellung durch Kinder anvertraut. Jedoch kann dem entgegengehalten werden, daß für Kinder nur die höchsten Gegenstände hoch genug sind. Außerdem wird der Darstellung eines solchen Lebens auf dem Theater, auch wenn die besten Schauspieler sie unternehmen, immer eine gewisse Unvollkommenheit anhaften und der Stückeschreiber kann sehr wohl die Unvollkommenheit einer Darstellung durch die Kinder der Unvollkommenheit einer Darstellung durch erwachsene Künstler vorziehen. Der Abstand vom Gegenstand wird bei Kindern größer erscheinen und er kann einem geringeren Abstand vorgezogen werden. Feine psychologische Interieurs vermögen Kinder nicht zu geben – ein starker Grund, ihnen die Darstellung einer großen öffentlichen Gestalt anzuvertrauen, die alles selber formuliert hat, was sie für nützliche Information hielt. (BFA 10. Teil 2, 881)

Kinder werden als Schauspieler geplant, da Brecht der Ansicht war, sie würden sich in ihrer natürlichen Unbefangenheit leicht von der Last ihrer Figuren freimachen, könnten sich fast automatisch von den Figuren distanzieren und zeigen, dass sie nicht identisch mit ihnen seien, so dass sie auch keine unnützlichen Emotionen auslösen würden. Das ist alles offensichtlich gemäß der Theorie des epischen Theaters gedacht. Zu der Frage, warum ausgerechnet das Leben des Konfutse für ein Kindertheater geeignet sei, hat Brecht sich nicht geäußert.<sup>333</sup>

---

<sup>332</sup> Der koreanische Brecht-Forscher Yim ist der Auffassung: „Wenn Brecht meint, daß es sich bei dem ‚Konfutse‘ ‚um anderes‘ handeln würde, so hieße es, daß er mit dem Stück etwas mehr als eine Verfremdung der Welt der Erwachsenen erzielen wollte.“ Siehe Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur 1984, S. 189.

<sup>333</sup> Der koreanische Brecht-Forscher Yim vermutet, Brecht sei durch Carl Crows Buch dazu angeregt worden, Konfutse als komische Figur zu gestalten, da Carl Crow in seinem Buch schreibt: „Meister Kungs Regierungstheorie und seine Versuche, die Welt zu reformieren, erwecken teils Widerstand, teils Hohn, und man sucht ihn lächerlich zu machen, indem man seine Theorien bis zur Absurdität übertreibt und die Geschichte von dem Knaben erfindet, der imstande ist, die Argumente des Meisters zu widerlegen.“ Siehe Yim, Han-Soon: *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur 1984, S. 192.

Wie immer bei Experimenten gibt Brecht eine Versuchsordnung vor. Den Verlauf der Experimente beobachtet der Zuschauer. Der Stückplan für das *Leben des Konfutse* sah neun Szenen vor. Fertig geschrieben wurde nur eine einzige Szene: *Der Ingwertopf*.

Ich bin Kung, der Sohn Kungs, des Soldaten. Mein Vater ist arm gestorben und meine Mutter erzieht mich in Abscheu gegen alles Gewalttätige. Ich bin sehr kräftig für mein Alter und könnte alle meine Schulkameraden im Nu auf den Rücken legen, aber meine Mutter sagt, es kommt nicht auf die Muskelkraft, sondern auf die Kraft des Verstandes an. Sie hat mir gesagt, daß es keine Geister gibt, keinen schwarzen Mann und keinen Drachen. Ist hier jemand, der an Geister glaubt? An Drachen? Ich weiß alle fünf Gründe, warum es keine solchen Gründe geben kann. Aber jetzt kommen meine Spielkameraden. Wir spielen vornehmlich Schule. (BFA 10. Teil 2, 888f.)

Wie der Wasserverkäufer Wang im *Guten Menschen von Sezuan* führt sich Konfutse in der Szene ebenfalls mit einer Selbstvorstellung ein. Die vermittelte Biographie Konfutses ist insofern als geschichtlich realistisch zu bezeichnen, als sie auf dem Stoff aus dem Buch von Carl Crows basiert. Die Szenenhandlung spielt auf Konfutses Vorliebe sowohl für den Ingwer als auch für die alten Sitten an: Der junge Konfutse überredet seine Kameraden, die Szene „Ausessen eines Ingwertopfes“ zu spielen, um ihnen anständige Manieren beizubringen, die so aussehen sollten:

Zuerst verbeuge ich mich. So. Dann weise ich mit beiden Händen das Geschenk zurück. So. Damit habe ich angedeutet, daß ich das Geschenk für zu groß halte. Da jedoch der König Yen mir den Topf zum zweiten Mal anbietet, nehme ich ihn entgegen, nachdem ich mich noch einmal verbeugt habe, um zu zeigen, daß ich den Topf nur nehme, um ihm zu gehorchen. Aber wie nehme ich nun den Topf entgegen? Gierig? Wie ein Schwein eine Eichel überfällt? Nein, ruhig und würdig *er tut es*, beinahe gleichgültig, wenn auch mit großer Wertschätzung. Ich greife lässig hinein, wie greife ich hinein? (BFA 10. Teil 2, 890f.)

Die Szenerie ist chinesisch und stellt ein umständliches zeremonielles, womöglich realistisches Verhalten vor. Eine weitere Dimension stellt sich in der Darstellung ein: der Hinweis auf Konfutses ausgeprägtes Untertanen-Bewusstsein gegenüber feudalistischen Herrschern. In China – und wohl auch nicht nur in diesem Land – bedeutete jedes Geschenk vom Kaiser oder König für den Betroffenen die höchste Ehre, unabhängig vom materiellen Wert des Geschenks. In der Szene gibt Konfutses beim Lehren eines für gut befundenen Verhaltens mit seiner Beziehung zum König Yen an. So erscheint diese Figur dem heutigen demokratisch bewussten Publikum, das das Kaiserliche, das Adelige nicht mehr verehrt, wohl als überholt.<sup>334</sup>

Im Verlauf der Szene zeigt sich, dass nur der kleinste Knabe vornehme Zurückhaltung und Bescheidenheit nachgeahmt hat, der aber nach der erlernten Lektion des tugendhaften Verhaltens leer ausgeht, da der Ingwer inzwischen längst von den größeren Kameraden ohne Manieren verzehrt wurde. Es bleibt die nüchterne Erfahrung: „Ich fürchte, es sind zwei Dinge nötig, damit würdige Zurückhaltung beim Ausessen eines Ingwertopfes bewahrt werden kann: erstens feines Anstandsgefühl, zweitens ein voller Topf. Der Ingwer hier hat nicht ausgereicht. Es müsste mehr im Topf sein.“ (BFA 10. Teil 2, 892) Die Erfahrung wird noch durch das Schlusslied der Szene humorvoll untermauert:

Zu wenig Ingwer

zu wenig Anstand!

Würde ist etwas Schönes

Ingwer ist etwas Süßes. (BFA 10. Teil 2, 892)

Ist diese eher banale Einsicht die konfuzianische „weise Lehre“, die vermittelt werden soll? Wohl nicht. Das Schlusslied bzw. die Szene erweist sich vielmehr als eine Implikation der konfuzianischen Lehre, die sich oft als hoch idealisiert, d. h. oft als lebens- und realitätsfremd erweist. Denn die Frage liegt nahe: Was sollte gewählt werden – „etwas Schönes“ oder „etwas Süßes“? Es wäre nur in einer idealen

---

<sup>334</sup> Im Tagebuch notiert Brecht: „Grete (Margarete Steffin, Brechts Mitarbeiterin – V.), welche das (bißchen) Material studierte, darunter die ‚Analects‘, findet alles enorm reaktionär. Die Forderung nach *einem* Fürsten (statt einem Duzend von Baronen, die *nur* Exploiteure waren), die Haltung zur Frauenfrage usw. stoßen sie ab.“ (BFA 26, 457) Steffins Haltung zu Kong Zi kann stellvertretend für die von vielen sein.

Lebenssituation möglich, in der beides, „etwas Schönes“ und „etwas Süßes“ nämlich, gleichzeitig und reichlich vorhanden ist; im realen Leben begegnet vielmehr der Fall, dass nur ein Ding das Regulativ und Korrektiv darstellt. Im Sinne des einstigen Plädoyers „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“ (BFA 2, 284) lässt sich die Szene so deuten, dass ohne materielle Grundlage die Tugend nicht bestehen kann. War der Knabe hingegen vermöge einer hohen Geisteshaltung bereit, auch ohne Ingweressen seinem Anstandsgefühl zu folgen, so wird das Publikum ihn bewundern oder ins Unerklärliche entrücken.<sup>335</sup>

Das Verhalten des kleinsten Knaben könnte dem Publikum ein Anstoß sein, die eigenen Maßstäbe zu überdenken. Brecht war ein Dichter, der stets nach Stoff, Technik, Form und Methode suchte. *Der Ingwertopf* zeigt: Wenn der Stoff auch vorgegeben ist, so tut Brecht das Seine dazu, um ihn in seiner Prägung anzuwenden. Carl Crows Buch war schon nicht frei von Kritik an Konfutse, *Der Ingwertopf* exponiert noch verstärkt Brechts komplizierte Haltung zu diesem Denker, vorzüglich dadurch, dass die Szene paradox endet. Einerseits war Konfutse für Brecht ein Lehrer, andererseits war Brecht gegenüber bestimmten Lehren Konfutses schon immer kritisch eingestellt, weil sie ihm als Stabilisatoren feudalistischer Herrschaftsverhältnisse erschienen:

Das schickliche Benehmen, das ihm vorschwebt, könnte am ehesten das des patriarchalischen Gemeindewesens Alt-Chinas sein. Hierher der Mythos von paradiesischen Zeiten. Und darum das Scheitern Kungs, der das alte Benehmen auf der neuen Basis reproduzieren möchte. Zu Beginn seiner Laufbahn mag er, der ärmlich Aufgezogene, sehr wohl echte Reformen (hauptsächlich des Steuer- und Pachtwesens, aber überhaupt der korrupten und parasitären Verwaltung) angestrebt haben, welche, durchgeführt, möglicherweise eine Basis für mildere Lebensformen abgegeben hätten. Niedere Steuer zu nehmen, gehörte wohl zum schicklichen Benehmen des

---

<sup>335</sup> Zum Beispiel nach Tschong Dae Kims Meinung behandelt die Szene eine spezifisch chinesische Thematik, die Unterdrückung der wilden Triebe des Menschen durch gute konfuzianische Sitten. Vgl. Kim, Tschong Dae: *Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens*. Phil. Diss. Heidelberg 1969, S. 114.

Fürsten. Jedoch erlebte er es, wie nur diejenigen seiner Vorschriften wirklich beachtet wurden, welche die bestehenden Eigentumsverhältnisse konservierten. (BFA 26, 456)

Die Kritik ist kompromisslos und hat Konsequenzen für die Form des Stücks und die Struktur seines Helden. So ist es nicht gerade verwunderlich, wenn Brecht das *Leben des Konfutse* als eine „Komödie“ konzipieren wollte,<sup>336</sup> die zeigen soll:

K(onfutse – V.) schreibt den Verfall der Sitten der Verwirrung der Begriffe zu und beschließt, das Verhalten der Menschen zueinander zu qualifizieren. Die Verfeinerung der Manieren verfeinert die Ausbeutung. Die Renaissance der „Klassiker“ glückt, jedoch haben ihre Ideen den Boden verloren (des Urkommunismus). Diese Lebensbeschreibung könnte also eine Komödie sein, [...] Gezeigt werden könnte, dass alle Verfeinerungen, Humanisierungen, Verschönerungen des Zusammenlebens fallieren, wenn die materielle Basis der Barbarei bestehen bleibt. (BFA 10, Teil 2, 881)

Das von Konfutses Sittenlehre plädierte „schickliche Benehmen“ bezeichnete Brecht als einen „Formalismus“, (BFA 10. Teil 2, 881) weil es aus dem alten China stammte und nicht dem Zeitalter Konfutses zeitgemäß sei. Es ist dies der pejorative Begriff, mit dem einst Brechts Lehrstücke kritisiert wurden. Der Stückplan zeigt allerdings, dass *Leben des Konfutse* eine Lebensdarstellung werden sollte, in der Konfutse in manchen Aspekten als vorbildlich dargestellt wird. (Vgl. BFA 17, 214f.)

---

<sup>336</sup> In der Komödie sind die Hauptgestalten in der Regel mehr oder weniger negativ konnotiert. Nach Aristoteles sucht die Komödie „schlechtere“ Menschen „nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“ (Aristoteles: *Poetik*. Ditzingen: Philipp Reclam jun. 1997, S. 4, 8) Nach Karl Marx ist die Geschichte „gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre *Komödie*. [...] Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit *heiter* von ihrer Vergangenheit scheidet.“ (Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Werke* (MEW). Berlin 1956–1968. Bd. 1: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, S. 382) Nach diesen Bestimmungen bringt die Komödie zu verlachende Menschen auf die Bühne und dient neben vordergründig-heiterer Unterhaltung auch kritischen Zwecken.

## Dritter Teil: Lyrik

### 1. Frühe China-Gedichte

In seinem Aufsatz *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* stellt Brecht mit Blick auf die gesellschaftliche Lage eine seither viel zitierte Forderung auf: „Und gerade Lyrik muß zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muß. [...] Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten.“ (BFA 21, 191) Somit tritt Brecht für eine kommunikative Lyrik ein: Zeitgedichte mit öffentlichem Gebrauchswert. Seine frühen China-Gedichte sind in diesem Kontext zu sehen. China-Gedichte bei Brecht sind diejenigen Gedichte, die in China spielen oder direkt oder indirekt einen Bezug auf das Land haben.

#### 1.1. *Der Tsingtausoldat*

Mit dem wilhelminisch-expansionistischen „neue Kurs“ in der Außenpolitik trat Deutschland gegen Ende des 19. Jahrhunderts ins Zeitalter des Imperialismus ein. Kolonien zu erlangen wurde als eine „unerläßliche Maßnahme des Deutschen Reiches in der Weltpolitik“ betrachtet und vom deutschen Kaiser Wilhelm II. zur „Prestigefrage des Deutschen Reiches“ erhoben.<sup>337</sup> Die Ermordung von zwei deutschen Missionaren als Anlass ausnutzend,<sup>338</sup> besetzten deutsche Truppen am 14. November 1897 das chinesische Gebiet Kiautschou (Jiaozhou, 胶州). Durch diesen militärischen Akt erhielt das Deutsche Reich mit Tsingtau (Qingdao, 青島) die schon seit langer Zeit ersehnte Kolonie als Stützpunkt in China. Etwa 18 Jahre später

---

<sup>337</sup> Vgl. Chen, Chi: *Die Beziehungen zwischen Deutschland und China bis 1933. Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg Nummer 56*. Institut für Asienkunde Hamburg 1973, S. 23f.

<sup>338</sup> Bezeichnenderweise nannte Wilhelm II. den traurigen Vorfall „ein Geschenk des Himmels“. Vgl. Chen, Chi: *Die Beziehungen zwischen Deutschland und China bis 1933. Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg Nummer 56*. Institut für Asienkunde Hamburg 1973, S. 29.

publizierte der junge Brecht als 17-jähriger Gymnasiast am 18. August 1915 in der literarischen Beilage der *Augsburger Neuesten Nachrichten* ein Gedicht, das das oben dargestellte Ereignis der wilhelminischen Großmachtsucht im größeren Zusammenhang tangiert. Das Gedicht heißt *Der Tsingtausoldat*.

Ein Jahr zuvor war der Erste Weltkrieg ausgebrochen. Kurz danach wurde die deutsche Kolonie in China von japanischen Truppen angegriffen. *Der Tsingtausoldat* handelt von einem deutschen Soldaten, der gegen die Japaner die Festung verteidigen muss und eine Heldentat vollbringt. Die deutsche Literatur war damals von sublimierten Heldentaten deutscher Soldaten übervoll; *Der Tsingtausoldat* war aber kein militaristisches Kampfgedicht. Eine Assoziation etwa mit *Der Flieger von Tsingtau*<sup>339</sup> wäre übrigens verfehlt. Zwar dichtete Brecht den *Tsingtausoldat* offenbar nicht aus Widerspruch zur Strömung der Zeit, zwar ruft der Wachposten in Tsingtau auch die Formel „*Mein Deutschland*“ (BFA 13, 87); jedoch ist das Gedicht weit entfernt von jenem Lärm des Kriegsgeschreis und von jener Verherrlichung des aussichtslosen Kampfs des deutschen Militärs, in welche zum Beispiel *Der Flieger von Tsingtau* einfällt.<sup>340</sup>

Die Forschung bemerkt zum *Tsingtausoldat*: „Im Gedicht dominieren die inneren Vorgänge des Soldaten: er ist voller Angst und geistesabwesend, die Wirklichkeit geht in Vision und Traum über.“<sup>341</sup> Vision und Traum kommen daher, dass Brechts *Tsingtausoldat* sich in einer hoffnungslosen Lage befindet: „Dir hilft kein Mensch und kein Gott“. (BFA 13, 86) Angesichts der militärischen Übermacht des Feindes entscheidet er, sich von einer „Felsenbastei“ in den Tod zu stürzen. Sein Tod wird als ein expressionistisch anmutender Moment festgehalten: „Und als wollt er den Becher des Lebens wie ein alt Eisen/Opfernd hinab in den Abgrund schmeißen/Taumelt er schwankend und starrend zum Rand:/Und das todblasse Antlitz, verzerrt im Ruß/Schmeißt er’s hinab in den Dunst“. (BFA 13, 86) Keine heroische Gesinnung des

---

<sup>339</sup> So lautet die geläufige Bezeichnung für den damals viel gelesenen Roman von Gunther Plüschow: *Die Abenteuer des Fliegers von Tsingtau* (1916).

<sup>340</sup> Ausführlich dazu vgl. Li, Changke: *Der China-Roman in der deutschen Literatur. Tendenzen und Aspekte*. Regensburg: S. Roderer 1992, S. 93–96.

<sup>341</sup> Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 235.

Soldaten etwa kam dem jungen Brecht in den Sinn: „In jener blauen Nacht vor dem Sturm auf der Felsenbastei/Springt den Wachposten stier/Das Entsetzen an wie ein dunkel kralliges Tier:/Daß er von Gott und dem Teufel verraten sei/Das wirft ihn hinaus aus Zeit und Raum/Und seine Qual wächst ihm übers Land in Vision und Traum/[...]/An dem gewölbigen Bau des Nachthimmels blutrot/Flackert Brand/Grau und geduckt wie gespenstiger Hund/Schleicht aus dem brennenden Land/Gegen die Felsenbastei Tsingtaus der Tod“. (BFA 13, 85f.) Der eher negativ konnotierte Wortbestand aus Nacht, Sturm, Entsetzen, dunkel, Tier, gespenstig, Qual, Tod... spricht für eine angstvolle Einbildung und Stimmung. Dementsprechend präsentierte sich die sogenannte Heldentat des Tsingtausoldaten dem jungen Dichter vielmehr als ein schrecklicher Tod: „Morgen liegst du zerfetzt und verstampft/Im Tod die blühenden Glieder verkrampft/Im Grund“. (BFA 13, 85f.) Wenn man den historischen Fakt kannte,<sup>342</sup> musste man erkennen, dass der Tod des Tsingtausoldaten in der Tat ein völlig sinnloser war, auch wenn Brecht das Gedicht nicht als puren Zynismus verfasst haben mag.<sup>343</sup> *Der Tsingtausoldat* berührt keine chinesischen Dinge, hat nur im Ortsnamen Tsingtau mit dem Land zu tun und gilt nur in diesem Sinne als das erste von Brecht verfasste „chinesische“ Gedicht.<sup>344</sup>

## 1.2. *Dreihundert ermordete Kulis berichten an eine Internationale*

Etwa zwölf Jahre später thematisiert Brecht mit dem Gedicht *Dreihundert ermordete Kulis berichten an eine Internationale* tatsächlich ein chinesisches Sujet. Das Gedicht erschien 1927 im Jahresheft vom *Knüppel*. Es hat einen Vorspann: „Aus London wird telegraphiert: 300 Kulis, die von den Truppen der chinesischen weißen Armee gefangen gesetzt waren und in offenen Eisenbahnwaggons nach Ping Tschuen befördert werden sollten, sind während der Fahrt vor Kälte und Hunger gestorben.“ (BFA 13, 343) Die Einleitung im sachlichen Nachrichtenstil erweckt den Eindruck, dass sich Brecht auf

<sup>342</sup> Die deutsche Kolonie Tsingtau kapitulierte bereits am 7. November 1914.

<sup>343</sup> Brechts Text wurde redaktionell gekürzt und vielleicht bearbeitet, so dass man nicht genau weiß, wie das Gedicht eigentlich lautete. (Vgl. BFA 13, 431)

<sup>344</sup> Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 233.

einen Zeitungsbericht bezog,<sup>345</sup> dass es sich beim Gedicht quasi um eine Berichterstattung in gebundener Sprache handelt. Das Gedicht lautet:

Wir wären gern in unsern Dörfern geblieben  
Aber man konnte uns nicht dort lassen.  
So wurden wir eines Nachts in die Waggons getrieben.  
Leider konnten wir keinen Reis mehr fassen  
Einen geschlossenen Waggon konnten wir nicht bekommen  
Da man diese für die Rinder brauchte, die sehr empfindlich sind.  
Besonders weil man unsere Pelze genommen  
Litten wir stark unter dem Gegenwind.

Wir fragten mehrmals, wozu man uns brauche  
Jedoch wußten es die Soldaten nicht, die unsere Wächter waren.  
Sie sagten uns, daß man nicht friere, wenn man in die Hände hauche.  
Wohin wir führen, haben wir nie erfahren.  
Die letzte Nacht blieben wir stehen vor Festungstoren.  
Wenn wir fragten, wann wir ankämen, sagte man uns: heute.  
Es war der dritte Tag. Am Abend sind wir erfroren.  
In diesen Jahren ist es zu kalt für die armen Leute. (BFA 13, 343f.)

Die „Fahrt in Waggons“ ist in Wirklichkeit eine schreckliche Menschenmisshandlung. Die antwortlos bleibenden Fragen der Kulis umreißen den inhaltlichen Kern des Gedichts, das wie andere Brecht-Gedichte auch zum Themenkreis der Lage armer Menschen gehört. Brecht sympathisierte offenkundig mit ihnen – in biographischen Gedichten wie *Verjagt mit gutem Grund* gestand er, bereits in jungen Jahren seine Klasse verlassen und sich zu den geringen Leuten gestellt zu haben.<sup>346</sup> In der Tat ist Brecht stets auf der Seite der Armen zu begegnen.

---

<sup>345</sup> Mit dem Gedicht hat Brecht ein Ereignis verarbeitet, das aus Kalgan in der chinesischen Provinz Tschili berichtet wurde. Vgl. BFA 13, 527.

<sup>346</sup> Vgl. Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 53.

Für die armen Menschen in *Dreihundert ermordete Kulis berichten an eine Internationale* hat Brecht bemerkenswerterweise die Pluralform „Wir“ gewählt. Sie zeigt an, wie weitgehend der berichtende Dichter sich mit den berichteten Kulis identifiziert. Er ist ihr erbitterter Sprecher, er klagt erbittert für sie bei der Internationale<sup>347</sup> an, dass diese Menschen während der Fahrt in offenen Eisenbahnwaggons, in die sie getrieben worden sind, einen leidvollen Hunger- und Kältetod starben, dass sie letztlich ermordet wurden, dass sie gefangen gesetzt, also gegen ihren Willen rekrutiert waren, dass ihnen die Pelze weggenommen wurden, dass sie noch schlechter behandelt wurden als die Rinder, die in einem geschlossenen Waggon mitfahren.

Das Wort „Kuli“ war ursprünglich der Name eines Volksstamms im westlichen Indien, dessen Angehörigen sich oft als Lastträger und Tagelöhner verdingten.<sup>348</sup> Bei der Niederschrift des Gedichtes mussten in der realen Welt noch viele indische, malaiische und chinesische arme Menschen als Lastträger und Tagelöhner, also als Kulis ihre Arbeitskraft billig verkaufen, um an einem Lebensminimum existieren zu können. Die im Gedicht angeführten „dreihundert ermordete[n] Kulis“ sind eindeutig Chinesen, ihre Mörder sind eindeutig die chinesische Weiße Armee, wie die Anmerkung im Vorspann eindeutig zeigt. Damit erweist sich das Gedicht als ein politisches. Denn als „Weiße Armee“ wurde in China in Abgrenzung zur „Roten Armee“ die Armee Tschiang Kai-Sheks (Jiang Jieshi, 蒋介石, 1887–1975) bezeichnet, den Gegner der Roten Armee unter Führung der chinesischen kommunistischen Partei (KPCH). 1926 wurde Tschiang Kai-Shek Befehlshaber für die Truppen der nationalistischen Partei (KMT). Im April 1927 richtete er in Shanghai ein Massaker gegen Kommunisten an, obwohl die beiden Parteien seit 1923 für die Revolutionierung des Landes zusammenarbeiteten. Der Weiße Terror herrschte über das ganze Land, die Kommunisten wurden überall verfolgt. Wer diese historische Situation in China kannte, der kannte den zeitgeschichtlichen Entstehungshintergrund dieses Gedichtes von Brecht, wobei der strenge Winter 1926–1927 der mögliche

---

<sup>347</sup> Mit der „Internationale“ ist vermutlich die 1919 durch die Initiative Lenins gegründete Kommunistische Internationale gemeint. Vgl. BFA 13, 527.

<sup>348</sup> Vgl. *Brockhaus-Enzyklopädie* in 24 Bänden. Mannheim: Brockhaus 1990 (18. Aufl.), S. 576.

Anlass zum Gedicht war.<sup>349</sup> Die typisch Brecht'sche fragende Aussage „Wohin wir führen, haben wir nie erfahren“ (BFA 13, 344)<sup>350</sup> war auf konkrete soziale Wirklichkeit bezogen: Die dreihundert chinesischen Kulis sind verzweifelt dem Kältetod ausgeliefert. In der Anklage gegen den Terror der rücksichtslosen Weißen Armee wurde Brecht zu einem politischen Dichter, der sich mit politischen Themen beschäftigte, seien sie deutsche oder internationale. Das aktuelle China zur Zeit der gescheiterten Großen Revolution zog Brechts Aufmerksamkeit auf sich. Mit seiner Anklage gegen den Terror der chinesischen Weißen Armee ist Brecht Anna Seghers mit ihrem Roman *Die Gefährten* vorrausgegangen.

### 1.3. *Lied der Starenschwärme*

1932 hat Brecht ein weiteres chinabezogenes Gedicht geschrieben und in die Sammlung der *Svendborger Gedichte* aufgenommen: *Lied der Starenschwärme*. Zunächst lässt sich das Gedicht so erfassen, wie der Titel es nahelegt: als ein Lied der ziehenden Vögel, die zur wärmeren Klimazone unterwegs sind. Aber wenn mit dem Begriff „Lied“ und mit dem Personalpronomen „Wir“ die Staren personifiziert werden, wenn die Vorgangsebene in Analogie zur Strophenbildung des Gedichts in drei eng aufeinander bezogene Teilvorgänge zerlegt ist, wenn überdies im Zug der Stare eine Zeitangabe und zwei Ortsangaben eingeführt werden, dann muss das alles nicht ohne tiefere Bedeutung bleiben.

1931 ereignet sich die japanische Invasion in China. In Anschluß an den „18.-September-Zwischenfall“, auch „Mukden-Zwischenfall“ genannt,<sup>351</sup> wurden drei nordöstliche Provinzen Chinas von japanischen Truppen besetzt. Viele Chinesen

---

<sup>349</sup> Neben dem Gedicht Brechts ist im *Knüppel* noch eine Zeichnung abgebildet, die frierende Arbeiter in ihrer Wohnung zeigt und mit dem Titel *Eispalast* sowie mit dem Kommentar versehen ist: „Im Winter friert man ja ein bißchen. Dafür ist es aber im Sommer schön kühl.“ Vgl. BFA 13, 527.

<sup>350</sup> Im Arbeitsjournal 1926 notierte Brecht: „Wohin ich fahre? Das möchte ich auch wissen.“ Siehe BFA 26, 287.

<sup>351</sup> In einem Geschichtsbuch ist über den Zwischenfall zu lesen: „Am Abend des 18. September 1931 verübte die japanische Kuantung-Armee in den Außenbezirken der strategischen Stadt Mukden einen Sprengstoff-Anschlag auf die Südmandschurische Eisenbahn. Die Japaner behaupteten, die Chinesen hätten den Versuch gemacht, die Schienen der Eisenbahn zu sprengen. Die Kuantung-Armee ergriff daraufhin schnell Besitz von den sogenannten drei Nordostprovinzen Chinas. Der Zwischenfall diente als Vorwand für die weitere Entsendung japanischer Truppen in die Mandchurei.“ Zitiert nach Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 240.

mussten ihre Heimat verlassen und fliehen, um der japanischen Unterjochung zu entkommen. Man sollte sich dieses Stück der chinesischen Geschichte in ihren äußerst schweren Folgen für China, für Chinesen und vor allem für chinesische Flüchtlinge vergegenwärtigen, um Brechts *Lied der Starenschwärme* gut zu verstehen. Es ist ein Gedicht aus Brechts Vorexilzeit, das mit der Zeit- und Ortsangabe das Denken des Lesers auf Ereignisse in China lenkt. Es lautet:

1

Wir sind aufgebrochen im Monat Oktober  
In der Provinz Suiyuan  
Wir sind rasch geflogen in südlicher Richtung, ohne abzuweichen  
Durch vier Provinzen fünf Tage lang.  
*Fliegt rascher, die Ebenen warten*  
*Die Kälte nimmt zu und*  
*Dort ist Wärme.*

2

Wir sind aufgebrochen und waren achttausend  
Aus der Provinz Suiyuan  
Wir sind mehr geworden täglich um Tausende, je weiter wir kamen  
durch vier Provinzen fünf Tage lang.  
*Fliegt rascher, die Ebenen warten*  
*Die Kälte nimmt zu und*  
*Dort ist Wärme.*

3

Wir überfliegen jetzt die Ebene  
In der Provinz Hunan  
Wir sehen unter uns große Netze und wissen  
Wohin wir geflogen sind fünf Tage lang:  
*Die Ebenen haben gewartet*  
*Die Wärme nimmt zu und*

*Der Tod ist uns sicher.* (BFA 12, 18f.)

In der Forschung wird die Ansicht vertreten, dass Brecht vermutlich Zeitungsberichte über die Ereignisse in China gelesen und seine Betrachtung der Starenschwäre daran angeknüpft habe.<sup>352</sup> Die Starenschwärme benutzt Brecht als Chiffre für Flüchtlinge. Das Gedicht enthält seine aktuellen China-Informationen. (Die Starenschwäre sind aufgebrochen im Monat Oktober in der Provinz Suiyuan und fliegen in südlicher Richtung durch vier Provinzen).<sup>353</sup> Es enthält auch die Hoffnung des Dichters auf eine bessere Lage für die Flüchtlinge sowie sein Mitgefühl für deren Leid ( Als identifizierendes „wir“ führt sich der Sprecher des Gedichtes auffallend ein). Wenn Brecht am Ende des Gedichtes die traurige, schmerzhaft Zeile anhängt, „Der Tod ist uns sicher“ (BFA 12, 19), so wird auf der Bedeutungsebene angedeutet, dass die ersehnte Ankunft eine Bedrohung in sich birgt. In einem erweiterten Kontext lässt sich wohl sagen, dass das Gedicht Brechts antagonistisches Verhältnis zur Wirklichkeit in Deutschland enthält: Die Nazi-Bewegung wurde immer böser, die Zeiten wurden immer finsterner; weiterhin in Deutschland zu leben würde kaum möglich sein, so dass der Gedanke des Exils allmählich heraufdämmerte.<sup>354</sup> Dass das Leben in der Fremde schwer wird, ist jetzt noch bloß eine nicht ganz klare Vorahnung im Gedicht. Nur ein Jahr später aber wird Brecht sie schon an eigenen Erfahrungen bestätigen müssen.

#### 1.4. Exkurs: Das schwere Exilleben

Am 27. Februar 1933 geschah in der deutschen Geschichte ein politisch folgenschweres Ereignis: Das Gebäude des Reichstags wurde in Brand gesteckt. Die daraufhin erlassene Reichstagsbrandverordnung erwies sich bald als eine entscheidende Etappe in der Errichtung der nationalsozialistischen Diktatur. Für viele

---

<sup>352</sup> Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption.* München: Iudicium 2019, S. 241.

<sup>353</sup> Ausführliche chinabezogene Analyse dazu vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption.* München: Iudicium 2019, S. 240f.

<sup>354</sup> Brecht dachte bereits 1932 sein eigenes Exil voraus und bereitete sich auf die Emigration vor. Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption.* München: Iudicium 2019, S. 241.

deutsche Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle begannen finstere Zeiten. Nur einen Tag danach sah sich Brecht gezwungen, so schnell wie möglich Deutschland zu verlassen, um seiner Verfolgung aus dem Weg zu gehen.<sup>355</sup> Er floh mit seiner Familie zunächst nach Prag, ging dann über Wien in die Schweiz. Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris siedelte er nach Kopenhagen über. Im August 1933 ließ er sich in Svendborg nieder. Brechts Flucht, über die er sagte, er habe „öfter die Länder als die Schuhe“ gewechselt (BFA 12, 87), war ihm eine schreckliche Odyssee. Weitere Stationen des Exils mussten folgen, als deutsche Truppen in Dänemark und Norwegen einmarschierten. Brechts Weg führte ihn nach Schweden, Finnland, Moskau und schließlich in die USA. Selbst in Kalifornien begegnete Brecht weiterhin ein schweres Exildasein, das ihm nicht selten die „Hölle“ war,<sup>356</sup> so dass der in der Fremde wandernde Exilant in gewisser Hinsicht „noch weniger seßhaft [wurde], als er es je gewesen war“<sup>357</sup>. In *Über die Bezeichnung Emigranten* hält Brecht schmerzliche Exilerfahrungen fest:

Vertriebene sind wir, Verbannte.

Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm.

Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen

Wartend des Tages der Rückkehr, jede kleinste Veränderung

Jenseits der Grenze beobachtend, jeden Ankömmling

Eifrig befragend, nichts vergessend und nichts aufhebend

Und auch verzeihend nichts, was geschah, nichts verzeihend.

Ach, die Stille der Stunde täuscht uns nicht! Wir hören die Schreie

Aus ihren Lagern bis hierher. (BFA 12, 81)

Die Bestandaufnahme enthält, was die Grunderfahrung der Emigranten ausgemacht

---

<sup>355</sup> Etwa einen Monat später wurden seine Bücher von den Nazis verbrannt. 1935 verlor er auch die deutsche Staatsbürgerschaft.

<sup>356</sup> In seinem *Journal* hat Brecht Los Angeles als eine hochkapitalistische „Hölle“ beschrieben: „[S]anfte Hügelkette, Zitronengebüsch, eine kalifornische Eiche und auch die eine oder andere Tankstation ist eigentlich lustig; aber all das steht wie hinter einer Glasscheibe, und ich suche unwillkürlich an jeder Hügelkette und an jedem Zitronenbaum ein kleines Preisschildchen. Diese Preisschildchen sucht man auch an Menschen.“ (BFA 27, 50)

<sup>357</sup> Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 217.

hat. Die Lage sowie Erlebnisse des aus der Heimat vertriebenen lyrischen Ichs „wir“ werden geschildert, und das Schicksal jener Menschen in „ihren Lagern“ wird angedeutet. Mit dem Personalpronomen „wir“ redet Brecht von den anderen und von sich. „Wir“ sind also Vertriebene einschließlich des Dichters. Die Situation der Vertriebenen („kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm“) wird bereits durch die stark stilistische Pointierung „Verbannte“ versprachlicht. Der Versteil „Wartend des Tages der Rückkehr“ sagt aus, dass Brecht, als er ins Exil ging, fast jeden Tag auf das Ende des nationalsozialistischen Unternehmens gewartet hat. Aufmerksam verfolgte er die Nachrichten aus Deutschland, um rechtzeitig die Heimkehr vorzubereiten. Er war, wie viele seiner zur Flucht gezwungenen Landsleute, in jener Zeit fest davon überzeugt, dass das Naziregime nur ein kurzes Intermezzo sein würde.

In *Gedanken über die Dauer des Exils* bekennt sich Brecht lyrisch zu dieser optimistischen Prophetie:

Schlage keinen Nagel in die Wand  
Wirf den Rock auf den Stuhl.  
Warum für vier Tage vorsorgen?  
Du kehrst morgen zurück!  
Laß den kleinen Baum ohne Wasser!  
Wozu einen Baum pflanzen?  
Bevor er so hoch wie eine Stufe ist  
Gehst du froh weg von hier! (BFA 12, 82)

Diese Hoffnung der Exilanten auf eine baldige Rückkehr nach Deutschland war eher Wunschdenken als fundierte Prognose. Als das Fluchtleben zu einem Dauerzustand zu werden schien, damit verbunden ganz neue Probleme und Herausforderungen auftraten und infolge dessen bei deutschen Emigranten das Exildasein sich unausweichlich in eine Existenzkrise, eine psychische Katastrophe wandelte, vor allem als Identitätsverlust,<sup>358</sup> musste sich Brecht auch Gedanken über ein neues

---

<sup>358</sup> Alfred Döblin z. B. schildert seine Exilerfahrungen des Identitätsverlustes, „Ich erinnere mich nicht, je zu

Verständnis seines Exils machen. Er revidierte die einstige Hoffnung auf eine baldige Heimkehr<sup>359</sup> und begann sozusagen zum Trost-Gedicht zu greifen, um im Schreiben seine Identität zu schützen und um damit geistig das Exil zu überwinden.

### 1.5. *Die Auswanderung der Dichter*

So entstand 1934 das Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* in Brechts typischem Erzählstil, das zu seiner kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs erschienenen Sammlung *Svendborger Gedichte* gehört. Der Titel nennt bereits das Thema. Am Ende spiegelt sich das veränderte Selbstverständnis des Dichters wider:

Homer hatte kein Heim  
Und Dante mußte das seine verlassen.  
Li-Po und Tu-Fu irrten durch Bürgerkriege  
Die 30 Millionen Menschen verschlangen  
Dem Euripides drohte man mit Prozessen  
Und dem sterbenden Shakespeare hielt man den Mund zu.  
Den François Villon suchte nicht nur die Muse  
Sondern auch die Polizei.  
„Der Geliebte“ genannt  
Ging Lukrez in die Verbannung  
So Heine und so auch floh  
Brecht unter das dänische Strohdach. (BFA 14, 256)

In der Weltgeschichte begegnet ständig ein ort- und zeitungspannendes Phänomen: die Auswanderung der Dichter, auch große Dichter der Weltpoesie waren damit konfrontiert. Ihre Schicksale zeigen, dass Erfahrungen wie Heimatlosigkeit, Verfolgung, Verbannung oder Verjagung keine Einzelvorgänge in der Geschichte sind,

---

irgend einer Zeit meines Lebens so wenig ‚Ich‘ gewesen zu sein. Ich war weder ‚ich‘ in den Handlungen (meist hatte man nicht zu handeln, man wurde getrieben oder blieb liegen), noch war meine Art zu denken und zu fühlen die alte.“ Siehe Döblin, Alfred: *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Olten: Walter-Verlag 1977, S. 116.

<sup>359</sup> Die pessimistische Bestandaufnahme z. B. in seinem bekanntesten Exil-Gedicht *An die Nachgeborenen* spricht deutlich dafür. Vgl. BFA 12, 85-87.

sondern dass „Intellektuelle, und vor allen anderen die Dichter, seit der Antike eine besondere Beziehung zur Situation des Exils [haben]“<sup>360</sup>. Brecht hat das Schicksal der großen Dichter der Weltpoesie beschrieben, das auch ihn ereilte. Der Schlussvers „so auch floh Brecht unter das dänische Strohdach“ (BFA 14, 256) scheint auf den ersten Blick nur zu sagen, dass Brecht ebenfalls im Exil lebte. Aber die beiden Partikeln „so auch“ mit ihrem bedeutsamen Betonungsgestus haben es in sich: Indem der Dichter sie schreibt, schreibt er sich in die Schicksalskette und damit in die Reihe der großen Dichter der Weltpoesie hinein.<sup>361</sup> Das Gedicht wird dadurch zu einem Ich-Gedicht: Brechts Ich wird hervorgehoben und rangiert gleichauf mit den genannten Welt dichtern. Wenn das Gedicht geradezu auf diese Schlusspointe hinausläuft, so vermittelt es weniger den biographischen Fakt des Exils als vielmehr den Wechsel in der Selbsteinstellung des Autors, der sich jetzt zu den großen Dichtern der Weltpoesie dazugehörig fühlt. Es ist das Exil, das eine derartige „Überheblichkeit“ rechtfertigt. Mit der „Brecht“-Komponente überspringt das Gedicht die riesigen Zeiträume zwischen der Antike und der Gegenwart. Dabei lässt sich etwas Interessantes beobachten. Bei der Dichtung waren Brecht einige Ungenauigkeiten unterlaufen: Die Reihung der genannten großen Namen ist historisch wider die Chronologie,<sup>362</sup> die Fakten, die hinter den früher Verbannten stehen, sind auch von höchst unterschiedlicher Natur,<sup>363</sup> abgesehen davon, dass Shakespeare nie selbst im Exil war. Gewiss ging es Brecht nicht darum, realistische Schicksale zu erzählen, sondern es kam ihm wohl darauf an, dass die Schicksale der erlauchten Vorläufer auch sein Schicksal erklären.

Was immer der Exilant an Not und Schwierigkeiten erfährt, in der Reihe der historischen Vorbilder kann er sich davon befreien, indem er sich gleichsam an den

---

<sup>360</sup> Kuhn, Tom: *Politische Vertreibung und poetische Verbannung in einigen Gedichten Bertolt Brechts*. In: *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Hg. v. Jörg Thunecke. Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1998 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 44), S. 25.

<sup>361</sup> Der Sprecher „Brecht“ ist eindeutig mit dem Dichter selber zu identifizieren. Im Exil hat Brecht nämlich tatsächlich ein Haus in Dänemark gekauft. Es war das Haus Skovsbostrand 8 bei Svendborg.

<sup>362</sup> Die Reihenfolge wurde vielleicht wegen des Reims und zur „Hervorhebung der immer schwierigen Lage der ausgewanderten Dichter“ geordnet. Vgl. Werner Frick: „Ich, Bertolt Brecht...“ Stationen einer poetischen Selbstinszenierung. In: Helmut Koopmann (Hg.): *Brecht Lyrik – neue Deutungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 32.

<sup>363</sup> Heinrich Heine ist z. B. 1830 durchaus freiwillig in die Emigration gegangen, die er auch nur selten als eine solche empfunden hat.

Vorbildern ausrichtet. Dass sich Brecht dabei auch zwei chinesische Dichter als geistige Leitbilder anboten, besagt für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit hauptsächlich eins: Das alte China bzw. die ferne chinesische Kultur zog Brecht an, ihm dienten die chinesischen Dichter sowohl in ihrer Lyrik als auch in ihren Biographien als Orientierungsfiguren.

Die im Gedicht genannten chinesischen Dichter „Li-Po“ (李白, Li Bai oder Li Tai Po, 701–762 n. Chr.)<sup>364</sup> und „Tu-Fu“ (杜甫, Du Fu, 712~770 n. Chr.)<sup>365</sup> lebten während der chinesischen Tang-Dynastie. Sie kannten sich persönlich und waren miteinander gut befreundet. Sie waren beide großartige Dichter, die der chinesischen Lyrik wunderschöne, stimmungs- und geistvolle Texte hinterlassen haben,<sup>366</sup> die auch heute in China sehr viele Menschen begeistern. In Bürgerkriegen wurden beide Dichter verjagt bzw. verfolgt, so dass auch sie fliehen bzw. auswandern mussten. Dass Brecht „Li-Po und Tu-Fu“ in einer Verszeile zusammen anführt, hat insofern seine geschichtliche Richtigkeit.<sup>367</sup> Die Anführung ist als Frucht einer eingehenden Beschäftigung mit Leben und Werk der beiden chinesischen Dichter anzusehen. Brecht hat Gedichte der beiden und noch anderer chinesischer Dichter gelesen,<sup>368</sup> als er noch ein Schüler war.<sup>369</sup> Aufgrund seines Interesses an chinesischen Dichtern und ihren Lebenshaltungen hat der junge Brecht damals noch ein scherzhaftes „chinesisches“ Gedicht geschrieben.<sup>370</sup>

---

<sup>364</sup> Für diesen Dichter gibt es in der deutschen Sprache verschiedene Schreibweisen. Wenn nicht zitattextbezogen verwendet, greift die vorliegende Arbeit auf die Pinyin-Umschrift Li Bai zurück.

<sup>365</sup> Für diesen Dichter gibt es in der deutschen Sprache verschiedene Schreibweisen. Wenn nicht zitattextbezogen verwendet, greift die vorliegende Arbeit auf die Pinyin-Umschrift Du Fu zurück.

<sup>366</sup> Aufgrund ihrer literarischen Leistungen werden Li Bai und Du Fu in China von der Nachwelt jeweils die respektvollen Beinamen „Dichter-Unsterblicher“ und „Dichter-Heiliger“ gegeben.

<sup>367</sup> Die beiden Dichter werden in China auch zusammen „Li Du“ genannt.

<sup>368</sup> Brecht hat sie hauptsächlich in Übersetzungen von Hans Bethge (*Die chinesische Flöte*, 1907) und von Otto Hauser (*Die chinesische Dichtung & Li Tai Po, Gedichte aus dem Chinesischen*, 1909) gelesen.

<sup>369</sup> Damals waren in deutschen Künstlerkreisen chinesische Gedichte beliebt, viele Dichter schwärmten für die chinesische Lyrik, wie Julius Bub 1911 anmerkt: „Ich glaube, wenn ein aufmerksamer Beobachter die Geschichte der deutschen Lyrik zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts schreibt, so wird er beinahe so ausführlich vom Einfluß der chinesischen Lyrik sprechen müssen, wie die Historiographen der modernen Malerei von der Japanischen Kunst handeln.“ Zitiert nach Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*, Bern und München: Francke 1977, S. 90.

<sup>370</sup> Das Gedicht ist nicht veröffentlicht. In ihm schreibt Brecht: „Litaie kann in siebzig Sprachen reden./Siebzig Teufel der Hölle können ihn nicht versuchen./Litaie kann in siebzig Sprachen beten./In siebzig Sprachen kann Litaie fluchen.“ Vgl. Münsterer, Hans Otto: *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922*. Berlin: Aufbau 1966, S. 90.

1947, während der Probe zu *Galilei* in Los Angeles, hat Brecht die Verse eines jungen amerikanischen Lyrikers nachgedichtet: *Für das Grab des Li Po*. (BFA 5, 188) Mit einem sentimental, gefühlvollen Ton hat Brecht seinen damaligen Scherz an Litaie sozusagen ausgeglichen.

### 1.6. *Besuch bei den verbannten Dichtern*

Ein paar Jahre nach der *Auswanderung der Dichter* hat Brecht das Verbannungsthema mit großen Dichtern der Weltpoesie ein weiteres Mal aufgenommen. Es handelt sich hierbei um das Gedicht *Besuch bei den verbannten Dichtern*, das Brecht im dänischen Exil geschrieben hat. Die erlittenen Erfahrungen dürften Brecht veranlasst haben, nach der *Auswanderung der Dichter* wieder das Selbstbewusstsein eines durch die faschistische Verfolgung ins Exil Gezwungenen zu thematisieren. Im Gedicht wird eine biographisch funktionalisierte Linie der großen Dichter der Weltpoesie herausgestellt. Das Wissen um den Verlust des normalen Daseins und das Reflektieren des eigenen Schicksals schlagen sich darin nieder. Für die vorliegende Arbeit ist das Gedicht, das vom Stil des Redens bzw. Gesprächs geprägt ist, in dem Aspekt von Belang, dass Brecht hier abermals zwei Dichter aus der chinesischen Geschichte erscheinen lässt:

Als er im Traum die Hütte betrat der verbannten  
Dichter, die neben der Hütte gelegen ist  
Wo die verbannten Lehrer wohnen (er hörte von dort  
Streit und Gelächter), kam ihm zum Eingang  
Ovid entgegen und sagte ihm halblaut:  
„Besser, du setzt dich noch nicht. Du bist noch nicht gestorben. Wer weiß da  
Ob du nicht doch noch zurückkehrst? Und ohne daß andres sich ändert  
Als du selber.“ Doch, Trost in den Augen  
Näherte Po Chü-i sich und sagte lächelnd: „Die Strenge  
Hat sich jeder verdient, der nur einmal das Unrecht benannte.“  
Und sein Freund Tu-fu sagte still: „Du verstehst, die Verbannung  
Ist nicht der Ort, wo der Hochmut verlernt wird.“ Aber irdischer  
Stellte sich der zerlumppte Villon zu ihnen und fragte: „Wie viele  
Türen hat das Haus, wo du wohnst?“ Und es nahm ihn der Dante bei Seite

Und ihn am Ärmel fassend, murmelte er: „Deine Verse  
 Wimmeln von Fehlern, Freund, bedenk doch  
 Wer alles gegen dich ist!“ Und Voltaire rief hinüber:  
 „Gib auf den Sou acht, sie hungern dich aus sonst!“  
 „Und misch Späße hinein!“ schrie Heine. „Das hilft nicht“  
 Schimpfte der Shakespeare, „als Jakob kam  
 Durfte ich auch nicht mehr schreiben.“ „Wenn’s zum Prozeß kommt  
 Nimm einen Schurken zum Anwalt!“ riet der Euripides  
 „Denn der kennt die Löcher im Netz des Gesetzes.“ Das Gelächter  
 Dauerte noch, da, aus der dunkelsten Ecke  
 Kam ein Ruf: „Du, wissen sie auch  
 Deine Verse auswendig? Und die sie wissen  
 Werden sie der Verfolgung entrinnen?“ „Das  
 Sind die Vergessenen“, sagte der Dante leise  
 „Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet.“  
 Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken. Der Ankömmling  
 War erblaßt. (BFA 12, 35f. )

Von den lyrischen Sprechern her lässt sich das Gedicht als ein Rollengedicht bezeichnen. Auf der Strukturebene wird das Reden der verbannten Dichter im Fortgang zum lyrischen Geschehen. Auf der Wortebene ist das Gedicht trotz seiner einfachen Sprache nicht recht eingängig und nicht sehr schnell zu verstehen. Inhaltlich bewirkt es den Eindruck einer solidarischen Gemeinschaft der verbannten Dichter gegenüber der Herrschaft und stellt gleichzeitig deren Bedrohtheit heraus. Thematisch wird eine alte Dimension der Auffassung des Exils wiedergegeben, nämlich dass das „Exil nicht als Strafe für Vergehen, sondern als Schauplatz der Tugend, der Gerechtigkeit und der dichterischen Authentizität – entgegen allen niedrigen materiellen Belangen, und gegen den staatlichen Mißbrauch der Macht“ – zu betrachten ist.<sup>371</sup>

---

<sup>371</sup> Kuhn, Tom: *Politische Vertreibung und poetische Verbannung in einigen Gedichten Bertolt Brechts*. In: *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Hg. v. Jörg Thunecke. Amsterdam/Atlanta: Rodopi

Im Gedicht wird dargestellt, wie die verbannten Dichter in ihrer Hütte in ihrem speziellen Bereich des Verbannungsortes sitzen. Neben ihrer Hütte ist die Hütte der verbannten Lehrer. Von ihnen hört man Streit und Gelächter. Die verbannten Dichter stehen zu den verbannten Lehrern in einer Verbindung, indem sie in deren Streit und Gelächter übergehen. In diesem Rahmen übernimmt, wie Vergil für Dante in der *Auswanderung der Dichter*, Dante für den Ankömmling, den lyrischen Besucher, die Führung, so dass ihm die Lage des Aufenthaltes im Exil vor Augen geführt wird. Die verbannten Dichter stammen aus verschiedenen Ländern, Zeiten und Kulturtraditionen. Meist in einer direkten Rede geben sie dem Ankömmling wohlwollend Ratschläge, wobei sie miteinander uneins zu sein scheinen. Der Ankömmling wird je nach Bezugnahme mit den Personalpronomina „er“, „du“ und „ihn“ apostrophiert bzw. angesprochen.

Die Schlusszeile „Der Ankömmling/War erblaßt“ (BFA 12, 36) gibt das betroffene Gemüt des Ankömmlings zu erkennen, der sich auf diese Weise in die Reihe der verbannten Dichter stellt. Ansonsten wird der Ankömmling nicht konkret beschrieben, so dass der Leser in dieser Figur seine eigene Vorstellung hineinbringen kann. Häufig wird der Leser den Ankömmling sogleich mit dem Autor des Gedichtes assoziieren. Dantes Klage „Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet“ (BFA 12, 36) legt eine solche Assoziierung nahe.<sup>372</sup> Überdies trägt die schwierige Situation des Exilanten Brecht noch das Ihrige zu der Assoziierung bei, wenn man sie sich vergegenwärtigt.<sup>373</sup>

Der Ankömmling ist also mit Brecht zu identifizieren. Im Denken und Fühlen begreift er sich nahe den historischen Vorbildern, die im Gedicht auftreten. Ihre Nähe verringert die Einsamkeit des Sprechers, der damit leichter mit seinem Schicksal der

---

1998 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd.44), S. 25.

<sup>372</sup> In der Brecht-Forschung wird die Ansicht vertreten, dass hier auf die Bücherverbrennung im Mai 1933 durch die Nazis, die auch Brechts Bücher traf, angespielt wird. Vgl. Marsch, Edgar: *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk*. München: Winkler 1974, S. 279.

<sup>373</sup> Über die schwierige Situation Brechts im Exil schreibt Hans Bunge: „Seine Berühmtheit lag hinter ihm, er war ein unbekannter Exilant. Er lebte außerhalb des Sprachraums, in dem er sich artikulieren konnte, er hatte kein Theater, in dem er seine Stücke auf seine Weise hätte ausprobieren können, und es gab keinen Verlag, der gierig auf Manuskripte wartete. Die Freunde, mit denen er sich beraten wollte, lebten über die ganze Welt verstreut und waren entweder gar nicht erreichbar oder nur für kurze Zeit, wenn sie sich zu einem Besuch in Dänemark überreden ließen. Eine Verständigung durch Briefe blieb immer ein untauglicher Ersatz.“ Siehe Bunge, Hans (Hg.): *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*. Darmstadt: Hermann Luchterhand 1985, S. 312.

erzwungenen Emigration umgehen kann. Die erlittenen Erfahrungen werden gewissermaßen kompensiert. Brecht reflektiert aber nicht nur die Exilerfahrungen, sondern auch die verbleibende Hoffnung. Zu beachten ist hierfür insbesondere der Vers „Besser, du setzt dich noch nicht. Du bist noch nicht gestorben“ (BFA 12, 35). Während die gestorbenen Dichter die Vergangenheit schaffen, gibt der Nicht-Tod des Ankömmlings Gegenwart und – noch wichtiger – Zukunft. Seine Hoffnung auf die Zukunft hat Brecht nicht aufgegeben. Das zweimalige „noch nicht“ im Gedicht läuft geradezu darauf hinaus.

Was den eingangs erwähnten China-Aspekt anbelangt, hat der *Besuch bei den verbannten Dichtern* im Vergleich zur *Auswanderung der Dichter* nur etwas Neues dadurch, dass unter den Dichtergrößen, deren Hütte der Ankömmling betritt, neben Tu-fu nun Po Chü-i (Bai Juyi)<sup>374</sup> ist. Die beiden Dichter sprechen zum Ankömmling. In ihrer Rede spricht sich gleichsam ein starkes Selbstbewusstsein der Verfolgten heraus. Sie reden zwar nicht so, als sei ihre Welt ganz in Ordnung, aber ihre Rede ist von einem Gestus der Hochmut geprägt: Während Tu-fus Wort „Du verstehst, die Verbannung/Ist nicht der Ort, wo der Hochmut verlernt wird“ (BFA 12, 35) implizit das Exil als ein Dasein beschreibt, in dem die Verbannten ihren Stolz bewahren, erklärt Po Chü-is Wort „Die Strenge/Hat sich jeder verdient, der nur einmal das Unrecht benannte“ (BFA 12, 35) subversiv das Schicksal der Verbannten zu einer Leistung für den Fortschritt der Menschheit. Dabei legt Brecht Wert darauf, dass Po Chü-i lächelt. Sein Lächeln ist ein situations- und kommunikationsbezogenes hochmütiges Lächeln. In einem Brief schreibt Brecht: „Die chinesischen Lyriker und Philosophen pflegten, wie ich höre, ins Exil zu gehen wie die unsern in die Akademie. Es war üblich. Viele flohen mehrere Male, aber es scheint Ehrensache gewesen zu sein, so zu schreiben, dass man wenigstens einmal den Staub seines Geburtslandes von den Füßen schütteln mußte.“ (BFA 23, 9) Diese Kenntnis dürfte eine Rolle dafür gespielt haben, dass Brecht die zwei chinesischen Dichter mit einem ausgeprägten

---

<sup>374</sup> Dieser Dichter war einer der größten Meister der chinesischen Gedichte. Er gilt neben Li Bai und Du Fu als Vollender der chinesischen Tang-Lyrik. Für diesen Dichter gibt es in der deutschen Sprache verschiedene Schreibweisen. Wenn nicht zitattextbezogen verwendet, greift die vorliegende Arbeit auf die Pinyin-Umschrift Bai Juyi zurück.

Selbstbewusstsein in *Die Auswanderung der Dichter* erscheinen ließ.

Wenn es im Gedicht heißt, Tu-fu und Po Chü-i seien befreundet, ist das ein Anachronismus. Wie bereits angesprochen lebte Du Fu („Tu-fu“) von 712~770 n. Chr., während Bai Juyi („Po Chü-i“) von 772–846 n. Chr. lebte. Beide lebten also in der Tang-Dynastie, können sich aber persönlich nicht gekannt haben. Freunde können sie nur in der außer- oder überzeitlichen Hinsicht dieses Gedichts sein. Damit verfuhr Brecht abermals wider die historische Chronologie. Der Gedanke könnte sich aufdrängen, dieses Abweichen von der historischen Realität Chinas beruhe auf oberflächlichen Kenntnissen; Brecht habe sich zwar für China interessiert, aber eben nicht eingehend genug. Dieser Anachronismus kann aber auch daher rühren, dass Brecht historische Genauigkeit in diesem Punkt unwichtig war,<sup>375</sup> da es ihm um die Exilerfahrungen dieser Dichter ging, nicht um ihre Lebensdaten.<sup>376</sup> Für eine solche Auslegung spricht, dass das Gedicht keine Frage nach Authentizität gestattet; schließlich wird es als traumartig berichtet, so dass unlogische Zusammenhänge zwischen darin genannten realen Dingen gerechtfertigt sind. Brecht konnte daher frei mit historischen Einzelheiten spielen, ohne sich historische Unkorrektheit vorwerfen lassen zu müssen.

## 2. Lao-Zi-Gedichte

In China-Gedichten Brechts aus den Jahren seiner Verfolgung werden nicht nur die Lebenserfahrungen der chinesischen Lyriker Li Bai, Du Fu und Bai Juyi einer identifikatorischen Revision unterzogen, sondern auch mit Lehre und Gestalt des

---

<sup>375</sup> Die chinesischen Dichter Li Bai, Du Fu und Bai Juyi kannte Brecht bereits in seinen Schuljahren, als er Gedichten anderer Nationen, darunter auch chinesische, mit großem Interesse las. „Offenbar öffneten die Übertragungen von Hans Bethge, Otto Hauser und Klabund Brechts Augen für die Welt der chinesischen Lyrik, insbesondere lernte er durch sie Li Po, Tu Fu und Po-Chüyi kennen.“ Siehe Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 232.

<sup>376</sup> Mit den Biographien der einschlägigen chinesischen Dichter war Brecht nach eigener Auskunft so weit vertraut: „Die älteste aller Lyriken, die noch besteht, die chinesische, erfuhr Beachtung von seiten gewisser Fürsten, indem die besseren ihrer Lyriker individuell gezwungen wurden, mitunter die Provinzen zu verlassen, in denen ihre Gedichte zu sehr gefielen. Li Tai-po war zumindest einmal im Exil, Tu Fu zumindest zweimal, Po Chü-i zumindest dreimal. Man sieht: die Seßhaftigkeit war nicht das Hauptziel dieser Literatur, noch war diese Kunst lediglich eine Kunst, zu gefallen.“ (BFA 22, 455) Für Brecht lag es daher nahe, diese drei Dichter in seinen Exilgedichten zu nennen.

altchinesischen Philosophen Lao Zi setzt sich Brecht identifikatorisch auseinander. Den Gedichten ist es gemeinsam, dass in ihnen die Ausrichtung auf Exilerfahrungen hervortritt und dass der China-Bezug im Hinblick auf Bedürfnisse des Sprechers auszulegen ist. Lao Zi tritt dabei in Erscheinung, indem von ihm ausdrücklich die Rede ist, aber auch so, dass sein Name nicht genannt wird bzw. der Bezug auf ihn nicht sofort erkennbar ist.

### 2.1. *An die Nachgeborenen*

Im bekanntesten – aus drei Abschnitten mit insgesamt 75 Versen zusammengesetzten – Exil-Gedicht Brechts *An die Nachgeborenen*, das als sein größtes Vermächtnis gilt,<sup>377</sup> lauten in der ersten Strophe die Verse 22–31:

Ich wäre gern auch weise  
In den alten Büchern steht, was weise ist:  
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit  
Ohne Furcht verbringen  
Auch ohne Gewalt auskommen  
Böses mit Gutem vergelten  
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen  
Gilt für weise.  
Alles kann ich nicht:  
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten! (BFA 12, 86)

In den Verszeilen führt das lyrische Ich eine Art Lebensregeln aus, die ihm als weise gelten. Diese Ausführungen zeigen, dass das lyrische Ich eine daoistische Denkart hat. Denn bei dem, was das lyrische Ich ausführt, wird die Lehre des Nichthandelns (*Wu Wei*) von Lao Zi konturiert, ohne dass sie als solche gekennzeichnet und auch ohne

---

<sup>377</sup> Vgl. Lermen, Birgit: *Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“*. Ein Ruf nach Menschlichkeit des Menschen. In: Nikolas Immer, Stefani Kugler, Nikolaus Ruge (Hrsg.): *Grenzen & Gestaltung. Figuren der Unterscheidung und Überschreitung in Literatur und Sprache. Festschrift für Georg Guntermann zum 65. Geburtstag*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2015, S. 68.

dass Lao Zis Name genannt wird.<sup>378</sup> Dafür, dass es sich hier um Bezüge auf Lao Zis Lehre handelt, werden in den Versen deutliche Hinweise gegeben: Die Anspielung auf die „alten Bücher“ ist unmissverständlich, ebenso sprechen die Formulierungen „sich aus dem Streit der Welt halten“ und „ohne Gewalt auskommen“ (BFA 12, 86) deutlich dafür, dass Lao Zis Lehre der Schlüssel zum Verständnis der zitierten Versen ist.<sup>379</sup> Die Negation „Alles kann ich nicht“ (BFA 12, 86) im vorletzten Vers (V. 30) scheint, wenn nicht eine Ablehnung, dann eine Abwendung von Lao Zis Lehre zu sein. Tatsächlich aber lenkt diese lapidare Aussage die Aufmerksamkeit auf die hoffnungslose Situation des lyrischen Ichs, die im wiederholten Ausruf im letzten Vers (V. 30) beklagt wird: „Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“ (BFA 12, 86) Die zitierten Verse sagen aus, dass das lyrische Ich die Lehre des Wu Wei für befolgenswert hält und nach dem in ihr befürworteten Verhaltensprinzip leben will, sich aber aufgrund der Zeitumstände dazu nicht in der Lage sieht.

*An die Nachgeborenen* ist ein autobiographisches Gedicht. Das lyrische Ich ist unschwer mit dem Dichter zu identifizieren. Bereits in den zwanziger Jahren hat Brecht im Zeitungstext *Die höflichen Chinesen* implizit für ein Leben nach der Lehre Lao Zis plädiert.<sup>380</sup> Brecht muss nun den Lehrer geistig verlassen, wo er doch gern ein sesshafter Jünger sein möchte. Die Negation „Alles kann ich nicht“ (BFA 12, 86) ist folglich eine Klage darüber, dass in Zeiten der Gewalt das *Wu Wei* unbefolgsam, vielleicht auch unzulässig ist. Der Ausruf „ich lebe in finsternen Zeiten!“ (BFA 12, 86) ist zugleich ein Verweis darauf, dass der Dichter die Lehre Lao Zis als eine potenzielle Lebensform nicht finsternen Zeiten vorbehält.

Von der Autorenintention her richtet sich das Gedicht, wie der Titel es deutlich besagt, an die Nachgeborenen. Mit seinen Versen hat Brecht nicht nur die selbsterlebten Erfahrungen des Verlustes in finsternen Zeiten an die nachkommenden Generationen

---

<sup>378</sup> Bei Lao Zi heißt es in der Lehre des Wu Wei u. a.: „Wer tüchtig ist als Hauptmann, ist nicht kriegerisch. Wer tüchtig ist als Kämpfer, ist nicht zornig. Wer tüchtig ist den Feind zu besiegen, der streitet nicht mit ihm. Wer tüchtig ist im Verwenden der Menschen, der hält sich unten. Das ist das LEBEN der Friedfertigkeit, das ist die Fähigkeit, Menschen zu verwenden, das ist die Gemeinsamkeit mit dem Himmel: des Altertums höchstes Ziel.“ Siehe Lao Zi: Tao Te King. *Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 73.

<sup>379</sup> Vgl. Detering, Heinrich: *Bertolt Brecht und Laotse*, Göttingen: Wallstein 2008, S. 59.

<sup>380</sup> Vgl. den ersten Abschnitt des ersten Teils der vorliegenden Arbeit.

weitergeben wollen, sondern auch die Lehre Lao Zis als ein wünschenswertes Lebensmedium für die Zukunft, in der finstere Zeiten der Vergangenheit angehören, für eine bessere Welt. Im Gedicht ist die Lehre Lao Zis literarisch rezipiert, im Kontext der Entstehung des Gedichtes nimmt sie eine weitere als die bisher kulturell-geistige Bedeutung an.<sup>381</sup> Wenn Lao Zis Lehre eine Weltanschauung war, die Brechts Interesse geweckt hatte, so ist sie jetzt bei Brecht mehr oder weniger ein Politikum geworden, dadurch, dass Brecht sie den finsternen Zeiten des Nationalsozialismus entgegenstellt.

## 2.2. *Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*

Den Beweis für die Politisierung der Lehre Lao Zis bei Brecht trat dieser selber an, indem er *Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* verfasste. Das Gedicht erinnert thematisch an Brechts früheren Prosatext *Die höflichen Chinesen*. Brecht hat dreizehn Jahre später die altüberlieferte Legende von der Entstehung des Buchs *Daodejing* wieder aufgenommen, um sie im Gedicht umzugestalten. Das Exil als das Unvertraute und Bedrohliche, dessen Ende unabsehbar war führte das zur Wiederaufnahme des alten Stoffs. Das Gedicht entstand 1938 in der kleinen dänischen Hafenstadt Svendborg, in deren Nähe Brecht im Exil lebte. Es hat eine erwähnenswerte Veröffentlichungsgeschichte<sup>382</sup> und zählt heute zu Brechts bekanntesten lyrischen Werken.

Das nummerisch gegliederte Gedicht lautet:

1

Als er siebzig war und war gebrechlich

---

<sup>381</sup> Das Gedicht entstand zwischen 1934 und 1938. Es ist ein politisches Gedicht, in dem Brecht sein Selbstverständnis als Exildichter bestimmt und sich sowohl zu den gegenwärtigen Verhältnissen als auch zu Vergangenheit und Zukunft äußert.

<sup>382</sup> Brecht lag viel an der Veröffentlichung der *Legende*. 1938 hatte er das Gedicht an Thomas Manns Exilzeitschrift *Maß und Wert* geschickt; die Redaktion lehnte aber den Druck ab. Es wurde erstmals 1939 in Moskau in der Zeitschrift *Internationale Literatur* (Heft 1) veröffentlicht. Danach erschien es in der *Schweizer Zeitung am Sonntag* (23.4.1939). In demselben Jahr fügte Brecht es in seine Exilgedichtsammlung *Svendborger Gedichte* ein und nahm es 1949 noch in seine *Kalendergeschichten* auf.

Drängte es den Lehrer doch nach Ruh  
Denn die Güte war im Lande wieder einmal schwächlich  
Und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu.  
Und er gürtete den Schuh.

2

Und er packte ein, was er so brauchte:  
Wenig. Doch es wurde dies und das.  
So die Pfeife, die er immer abends rauchte  
Und das Büchlein, das er immer las.  
Weißbrot nach dem Augenmaß.

3

Freute sich des Tals noch einmal und vergaß es  
Als er ins Gebirg den Weg einschlug.  
Und sein Ochse freute sich des frischen Grases  
Kauend, während er den Alten trug.  
Denn dem ging es schnell genug.

4

Doch am vierten Tag im Felsgesteine  
Hat ein Zöllner ihm den Weg verwehrt:  
„Kostbarkeiten zu verzollen?“ – „Keine.“  
Und der Knabe, der den Ochsen führte, sprach, „Er hat gelehrt.“  
Und so war auch das erklärt.

5

Doch der Mann in einer heiteren Regung  
Fragte noch: „Hat er was rausgekriegt?“  
Sprach der Knabe: „Daß das weiche Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.  
Du verstehst, das Harte unterliegt.“

6

Daß er nicht das letzte Tageslicht verlöre  
Trieb der Knabe nun den Ochsen an.  
Und die drei verschwanden schon um eine schwarze Föhre  
Dann kam plötzlich Fahrt in unsern Mann  
Und er schrie: „He, du! Halt an!

7

Was ist das mit diesem Wasser, Alter?“  
Hielt der Alte: „Interessiert es dich?“  
Sprach der Mann: „Ich bin nur Zollverwalter  
Doch wer wen besiegt, das interessiert auch mich  
Wenn du's weißt, dann sprich!

8

Schreib mir's auf! Diktier es diesem Kinde!  
So was nimmt man doch nicht mit sich fort.  
Da gibt's doch Papier bei uns und Tinte  
Und ein Nachtmahl gibt es auch: ich wohne dort.  
Nun, ist das ein Wort?«

9

Über seine Schulter sah der Alte  
Auf den Mann: Flickjoppe. Keine Schuh.  
Und die Stirne eine einzige Falte.  
Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu.  
Und er murmelte: „Auch du?“

10

Eine höfliche Bitte abzuschlagen  
War der Alte, wie es schien, zu alt.  
Denn er sagte laut: „Die etwas fragen  
Die verdienen Antwort.“ Sprach der Knabe: „Es wird auch schon kalt.“

„Gut, ein kleiner Aufenthalt.“

11

Und von seinem Ochsen stieg der Weise

Sieben Tage schrieben sie zu zweit.

Und der Zöllner brachte Essen (und er fluchte nur noch leise

Mit den Schmugglern in der ganzen Zeit).

Und dann war's soweit.

12

Und dem Zöllner händigte der Knabe

Eines Morgens einundachtzig Sprüche ein

Und mit Dank für eine kleine Reisegabe

Bogen sie um jene Föhre ins Gestein.

Sagt jetzt: kann man höflicher sein?

13

Aber rühmen wir nicht nur den Weisen

Dessen Name auf dem Buche prangt!

Denn man muß dem Weisen seine Weisheit erst entreißen.

Darum sei der Zöllner auch bedankt:

Er hat sie ihm abverlangt. (BFA 12, 32–34)

Vom Volumen her ist das Gedicht ein großes Werk, wie es sonst bei Brechts Exilgedichten nicht so oft begegnet. Der ungewöhnlich lange Titel weist bereits darauf hin, was die Form der *Legende* sein könnte. Das Gedicht mit dreizehn durchnummerierten Strophen und mit seinem narrativen, ein Geschehen erzählenden Grundton hat in der Tat einen Balladecharakter. Nur in Form eines mehrstrophigen erzählenden Gedichtes, also einer Ballade, lässt sich die überlieferte Legende unterbringen.

### 2.2.1. Besondere Bewandnisse des Gedichts

Die Kunst der nahezu schnoddrigen Alltagsrede und der gewollten Niedrigkeit in behaglichem Wortgebrauch und -ton („gürtete den Schuh“, BFA 12, 32), mit der das Gedicht seinen volkstümlich-speziellen Reiz entwickelt, ist bereits in der ersten Strophe nicht zu übersehen. Nicht zu übersehen ist ebenfalls auch in der ersten Strophe die inhaltliche Änderung, die einem Brecht-Leser ins Auge fällt, wenn er den Text im Vergleich zu *Die höflichen Chinesen* liest. In *Die höflichen Chinesen* ist es die Unvernunft der Menschen, die Lao Zi zur Flucht treibt. In der *Legende* sind es die geschwächte Güte auf der einen Seite und die zunehmende Bosheit auf der anderen Seite, die gesellschaftlichen Zustände und die finstere Zeit also, die das Leben im Land für Lao Zi unmöglich machen. Diese Änderung, strukturell durch die parallelisiert eingesetzte Wendung „wieder einmal“ (BFA 12, 32) hervorgehoben, gibt den dargelegten gesellschaftlichen Zuständen und der finsternen Zeit mehr Gewicht, als es für die Mitteilung der Flucht von Laotse erforderlich wäre. Sie gibt folglich jedem auch nur ein wenig erfahrenen Leser Anlass zur Überlegung, ob die altüberlieferte Legende originaltreu aufgegriffen wird, wenngleich der Titel des Gedichtes ein metrisch moduliertes Nacherzählen der Legende andeutet; ob Brecht mit dem Gedicht eine andere Intention als bei *Die höflichen Chinesen* hat.

Die Flucht als Möglichkeit einer Existenzalternative in der schlechten Zeit wurde in der ersten Strophe unterstrichen. Der Aufbruch des „Lehrers“ in der zweiten Strophe veranschaulicht die Einfachheit, mit der Lao Zi sein Leben führt. Er packt nur „wenig“ für die Flucht ein: „die Pfeife, die er immer abends rauchte“, „das Büchlein, das er immer las“, und „Weißbrot nach dem Augenmaß“. (BFA 12, 32) Der lässig umgangssprachliche Erzählmodus entwickelt weiterhin den volkstümlich-speziellen Reiz, der bereits in der ersten Strophe empfunden werden kann. Dem aufmerksamen Leser wird, wenn das Aufgezählte kritisch betrachtet wird, jetzt aber zusätzlich bewusst, dass die aufgezählten Gegenstände sozusagen gegen den Strich gelesen werden wollen: Dass sie dem historischen Laotse gehörten, ist unwahrscheinlich. Es gab sie damals in China entweder nicht oder sie waren gewöhnlichen Chinesen, zu

denen Laotse gehörte, völlig fremd.<sup>383</sup> Wenn Brecht diese Anachronismen trotzdem ins Gedicht gebracht hat, ist davon auszugehen, dass sich etwas ganz Bewusstes und höchst Absichtsvolles des Dichters dahinter verbirgt.

Die Brecht-Literatur merkt an, dass die von Brecht ins Gedicht eingebrachten, für Laotse anachronistischen Gegenstände Brechts „Lieblingsdinge“ während seiner Emigration waren.<sup>384</sup> Ihre Präsenz macht eine Unwirklichkeit diaphan für eine Wirklichkeit. Die anachronistischen Dinge zeigen nämlich, dass Brecht Lao Zis Exilleben so schildert, wie er es selbst erlebte. Dem fremden Stoff zum Trotz ist also eine noch intensivere Spiegelung da, als sie dem Leser in der *Auswanderung der Dichter* oder im *Besuch bei den verbannten Dichtern* begegnet. Das tat Brecht offenbar und sicherlich, um am historischen Vorbild die eigene Exilerfahrung zu reflektieren. Indem die eigene Exilerfahrung eingeblendet wird, schimmert ein Selbstporträt des Lesers und Lesers Brecht durch.<sup>385</sup> Die altüberlieferte Legende wurde aktualisiert, indem sie mit des Dichters eigenen Exilerlebnissen verknüpft wurde. Das machte die Legende für Brecht produzierbar und gleichzeitig zum Mittel zum Zweck. Ratschläge, die Brecht in seinem Essay *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* gegeben hatte, hat er damit wieder variiert verwirklicht.

Die in Analogie zur dritten, vierten und sechsten Strophengliederung dargestellten Bilder und Vorgänge zeigen, dass Laotse auf seinem Auswanderungsweg eine besinnliche Ruhe verbreitend auf einem Ochsen reitet, dass er einen jungen Begleiter bei sich hat, der den Ochsen führt, dass er einer Föhre und einem Felsstein in der kargen Landschaft im Gebirge begegnet und dass er an einer einsamen Grenzstation von einem Zöllner höflich angesprochen wird, der die Existenz von staatlichen Organisationen „im Lande“ andeutet. Diese Bilder und Vorgänge stellen eine mit chinesischen Augen gesehene chinesische „Situation“ in den Vordergrund. Sie lassen Komponenten ausmachen, die von einem chinesischen Rollbild stammen.<sup>386</sup> Alles an

---

<sup>383</sup> Vgl. Tan, Yuan: *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*, Göttingen: Cuviller 2007, S. 171.

<sup>384</sup> Vgl. Esslin, Martin: *Brecht, Das Paradox des politischen Dichters*, Frankfurt am Main und Bonn: Athenäum 1962, S. 102.

<sup>385</sup> Vgl. Detering, Heinrich: *Bertolt Brecht und Laotse*, Göttingen: Wallstein 2008, S. 70f.

<sup>386</sup> Das Rollbild ist eine mit Tusche gemalte Zeichnung aus dem 12. Jahrhundert mit dem Titel „Lao Zi, der das Reich verlässt, übergibt sein Werk *Daodejing* dem Grenzwächter“. Brecht besaß das Rollbild nicht. Er kannte es

dieser „Situation“ ist einfach und gut verständlich. Brecht betritt atmosphärisch den chinesischen Boden, während die Bausteine des Gedichtes, wie bereits oben analysiert, nicht auf den chinesischen Raum beschränkt sind.

In der vierten Strophe wird der epische Gang durch szenische Gespräche unterbrochen. Als der Zöllner, der Laotse den Weg verwehrt, fragt, ob er „Kostbarkeiten zu verzollen“ habe, antwortet Laotse nur kurz: „Keine“. (BFA 12, 33) Das Gespräch ist äußerst knappgehalten; umso deutlicher zeigt sich die Wirkungsabsicht, die Brecht gegenüber der Vorlage entfaltet. Laotse von Brecht fiktionalisierte Antwort „Keine“ kann mit einer zweifachen Bedeutung ausgelegt werden: einmal als Zeichen der Armut von Laotse, für die der Knabe die Erklärung „Er hat gelehrt“ (BFA 12, 33) gibt,<sup>387</sup> sodann als Zeichen dafür, dass Brecht sich wieder in seinem eigenen Exilleben selbst porträtiert. Die Selbstidentifikation findet hier allerdings nicht innerhalb des Gedichtes statt, etwa durch eine direkte Analogie, sondern das Selbstbildnis kommt indirekt daher, dass die durch die Antwort „Keine“ angedeutete Lebenssituation nicht nur Laotse trifft, sondern auch den Dichter selber. Die gegenüber der literarischen Vorlage erfundene Antwort ist nämlich sehr aufschlussreich und kann in Brechts eigener Exillebenssituation wurzeln. Es ist eine Situation, wie sie Brecht in seinem Gedicht *Die Pfeifen* nur mit einem befreienden Humor schildern wollte: „Da ich die Bücher, nach der Grenze hetzend/Den Freunden ließ. Entrat ich des Gedichts/Doch führt ich meine Rauchgefäße mit, verletzend/Des Flüchtlings dritte Regel: Habe nichts!“ (BFA 12, 109) Dass Laotse „Keine“ in der *Legende* sowohl der Aussage als auch Brechts Redegestus „Habe nichts!“ in den *Pfeifen* entspricht, bedarf keiner Erläuterung, da es um das Identische beider Exilerfahrung geht. Wie einst Laotse war Brecht jetzt ein Emigrant. Sein Exilleben stellt er als nicht weniger entbehrungsvoll dar als das von Laotse. Es ist seine Erfahrung, was Brecht über Laotse schreibt. Er hat in bestimmter Hinsicht das Recht,

---

wohl aus Richard Wilhelms Übersetzung des *Daodejing*. Denn Wilhelm war der einzige Übersetzer, der dem *Daodejing*-Buch diese Zeichnung beigefügt hat. Auf dem Rollbild ist zu sehen, wie Lao Zi gelassen auf einem schwarzen Büffel reitet. Er dreht sich nach dem Grenzwächter um, als dieser ihn höflich grüßt. Am Büffel steht ein Knabe, der ein paar Bücher trägt und den Büffel führt. Um diese Figuren herum stehen einige große Bäume und Steine.

<sup>387</sup> Diese Erklärung passt insofern zum Sujet des Gedichtes, als man sich in China eine frühzeitliche Persönlichkeit des Geistes generell mit einer der materiellen Welt abgewandten Lebenshaltung vorstellt.

über Laotsees Schicksal sein eigenes Leid zu beschreiben. Denn er ist der Dichter. Auf seine Subjektivität kommt es an.<sup>388</sup> Die dargestellte Nähe Laotsees zum Dichter muss nicht unbedingt als eine Literatenmanier von Brecht gedeutet werden: über sich zu reden, um etwas über Laotsees Exilleben im alten China auszusagen. Sie kompensiert – auf die gleiche Art und Weise wie bei *Die Auswanderung der Dichter* und bei *Besuch bei den verbannten Dichtern* - eher des Dichters eigenes Exilleben gewissermaßen.

In den folgenden, wechselnd aus Erzählerbericht und szenischen Dialogen bestehenden Strophen fügt sich eine Erzählung ein: der Zöllner zeigt seine Wissbegierde, der Knabe resümiert ihm knapp die Lehre des Meisters, Laotse kommt aus Höflichkeit der Bitte des Zöllners nach, der Zöllner gewährt Laotse und dem Knaben Unterkunft und Nahrung und sorgt dafür, dass Laotse bei der Arbeit nicht gestört wird, Laotse hat dem Zöllner seine bislang nur mündlich mitgeteilte Lehre aufgeschrieben. All diese erzählten Vorgänge lassen erkennen, dass Brecht hier der literarischen Vorlage der überlieferten Entstehungsanekdote ziemlich treu geblieben ist. Das heißt, was der Leser auf der Vorgangsebene der Strophen 5 bis 12 erfährt, ist kein Satz von Brechts eigener Erfahrung hinzugefügt. Die Spiegelung der eigenen Situation in diejenige Laotsees scheint nicht mehr stattzufinden. Oder sie geht indes doch geheim weiter: Auf der Flucht begegnet Laotse im interessiert fragenden Zollverwalter einem potentiellen Anhänger, zumindest einem Publikum, was sich Brecht sicherlich auch für sich gewünscht hat. Brechts eigene Erfahrung war nämlich für ihn eine ganz andere, beklemmende, wie er sie in *Über das Lehren ohne Schüler* schildert: „Lehren ohne Schüler/Schreiben ohne Ruhm/[...]/Dort spricht der, dem niemand zuhört [...]“. (BFA 14, 315) Brecht vermisste sein Publikum. Bedenkt man diese Erfahrung, ergibt sich ein identifikatorischer Kontext für die Verse in der *Legende*. Eine Aussage darüber ist gewiss prekär, aber denkbar, dass Brecht in den dargestellten Zügen Laotsees seinen eigenen Wunsch hineinprojiziert hat: Was Laotse

---

<sup>388</sup> Nach Hegel befriedigt sich in der Lyrik vornehmlich das Bedürfnis des Dichters, „sich auszusprechen und das Gemüht in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen.“ Siehe Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik* III, in: ders.: *Werke*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, Bd. 15, S. 418.

als Philosoph bei der Emigration erlebt hat, will Brecht als Literat auch erleben.<sup>389</sup> Helmut Koopmanns Ansicht über Brechts Schreibweise, es sei „in vielem ein Selbstbildnis – aber nicht, weil Brecht so von sich aus gewesen wäre, sondern weil er so sein wollte“<sup>390</sup>, findet hierin einen weiteren Beleg.

Die Frage danach, „wer wen besiegt“ (BFA 12, 33), die der Zollverwalter in seinem „plötzlichen“ (BFA 12, 33) Eifer stellt, verlangt ein Denken und ein Nachdenken. Sie hat offenkundig Brecht selber beschäftigt, als er sie gegenüber der Vorlage der überlieferten Entstehungsanekdote fiktionalisiert ins gedankliche Zentrum des Gedichtes anordnete. Die Brecht-Literatur vertritt hierzu die Ansicht, dass Brecht, der seit Mitte der zwanziger Jahre ein Marxist war, mit der Fiktion der so nachdrücklich gestellten Frage des Zöllners eine damals berühmte Formel Lenins adaptierte: „Wer wird wen überflügeln? Gelingt es den Kapitalisten, sich früher zu organisieren, dann werden sie die Kommunisten zum Teufel jagen, darüber braucht man überhaupt kein Wort zu verlieren. Man muss diese Dinge nüchtern betrachten: Wer-wen?“<sup>391</sup> So gesehen wird ein Schritt zu einer Politisierung der Legende vollzogen und überlagern sich im Gedicht Kulturelles und Politisches. Brecht hat die Augen vor neuen Gegebenheiten der schwierigen Gegenwart nicht verschlossen. Wo scheinbar der Zöllner ist, ist in Wirklichkeit der marxistische Dichter schlechthin.

### 2.2.2. Der Geist der Freundlichkeit

Es ist eine Besonderheit der *Legende*, dass der Lehrer nicht das Wort führt. Im gesamten Gedicht äußert er nur wenige kurze Bemerkungen. Die Handelnden sind eher der Zöllner und der Knabe, wovon der eine als Fragender, der andere als vermittelnder und interpretierender Schüler agiert. Bei dieser Figurenkonstellation ist

---

<sup>389</sup> In ihrer Biografie Bertolt Brechts schreibt Marianne Kesting: „Aber in der Emigration, als ihn (Brecht) die Situation auch zu einem dauernden äußeren Wechsel der Bleibe zwang, [...], ging es ihm darum, wie sein *Laotse auf dem Wege in die Emigration*, Erkenntnisse zu hinterlassen“. Siehe Kesting, Marianne: Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt 1959 (11. Aufl. 1981), S. 85.

<sup>390</sup> Vgl. Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg 2017, S. 17.

<sup>391</sup> Vgl. Tan, Yuan: *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*, Göttingen: Cuviller 2007, S. 174f.

die scheinbar rhetorische Frage Laotsees „Sagt jetzt, kann man höflicher sein?“ (BFA 12, 34) doch wichtig, nicht deshalb, weil sie von Lao Zi kommt, sondern weil damit der Geist der Freundlichkeit in den erzählten Vorgängen erfasst wird.

Brecht-Leser wissen, dass das Thema der Freundlichkeit schon immer bei Brecht zum vielfältigen Spektrum seiner Lyrik gehörte.<sup>392</sup> Brecht hat sie zum Beispiel im frühen Gedicht *Von der Freundlichkeit der Welt* (vgl. BFA 11, 68) thematisiert. In der Emigrationszeit setzt sich das Böse-Sein mit der „finsternen Zeit“ ein, während die Gewissheit des Dichters, der auf die Zukunft der Welt schaut, freundlich stimmt. In der *Legende* wird die Freundlichkeit als eine interaktive Verhaltensweise charakterisiert, die sowohl dem Zöllner als auch dem Knaben und dem Lehrer zugeschrieben wird. Es ist nicht gerade verwunderlich, wenn ihr von Interpreten besonderes Augenmerk zuteilwird: „In einer heiter-gelassenen Atmosphäre entstehen im Laufe einer Woche die einundachtzig Sprüche. Leise geschieht das, ohne viel Aufhebens: so gebietet es die Freundlichkeit.“<sup>393</sup> Für Walter Benjamin ist die Entstehung des *Daodejing* und damit verbunden die Entstehung des Gedichtes von Brecht nicht zuletzt dem Geist der Freundlichkeit zu verdanken.<sup>394</sup>

Aber Brecht transportiert nicht bloß das weiter, was er in der literarischen Vorlage am Geist der Freundlichkeit vorgefunden hat. Wenn die *Legende* und die überlieferte Anekdote von der Entstehung des *Daodejing* im Kopf durchgespielt wird, kann bemerkt werden, dass es eine starke Abweichung von der Vorlage gibt: In der chinesischen Überlieferung war es ein befehlshabender Passkommandant, der Lao Zi vor seinem Schlagbaum höflich anspricht. Bei Brecht in der *Legende* ist es ein

---

<sup>392</sup> In ihrer Biografie Bertolt Brechts schreibt Marianne Kesting: „In dem bescheidenen Begriff der Freundschaft konzentrierten sich wesentliche Züge von Brechts denkerischem wie menschlichem Verhalten.“ Siehe Kesting, Marianne: *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1959 (11. Aufl. 1981), S. 87.

<sup>393</sup> Klotz, Volker: *Bertolt Brecht, Versuch über das Werk*. Bad Homburg: Gehlen, 1967, S. 48.

<sup>394</sup> Benjamin bemerkt dazu: „Das Gedicht kann Anlaß geben, die besondere Rolle aufzuzeigen, die die Freundlichkeit in der Vorstellungswelt des Dichters spielt. Brecht weist ihr einen hohen Platz an. Wenn wir uns die Legende, die er erzählt, vor Augen stellen, so ist es so, daß auf der einen Seite die Weisheit des Laotsees steht – er wird übrigens im Gedicht nicht mit Namen genannt. Diese Weisheit ist im Begriff, ihm das Exil einzutragen. Auf der anderen Seite steht die Wißbegierde des Zöllners, die am Schluß bedankt wird, weil sie dem Weisen seine Weisheit erst entrissen hat. Das wäre aber ohne ein drittes nie geglückt: dieses dritte ist die Freundlichkeit. Wenn es ungerechtfertigt wäre zu sagen, daß der Inhalt des Buches Taoteking die Freundlichkeit ist, so wäre man immerhin mit der Behauptung im Recht, dass das Taoteking nach der Legende dem Geiste der Freundlichkeit zu verdanken hat, daß es überliefert wurde. Über diese Freundlichkeit erfährt man in dem Gedicht allerhand.“ Siehe Benjamin, Walter: *Versuch über Brecht*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 81.

einfacher Zöllner in Flickjoppe ohne Schuh und mit zerfurchter Stirn, der sich aus seiner offensichtlich sozial benachteiligten Lebenslage dafür interessiert, „wer wen besiegt“ (BFA 12, 33). Laotse mustert vom Ochsen herab eingehend den Zöllner und versichert sich erst, in ihm „kein[en] Sieger“ (BFA 12, 34), sondern einen Unterlegenen vor sich zu haben, einen „Auch du“-Berufenen (BFA 12, 34), und ist dann hilfsbereit: „Gut, ein kleiner Aufenthalt“. (BFA 12, 34) In Laotses Freundlichkeit verbirgt sich demnach ein sozialer Aspekt, der in der chinesischen Vorlage nicht besteht. Selbst im Vergleich zu *Die höflichen Chinesen*, wo die Höflichkeit, die von sich aus ein sinnverwandtes Wort oder eine Ausdrucksform der Freundlichkeit ist, als die denkwürdige Handlungsmotivation der Chinesen vorgetragen wird, bekommt sie hier in der *Legende* darüber hinaus ein zusätzliches Gewicht durch den deutlichen sozialen Aspekt in Laotses Verhalten. Mit diesem Aspekt ist die Freundlichkeit jetzt bei Brecht nicht bloß ein Akt des zwischenmenschlichen Motivs, sondern eher ein politischer Akt der Solidarität mit der unteren Klasse.

Gleichviel, ob die Freundlichkeit in der *Legende* eher eine Haltung Lao Zis oder eher eine des Autors ist – Brecht hat sie ins Gedicht fiktionalisiert und ihm war offenbar sehr an ihr gelegen.<sup>395</sup> Es ist das Exil, das als entstehungsgeschichtlicher Kontext die Differenz der jeweiligen Perspektiven selbst zwischen *Die höflichen Chinesen* und der *Legende* zustande bringt. Die Differenz ist signifikant und besteht darin, dass sich in der *Legende* in der Überblendung Laotses mit der eigenen Geistigkeit des Dichters eine marxistisch geprägte weltanschauliche Position des Emigranten Brecht widerspiegelt. Es handelt sich um eine Position, bei der sich die Freundschaft nun aus einer neuen Bestimmung definiert: Solidarität mit der gegen Armut und Gewalt kämpfenden Klasse. Mit dieser Position löst Brecht die *Legende* über die Entstehung des *Daodejing* aus ihrer historischen Bedingtheit und entfernt sie von ihrer Primärbedeutung als eine historische Anekdote.

---

<sup>395</sup> Ein Typoskript zeigt, dass Brecht erst nach der Niederschrift der anderen zwölf Strophen die Strophe mit Lao Zis Sich-Versichern über die soziale Situation des Zöllners hinzugefügt hat. Vgl. Knopf, Jan (Hg.): *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*, Bd. 2. Gedichte. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2001, S. 300; Detering, Heinrich: *Bertolt Brecht und Laotse*. Göttingen: Wallstein 2008, S. 75–81 und S. 91–93.

### 2.2.3. Die Lehre Laotse

Die Lehre, „[d]aß das weiche Wasser in Bewegung/Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt./[...] das Harte unterliegt“ (BFA 12, 33), die in der fünften Strophe des Gedichtes durch den Knaben dem Zöllner vermittelt wird, stammt tatsächlich aus dem *Daodejing* von Lao Zi und befindet sich dort im 78. Spruch. In Richard Wilhelms Übersetzung heißt es: „Auf der ganzen Welt gibt es nichts Weicheres und Schwächeres als das Wasser./Und doch in der Art, wie es dem Harten zusetzt, kommt ihm nichts gleich./Es kann durch nichts verändert werden./Daß Schwaches das Starke besiegt, weiß jedermann auf Erden,/aber niemand vermag danach zu handeln.“<sup>396</sup> Brecht hat sie in die *Legende* übernommen und legt sie dem Leitsatz des Gedichtes zugrunde.<sup>397</sup>

Indes, wo das Gedicht nicht nur auf den legendenhaften Stoff bezogen, sondern, wie bereits analysiert, auf Exilerfahrung des Dichters und politische Gegenwart ausgerichtet ist, bietet das „weiche Wasser“ nicht nur eine Verhaltensregel an, es ist auch ein politisches Gleichnis geworden. Das zeigt sich auf der Ebene des Wortbestandes daran, dass bei der Übernahme Brecht eine Wortänderung vorgenommen hat: Statt „hart“ hat Brecht nun „mächtig“ als Adjektiv für den vom weichen Wasser mit der Zeit besiegt Stein hineingeschrieben. Diese scheinbar synonymisch motivierte Wortänderung ist semantisch und konnotativ von einer bedeutsamen Doppeldeutigkeit und hintergründigen Aktualität. Denn „mächtig“ schien bei der Niederschrift der *Legende* das Hitler-Regime, das innenpolitisch immer härter durchgriff und außenpolitisch den Krieg vorbereitete. Vergegenwärtigt man sich derartige Geschehnisse in Deutschland, weiß man, was gemeint ist. Die Beifügung „mächtig“ gibt ein Signal dafür ab, dass in der *Legende*

---

<sup>396</sup> Lao Zi: Tao Te King. *Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm*. Jena: Eugen Diederichs 1911 S. 83.

<sup>397</sup> Nach Detering hat Brecht im Gedicht Lao Zis Lehre zwar knapp, aber sehr präzise veranschaulicht: „Das fließende, sich entfernende und zurückkehrende, in seiner Schwäche unüberwindlich starke Wasser aber, das nicht festzuhalten, unbegrenzt und im stetigen Wandel doch immer mit sich selbst identisch ist: von jeher hat die Tradition dieses Bild als das zentrale Gleichnis, ja geradezu als die Summe der taoistischen Philosophie zur Geltung gebracht.“ Vgl. Detering, Heinrich: *Bertolt Brecht und Laotse*, Göttingen: Wallstein 2008, S. 15.

auf das Hitler-Regime angespielt wird. Weitere solche Signale zeigen an, dass das Gedicht von Beginn an ein politisches ist. Wenn es darin über Laotse China heißt: „[D]ie Güte war im Lande wieder einmal schwächlich / Und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu“ (BFA 12, 32), ist damit (auch) Nazi-Deutschland gemeint. Ein Vergleich kann das bezeugen: In *Die höflichen Chinesen* war es die „Unvernunft“, die Laotse aus der Heimat treibt. Jetzt in der *Legende* tritt die „Bosheit“ hinzu. Dieses Wort hat Brecht sicherlich gezielt gewählt, denn Emigranten benutzten es, um den Zustand Nazi-Deutschlands zu bezeichnen, wie er ihnen sich damals darstellte.<sup>398</sup>

Die „Bosheit“ treibt Laotse aus der Heimat. Damit erweist sich das Gedicht erneut als eine Selbstreflexion Brechts, der nunmehr auf sich bezogen Laotse identifikatorisch an sich heranrückt, um mit diesem Vorbild und geistigen Ansporn das Exil zu bewältigen. Das Nazi-Regime war noch „mächtig“. Der Emigrant Brecht erwartete nicht mehr die baldige Rückkehr nach Deutschland. Das machte ihn allerdings nicht zu einem Verzweifelten, der über keine Perspektive verfügt. Sondern er akzentuierte lediglich den Sieg als ein langfristiges Ziel.<sup>399</sup> Lao Zis Lehre des vermeintlich Schwachen über den angeblich Starken, die in der Sentenz „das Harte unterliegt“ kulminiert, (BFA 12, 33) trug zur Zuversicht gegenüber diesem Ziel bei, auch wenn sie vorerst als Laotse Weisheit formuliert war. So wie Brecht die Hauptfiguren der Exilstücke Galilei, Shen Te oder Matti so gestaltet hat, dass sie zwar angesichts der schwierigen Gegenwart vor allem überleben wollen, aber das Vertrauen auf eine Wendung zum Besseren keineswegs aufgeben, war es Brecht bei der Übernahme der Lehre Lao Zis um nichts anderes zu tun als ein Zeichen der eigenen Unbeugsamkeit und politischen Zuversicht zu setzen, indem er sich bewusst ins Gedicht einschreibt und damit die Aktualität der überlieferten Legende für ihn zu erkennen gibt. „Daß das weiche Wasser in Bewegung/Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt./[...] das Harte unterliegt“ (BFA 12, 33), spendet Trost in der

---

<sup>398</sup> Z. B. distanziert sich Thomas Mann in *Lotte in Weimar* von Nazi-Deutschland durch den Mund von Goethe: „Sie mögen mich nicht – recht so, ich mag sie auch nicht, so sind wir quitt. Ich habe mein Deutschtum für mich – mag sie mitsamt der boshafte Philisterei, die sie so nennen, der Teufel holen.“ Siehe Mann, Thomas: *Lotte in Weimar*. Frankfurt am Main: Fischer 2012, S. 327.

<sup>399</sup> Ausführlich dazu vgl. Kuschel, Karl-Josef: *Im Fluss der Dinge. Hermann Hesse und Brecht im Dialog mit Buddha, Laotse und Zen*. Ostfildern: Patmos 2018, S. 608.

gegenwärtigen Situation und verheißt Gutes für die Zukunft. Das macht die *Legende* zu einem so bedeutsamen zeitgenössischen Gedicht, in dem das „weiche Wasser“ zur Identität des Verhaltens und „das Harte unterliegt“ zum Formelwort des Widerstandes gegen das „Mächtige“ wird.

Gewiss ließe sich ein Einspruch erheben, dass kein Wort direkt darüber fällt, dass Brecht damit eine politische Gewissheit äußert. Die Bedenken hierüber sind jedoch schnell beseitigt: Die Frage des Zöllners, wer wen besiegt (BFA 12, 33), spricht deutlich dafür, weil sie auf einen politischen Diskurs verweist: Wie bereits angemerkt, adaptiert sie eine leninistische Grundsatzformulierung über den Klassenkampf und kennzeichnet nahezu unverhüllt Brechts Position in jener Zeit.

Die Wiederaufnahme des legendären Lao-Zi-Stoffs ist biographisch und politisch motiviert. Brecht macht auch kein Hehl daraus, dass die *Legende* eine politische Position von ihm enthält, die ihn als einen Marxisten erkennbar macht. Das belegt die letzte Strophe des Gedichtes sehr deutlich. In der letzten Strophe des Gedichtes tritt ein lyrisches Ich im Personalpronomen „Wir“ auf, dessen Pluralform sowohl den Dichter als auch den Leser in sich einschließt. Seine reflektierte Höreransprache „Aber rühmen wir nicht nur den Weisen/Dessen Name auf dem Buche prangt!/Denn man muss dem Weisen seine Weisheit erst entreißen./Darum sei der Zöllner auch bedankt:/Er hat sie ihm abverlangt“ (BFA 12, 34) scheint auf den ersten Blick die Bedeutung dessen zu verringern, von dem in der überlieferten Legende die Rede ist. Genau besehen schmälert sie aber Laotses identifikatorische Funktion für Brecht keineswegs und enthält auch keine Paradoxie für die *Legende*. Die in der *Legende* innewohnende politische Position von Brecht findet sich nur im Geist der marxistischen Geschichtsphilosophie. Ihre Aussage stellt bloß eine andere, für den Sieg des Kampfs gegen das Nazi-Regime erforderliche Position Brechts stark in den Vordergrund. Es ist eine Position, die das (proletarische) Volk als die treibende Kraft der Geschichte betrachtet, wie man sie zum Beispiel in Brechts ebenfalls zu den *Chroniken der Svendborger Gedichte* gehörendem Gedicht *Fragen eines lesenden*

*Arbeiters* kennt.<sup>400</sup> Mit der letzten Strophe hat die *Legende* fast einen Lehrstückcharakter. Der politische Anteil in der *Legende* ist damit jedenfalls höher zu veranschlagen als der Anteil der Wiedergabe der *Legende*.

### 3. *Der Zweifler*

Im *Gedicht des Zyklus 1940* in der Abteilung *Steffinsche Sammlung* ist in der Strophe VII über den Hausrat zu lesen, was Brecht während seines Exils als Reisegepäck mit sich führte:

Vor der weißgetünchten Wand  
Steht der schwarze Soldatenkoffer mit den Manuskripten.  
Darauf liegt das Rauchzeug mit den kupfernen Aschbechern.  
Die chinesische Leinwand, zeigend den Zweifler  
Hängt darüber. Auch die Masken sind da. Und neben der Bettstelle  
Steht der kleine sechslampige Lautsprecher.  
In der Früh  
Drehe ich den Schalter um und höre  
Die Siegesmeldungen meiner Feinde. (BFA 12, 98)

Die Strophe ist in ihrem Inhalt und in ihrer Aussage sehr eindeutig und klar, nur die „chinesische Leinwand“ bedarf vielleicht einer Erklärung. Es handelt sich dabei um ein chinesisches Rollbild, eine chinesische Zeichnung, die einen Mann mit vollem Bart zeigt, wie er auf einer Bank sitzend und leicht nach vorne gebeugt und in einer eindringlich-befragenden Haltung zum Betrachter herüberschaut. Das Bild befand sich vermutlich seit 1935 in Brechts Besitz.<sup>401</sup> Es war eines seiner Lieblingsbilder. Brecht hat es nach seiner Rückkehr nach Deutschland in seiner Wohnung in Ostberlin

---

<sup>400</sup> Im Gedicht schreibt Brecht: „Wer baute das siebentorige Theben?/in den Büchern stehen die Namen der Könige./Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?/Und das mehrmals zerstörte Babylon – /Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern/des Goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute?/Wohin gingen an dem Abend, wo die Chinesische Mauer fertig war/Die Maurer? [...]“. Siehe BFA 12, 29.

<sup>401</sup> Im Arbeitsjournal schreibt Brecht am 8. Dezember 1939 über seinen Besitz und nennt das Bild an der ersten Stelle: „Ich besitze: ein chinesisches Rollbild *Der Zweifler*.“ (BFA 26, 350)

aufgehängt<sup>402</sup> und auf diese Weise bis zu seinem Tod stets mit sich geführt.

Es verwundert folglich nicht, wenn das Bild bei Brecht-Forschern auf Interesse stößt. Man hat den chinesischen Maler bereits eindeutig identifizieren können, aber darüber, wer der auf dem Bild dargestellte Mann ist, gibt es bis jetzt unterschiedliche Meinungen, die alle plausibel sind, aber nicht mit Sicherheit bewiesen werden können.<sup>403</sup> Möglicherweise soll der undeutlich dargestellte Mann eher symbolisch verstanden werden und keine bestimmte Person abbilden.<sup>404</sup> Brecht hat dem Mann aber eine Identität gegeben: der Zweifler. So nannte Brecht diese Figur in einem von ihm geschriebenen gleichnamigen Gedicht. Zum diesem wurde Brecht, der im Exil u. a. mit dem Mangel an „Anschauungsmaterial“ zu tun hatte,<sup>405</sup> vermutlich um 1937 von dem Rollbild veranlasst. Das Gedicht lautet:

Immer wenn uns

Die Antwort auf eine Frage gefunden schien

Löste einer von uns an der Wand die Schnur der alten

Aufgerollten chinesischen Leinwand, so dass sie herabfiel und

Sichtbar wurde der Mann auf der Bank, der

So sehr zweifelte.

Ich, sagte er uns,

Bin der Zweifler. Ich zweifle, ob

Die Arbeit gelungen ist, die eure Tage verschlungen hat.

---

<sup>402</sup> Vgl. Wizisla, Erdmut; Teschke, Holger u.a. : *Chausseestrasse 125, Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin Mitte*. Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste 2000, S. 51; Im Gedicht *Ein neues Haus* schreibt auch Brecht: „[M]ein Rollbild, den Zweifler zeigend / Habe ich aufgehängt hier. [...]“ (BFA 15, 205)

<sup>403</sup> In den bisherigen Annahmen und Vermutungen wird die Bildfigur als der Maler selber oder als eine chinesische Gottheit oder eine chinesische Persönlichkeit wie Zhong Kui (钟馗), Lao Zi (老子), Guan Yu (关羽) oder Luo Han (罗汉) angesehen. Vgl. Lin, Cheng: *Die transkulturelle Begegnung des Brecht'schen Gedichts „Der Zweifler“ und des chinesischen Rollbildes – eine Re-Lektüre*. In: Feng, Yalin, Wei, Maoping, Zhu, Jianhua u.a. (Hg.), *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*, Bd. 19, 2018, Heft 2. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, S. 146f.

<sup>404</sup> Auf dem Rollbild ist auch ein Gedicht vom Maler zu lesen, dessen mehrdeutige Aussage man sowohl taoistisch als auch buddhistisch interpretieren kann. Ob und inwieweit Brecht den Inhalt des Gedichts kannte, ist auch unbekannt.

<sup>405</sup> Brecht klagt, dass er auf Vorrat nur eine gewisse Zeit schreiben konnte: „Mich haben sie auch proletarisiert. Sie haben mir nicht nur mein Haus, meinen Fischteich und meinen Wagen abgenommen, sie haben mir meine Bühne und mein Publikum auch geraubt. Von meinem Standort kann ich nicht zugeben, daß Shakespeare grundsätzlich eine größere Begabung gewesen sei. Aber auf Vorrat hätte er auch nicht schreiben können. Er hat übrigens seine Figuren vor sich gehabt. Die Leute, die er dargestellt hat, liefen herum.“ Siehe Benjamin, Walter: *Versuch über Brecht*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 135.

Ob, was ihr gesagt, auch schlechter gesagt, noch für einige Wert hätte.  
Ob ihr es aber gut gesagt und euch nicht etwa  
Auf die Wahrheit verlassen habt, dessen, was ihr gesagt habt.  
Ob es nicht viel-deutig ist, für jeden möglichen Irrtum  
Tragt ihr die Schuld. Es kann auch eindeutig sein  
Und den Widerspruch aus den Dingen entfernen; ist es zu eindeutig?  
Dann ist es unbrauchbar, was ihr sagt. Euer Ding ist dann leblos.  
Seid ihr wirklich im Fluß des Geschehens? Einverstanden mit  
Allem, was wird? Werdet ihr noch? Wer seid ihr? Zu wem  
Sprecht ihr? Wem nützt es, was ihr da sagt?  
Und, nebenbei:  
Lässt es auch nüchtern? Ist es am Morgen zu lesen?  
Ist es auch angeknüpft an Vorhandenes? Sind die Sätze, die  
Vor euch gesagt sind, benutzt, wenigstens widerlegt? Ist alles belegbar?  
Durch Erfahrung? Durch welche?  
Aber vor allem  
Immer wieder vor allem andern: wie handelt man  
Wenn man euch glaubt, was ihr sagt? Vor allem: wie handelt man?  
Wir rollten zusammen den zweifelnden  
Blauen Mann auf der Leinwand, sahen uns an und  
Begannen von vorne. (BFA 14, 376f.)

Im Gedicht geht es nicht wirklich um das Rollbild, vielmehr lässt sich eine antithetische Richtung des Gedichtes ablesen. Der blaue Mann auf dem Rollbild wird seiner Bezeichnung „Zweifler“ gerecht, indem ihm eine Reihung rhetorischer Fragen in den Mund gelegt werden, die so angelegt sind, dass sie den zu leistenden Schritt eines dialektischen Nachdenkens über das Getane oder Bestehende einleiten. Das Aufrollen des Bildes bedeutet soviel wie das Aufsuchen des „Zweiflers“ vom lyrischen Sprecher „Wir“. Der aus der Perspektive des blauen Manns kommende Zweifel motiviert gleichsam viele Fragen, auf die keine Antwort mitgeteilt wird. So

öffnet sich das Gedicht Verszeile für Verszeile zur Sphäre eines Fragenden hin. Es ist die Struktur einer Fragenbewegung zu konstatieren, die am Schluss wieder von vorne beginnt. Durch die Fragestellungen des „Zweiflers“ kommt eine Haltung des kritischen Denkens ins Gedicht hinein. Der Leser spürt auch die Intensität des Fragenden und führt sich aus der Distanz der Beobachtung in die Nähe des befragten „ihr“ versetzt.

Die Haltung des kritischen Denkens trifft auf den Dichter selber zu: Bekannt ist sein Widerspruchgeist, aus dem er bürgerliches Theater und Klassiker kritisierte,<sup>406</sup> ebenso wie seine Theorie des „epischen Theaters“, mit der er erreichen wollte, dass der Zuschauer sich kritisch gegenüber dem Geschehen auf der Bühne verhält, und die kritischen Reflexionen, die sich Brecht immer wieder leistete, um etwa seine Werke auf die Zeitbedürfnisse hin zu bearbeiten. Es ist eine Haltung, die als geistiges Fundament der poetischen Kraft von Brecht erscheint, und die bei ihm wie in seinem Gedicht *Der Zweifler* dichterisches Potential gewinnt.

Damit erweist sich das Gedicht als eine Implikation der Haltung des kritischen Denkens von Brecht. Dazu hat Brecht den blauen Mann auf dem chinesischen Rollbild als „Zweifler“ interpretiert. In dieser eigentümlichen Interpretation hat der Dialektiker Brecht sein eigenes kritisches Denken hinein transformiert. Der blaue Mann auf dem chinesischen Rollbild fungiert nicht als der eigenwillige „Zweifler“, sondern vielmehr als ein Ermahnender, der Brecht stets eine kritische Haltung gegenüber sich und gegenüber der Welt ans Herz legt. Oder besser gesagt: Brecht ermahnte sich stets zu einer kritischen Haltung, wenn er das Bild stets bei sich führte und im Augenkontakt mit dem „Zweifler“ geistige Zwiesprache mit diesem Mann hielt. Mit dem „Zweifler“ hat Brecht das chinesische Rollbild um eine Dimension etwa des Rationalismus im Sinne von René Descartes „Ich denke, also bin ich“ oder des wissenschaftlichen Anzweifeln ausgeweitet, während das Rollbild in China wohl hauptsächlich durch sein geistiges Motiv Betrachter anzieht.<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> Ausführlich dazu vgl. Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 9ff.

<sup>407</sup> Auf dem Rollbild befindet sich außer der Zeichnung noch ein mehrdeutig geschriebenes Gedicht, das, je nach Standpunkt und Interpretation des Betrachters, buddhistisches oder taoistisches Gedankengut vermittelt.

#### 4. Weitere chinabezogene Gedichte

Bereits 1927 stellte Brecht in seinem Aufsatz *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* eine seither viel zitierte Forderung auf: „Und gerade Lyrik muß zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muß.“ (BFA 21, 191) In *Weder nützlich noch schön* führt Brecht ergänzend zu seinem Standpunkt aus:

Als ich neulich in einem ausgezeichnet redigierten Feuilleton eine Notiz über mein Votum in einem Lyrikausschreiben las, hatte ich sofort das Gefühl, ich sei nunmehr gefaßt worden. Man hatte mich dabei ertappt, wie ich, einem Haufen von über 500 lyrischen Erzeugnissen gegenüber, mich auf einen Nützlichkeitsstandpunkt gestellt hatte. Tatsächlich hatte ich ausgeführt, daß das Zeug, das ich hier zu lesen bekommen hatte, mir keinen rechten Nutzen zu haben schien, und ich war anscheinend gesonnen, alles aus einer bestimmten Richtung Kommende nur passieren zu lassen, wenn es einen direkten handgreiflichen, meinerwegen ganz plumpen Nutzen hätte. (BFA 21, 193)

So war es nur konsequent, wenn Brecht bei seiner Begegnung mit dem Chinesischen dieses auch auf dessen „Gebrauchswert“ hin betrachtete und gestaltete. Der „Gebrauchswert“ ist von einem zweifachen Sinn: Er ist nicht nur öffentlich, d. h. kommunikativ und aktivierend für den Leser, sondern auch persönlich, d. h. gedankenregend oder stoffliefernd für Brecht selber.

##### 4.1. *Sechs Chinesische Gedichte*

Wie einst Goethe, der in der Zeit seiner intensiven Beschäftigung mit der chinesischen Literatur chinesische Gedichte aus der englischen Übersetzung ins Deutsch übersetzte und in seinem Aufsatz *Chinesisches* publik machte,<sup>408</sup> hat Brecht

---

<sup>408</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Chinesisches*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 22: *Ästhetische Schriften 1824-1832*:

ebenfalls zweifach übersetzte Verse publiziert. 1938 veröffentlichte Brecht in der literarischen Moskauer Emigrantenzeitschrift *Das Wort* (Heft 8) als Übersetzungen von Übersetzungen *Sechs Chinesische Gedichte*. In Anmerkungen dazu schrieb er: „Diese Gedichten sind ohne Zuhilfenahme der chinesischen Originale aus der englischen Nachdichtung Arthur Waleys übertragen, die von Sinologen sehr gerühmt wird.“ (BFA 11, 387) Dass beim Verfahren einer doppelten Nachdichtung wegen großer struktureller Unterschiede zwischen der ursprünglichen Sprache und der in diesem Fall zweifachen Zielsprache manches oder vieles an Technischem, Dichterischem, Poetischem oder Kulturellem zwangsläufig verlorengelassen, war Brecht bewusst: „Die Originale sind auf chinesische Art gereimt, das heißt auf Vokale. Die deutsche Übersetzung benutzt die unregelmäßigen Rhythmen der Deutschen Kriegsfiel. Ein Teil der dichterischen Schönheit der Originale besteht im Schriftbild, der Auswahl und Zusammenstellung der symbolischen Schriftcharaktere; er kann natürlich nicht gerettet werden.“ (BFA 11, 387) Demnach ging es Brecht bei seiner Nachübersetzung nicht etwa um Formen.<sup>409</sup> Wie schon erwähnt, hat Brecht bereits im Jahr 1927 den „Nützlichkeitsstandpunkt“ des Gedichtes, die „Gebrauchs“-Konzeption also, als sein neues ästhetisches Programm verkündet.<sup>410</sup> Daher lag es ohnehin auch nicht in seinem Sinn, wenn ein Gedicht etwa lediglich oder vornehmlich aufgrund seiner äußeren Eleganz und Sprachkraft wirkt. Bei seiner Nachdichtung reagierte Brecht hauptsächlich auf den geistigen Impuls der chinesischen Lyrik. Die Brecht-Literatur weist darauf hin, dass es ihm dabei auf den Inhalt wie auch auf die Form ankam.<sup>411</sup>

---

*über Kunst und Altertum*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1999, S. 370-373.

<sup>409</sup> Hans Meyers weist zurecht daraufhin: „Der chinesischen Lyrik mußte er (Brecht-V.) sich näher fühlen als den besonderen Formen der Schauspielkunst des Fernen Ostens. Die späten Gedichte sind ohne das chinesische Vorbild nicht zu denken. Hier gab es auch, wie die Affinität zu Po Chü-yi bewies, eine gemeinsame Auffassung von den Aufgaben der Dichtung.“ Siehe Mayer, Hans: *Bertolt Brecht und die Tradition*. Pfullingen: Neske 1961, S.104.

<sup>410</sup> Siehe S. 202 der vorliegenden Arbeit.

<sup>411</sup> Tatlow, der Brechts Übersetzungen eine Studie widmete, ist der Ansicht, dass die chinesische Lyrik Brecht deswegen faszinierte, weil sie gewisse Eigenschaften mit Brechts eigener Lyrik teilte: „die Tradition der Sorge um die Gesellschaft“, „den vergleichsweise direkten, umgangssprachlichen Ton“ und „die elliptische Präzision der Verse“. Tatlow hält Brechts Übersetzungen generell für „gelungen“ und beurteilt die Brecht’schen Fassungen als besser und als „schärfer und straffer“ als ihre Waley’sche Vorlage, weil Brechts Texte dem Leser „eher den Sinn für die Qualität des Originals“ vermittelten, „selbst wenn die Bedeutung eine andere geworden“ sei. Vgl. Tatlow, Antony: *Brechts chinesische Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 8, 24, 44.

## 4.2. Nachdichtungen zu Bai Juyis Gedichten

Die von Brecht im Jahr 1938 veröffentlichten *Sechs Chinesischen Gedichte* umfassen sechs Klassiker der chinesischen Lyrik.<sup>412</sup> Drei Texte davon (*Die Decke*, *Der Politiker* und *Der Drache des schwarzen Pfuhls*) stammen aus der Feder von Bai Juyi. Dieser Dichter beeindruckte Brecht außerordentlich, wie Ingrid Schuster anmerkt: „Po Chü-yi ist der für die *Chinesischen Gedichte* Brechts maßgebliche Dichter.“<sup>413</sup> Brechts Vorliebe für Bai Juyi ist im Kontext des Exilwerks zu sehen. Eine intensive Beschäftigung mit diesem chinesischen Dichter hat Brecht selber in seinen *Anmerkungen* bezeugt:

Er stammte aus einer armen Bauernfamilie und wurde selbst Beamter. „Wie Konfuzius betrachtete er die Kunst als eine Methode, Belehrung zu vermitteln“ (Waley). Bei den großen Lyrikern Li Po und Tu Fu rügte er einen Mangel an Feng (Kritik an den Herrschenden) und Ya (moralische Anleitung für die Massen). Von sich sagt er: „Wenn die Tyrannen und Günstlinge meine Lieder hörten, sahen sie einander an und verzogen die Gesichter.“ Seine Lieder waren „im Mund von Bauern und Pferdeknecchten“, sie standen geschrieben „auf den Wänden von Dorfschulen, Tempeln und Schiffskabinen“. Er wurde zweimal ins Exil geschickt. In zwei langen Denkschriften, betitelt „Über das Abstoppen des Krieges“, kritisierte er einen langen Feldzug gegen einen kleinen Tatarenstamm, und in einem Zyklus von Gedichten satirisierte er die Räubereien der Beamten und lenkte die Aufmerksamkeit auf die unerträglichen Leiden der Massen. Als der Kanzler von Revolutionären getötet wurde, kritisierte er ihn, weil er nichts getan hat, die allgemeine Unzufriedenheit zu lindern, und wurde verbannt. Sein zweites Exil verdankte er seiner Kritik des Kaisers, dessen Mißregierung er für die Umstände verantwortlich machte. Seine Gedichte

---

<sup>412</sup> Brecht hatte zu dieser Zeit ein weiteres Gedicht dieses chinesischen Dichters, *Der Blumenmarkt*, nachgedichtet, aber erst im Jahr 1950 veröffentlicht. 1944 hat Brecht noch drei weitere Gedichte von Bai Juyi (*Resignation*, *Der Hut, dem Dichter geschenkt von Li Chien* und *Des Kanzlers Kiesweg*) nachgedichtet, nachdem er ein weiteres Buch mit Gedichtübersetzungen von Waley bekommen hatte. Die genannten Gedichte wurden erst 1967 veröffentlicht.

<sup>413</sup> Vgl. Knopf, Jan (Hg.): *Brecht-Handbuch. Theater, Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: J. B. Metzler 1984, S. 104.

sind in einfachen Wörtern, jedoch sehr sorgfältig geschrieben. Es geht die Sage, Po Chü-yi habe viele einem alten Bauernweib vorgelesen, um festzustellen, wie verständlich sie waren. (BFA 11, 388)

Die *Anmerkungen* vermitteln Informationen, die Po Chü-yi in jeder Hinsicht positiv erscheinen lassen. Sie zeigen an, was Brecht an diesem chinesischen Dichter besonders schätzte: dessen soziales Engagement sowie Leichtverständlichkeit und Klarheit bevorzugende Kunstauffassung. Faktisch treffen allerdings nicht alle Angaben Brechts über Po Chü-yi zu. Es liegen sogar – wohl von der benützten Quelle bedingt – grobe Unstimmigkeiten vor.<sup>414</sup>

#### 4.2.1. *Die Decke*

Mit der Nachdichtung *Die Decke* ist im Grund genommen auch eine gewisse Unstimmigkeit passiert, weil es eigentlich kein selbständiges Gedicht ist.<sup>415</sup> Vom Standpunkt eines „gewöhnlichen“ Lesers her erweckt die Lektüre nicht den Eindruck, dass hier ein „chinesisches“ Gedicht vorliegt: Das Gedicht changiert zwischen Poesie und Prosa. Keine chinesische Atmosphäre breitet sich in ihm aus. Ebenso verrät es keine chinesische Gestimmtheit oder Situation. Es gibt nicht einmal Motive, die rein äußerlich gesehen auf China hindeuten würden. Der Nachdichter will offensichtlich auf den Verstand des Lesers wirken. Auf die Leserfahrung eines „chinesischen“ Gedichtes etwa kommt es nicht an. *Die Decke* lautet:

Der Gouverneur, von mir befragt,

Was, den Frierenden unserer Stadt zu helfen, nötig sei

Antwortete: eine zehntausend Fuß lange Decke

Welche die ganzen Vorstädte einfach zudeckt. (BFA 11, 257)

---

<sup>414</sup> Um nur zwei zu nennen: Bai Juyi stammte nicht aus einer Bauernfamilie, sondern aus einer Familie niederer bis mittlerer Beamter; in Bai Juyis Werken gibt es die von Brecht genannten Texte „Über das Abstoppen des Krieges“ nicht, weder mit dieser Überschrift noch mit diesem Thema. Bai Juyi hat vier Gedichte geschrieben, die den Krieg tangieren. Aber keines dieser Gedichte handelt von einem „langen Feldzug gegen einen kleinen Tatarenstamm“. Solche Ungenauigkeiten und Unstimmigkeiten sprechen aber wohl nicht gegen Brechts Beschäftigung mit China, sondern gegen die Quellen, auf denen Brechts Kenntnisse über Bai Juyi beruhen.

<sup>415</sup> Das Gedicht, das Brecht später in einer leicht veränderten Fassung in seinem Stück *Der gute Mensch von Sezuan* wieder verwendet, hat Bai Juyis englischer Übersetzer Waley einem längeren Gedicht Bai Juyis entnommen. Es gibt zwei lange Gedichte von Bai Juyi, deren letzte vier Verszeilen mit einem ähnlichen Inhalt Waley für seine Übersetzung als Vorlage gedient haben könnten. Waley selber hat seine Vorlage nicht genannt.

Zunächst ist am Gedicht auffallend, dass dessen 2, 3 und 4 Vers aus einer wörtlichen Rede besteht, dass zwei Personen ihre Rede führt. Das Frage-und-Antwort-Verhältnis dabei erzeugt Spannung. Die Frage des lyrischen Ichs leitet eine gedankliche Pointe ein und lässt sich je nach dem Betrachtungsstandpunkt des Lesers als eine Klage über die Unterlassung bzw. die Unfähigkeit des „Gouverneur[s]“ deuten.<sup>416</sup> Mit der Antwort des „Gouverneurs“ entsteht eine ambivalente Wendung: Angesichts des realen existenziellen Leidens der Menschen, auf das das lyrische Ich mit seiner Frage den „Gouverneur“ ausdrücklich und unmittelbar aufmerksam macht, hat dieser, der seinem Titel nach zu urteilen eine mächtige Position innehaben müsste, lediglich eine unrealistische Idee zu bieten. Selbst wenn die Idee durchführbar wäre, würde sie die Probleme auch nur teilweise lösen. So gelesen wirkt der „Gouverneur“ auf den Leser unglaublich. So gedeutet wird *Die Decke* bei seiner scheinbaren Eingängigkeit zu einem Denkgedicht etwa im Sinne der Kunstanschauung Brechts: Ein Gedicht sollte einen zweckmäßigen Gebrauchswert entfalten, es sollte Stoff zu Auseinandersetzungen liefern und auf Erkenntnis gerichtet sein. (Vgl. BFA 21, 191f.)

#### 4.2.2. *Der Politiker*

Das Gedicht lautet:

Ich ging zur Stadt, die Kräuter zu verkaufen  
Die ich gepflückt. Da es noch früh am Tag war  
Verschnaufte ich vom Weg mich unter ein  
Paar Pflaumenbäumen am östlichen Tor.  
Dort war's, da ich die Wolke Staubs gewahrte  
Herab die Straße kam ein Reiter geritten.  
Gesicht: grau. Blick: gejagt. Ein kleiner Haufe  
Wohl Freunde und Verwandte, die auf ihn  
Gewartet hatten, Lebewohl zu sagen  
Drängten sich eifrig um ihn. Aber

---

<sup>416</sup> Nach Knopf ist das Gedicht doppeldeutig: Die Antwort des Gouverneurs könne sowohl bedeuten, dass niemand in der Lage sei, der Not zu begegnen, als auch, dass die Not am günstigsten dadurch zu beseitigen sei, dass man sie übersehe. Vgl. Knopf, Jan (Hg.): *Brecht-Handbuch. Theater, Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: J. B. Metzler 1984, S. 106.

Er wagte nicht zu halten. Ich, erstaunt  
Fragte die Leute um mich, wer er war  
Und was ihm zugestofen war. Sie sagten:  
Das war ein Staatsrat. Einer von den größten.  
Zehntausend Kasch Diäten jährlich auf den Tisch. Der Kaiser  
Kam dreimal täglich in sein Haus. Erst gestern  
Aß er zur Nacht noch mit Heroen. Heute  
Ist er verbannt ins hinterste Yai-chou.  
So ist es immer mit den Raten der Könige.  
Gunst und Ungnade zwischen zwölf Uhr und Mittag.  
Grün, grün das Gras der östlichen Vorstadt, durch das  
Die Straße zu den Hügeln führt! Zuletzt  
Hat er den „Coup“ gemacht, der nicht fehlgehn kann. (BFA 11, 257f)

In der Nachdichtung ist ein Bezug zu China durch den sinilierten Ortsnamen „Yai-chou“ zu erkennen. Dies setzt allerdings einen gut informierten Leser voraus.<sup>417</sup> Der Sprecher des Gedichtes spielt nur die Rolle eines Erzählers und berichtet von einem verbannten „Politiker“, der im Nu „Gunst und Ungnade“ erfährt. Mit dem sentenzenhaften Kommentar „so ist es immer mit den Räten der Könige“ steht das lyrische Ich emotionslos zum Ereignis.

Bei einem Vergleich mit der Waley'schen Vorlage kann festgestellt werden, dass Brecht die letzte Verszeile folgendermaßen ersetzt hat: „Zuletzt/Hat er den ‚Coup‘ gemacht, der nicht fehlgehn kann“, während Waleys Übersetzung lautet: „Resting in peace among the white clouds,/Can the hermit doubt that he chose the better part?“<sup>418</sup> So vermittelt Brechts Nachdichtung eine gewisse Sympathie für den „Politiker“, da die Übersetzung Brechts nicht nur die Verbannung, sondern auch die Gewissheit des „Coup[s]“ thematisiert. Aufgrund seiner Mehrdeutigkeit bekommt das englische Wort schon ein eigenes Gewicht, indem es den Leser zum Nachdenken veranlasst. Mit dieser eigentümlichen Veränderung gegenüber der Vorlage signalisiert Brecht, dass ihm das Ende des Gedichts wichtig gewesen ist. Realisiert man als Leser dieses Signal, so ergeben sich auf der Bedeutungsebene die Bedeutungsfacetten: Das im Gedicht dargestellte Schicksal des „Politikers“ bot dem Nachdichter eine Vergleichsgeschichte und die Fahrt des „Politikers“ in die Verbannung ein

<sup>417</sup> In der Waley'schen Vorlage wird der Ortsname „Yai-chou“ sachlich erklärt. Vgl. Waley, Arthur: *Chinese Poems*. London: Constable & Co Ltd. 1946, S. 138.

<sup>418</sup> Waley, Arthur: *Chinese Poems*. London: Constable & Co Ltd. 1946, S. 138.

symbolisches Beispiel für den Verlust des Heimatlandes und für das Exilleben in der Fremde. Der mit einem Ausrufezeichen versehene Vers „Grün, grün das Gras der östlichen Vorstadt, durch das/Die Straße zu den Hügeln führt!“ kann auch eine Signalbedeutung haben und andeuten, dass das Exilleben nicht automatisch Untergang bedeutet, wenn man gegen die Widrigkeit des Exillebens eine aktiv-optimistische Geisteshaltung aufrechterhält.<sup>419</sup> Es muss Brecht nur recht gewesen sein, dass er in Bai Juyis Lyrik ein solches Gedicht fand, das sich als beziehungsreich zu seiner eigenen Situation zeigt.<sup>420</sup>

#### 4.2.3. *Der Drache des schwarzen Pfuhls*

Das Gedicht lautet:

Tief sind die Wasser des schwarzen Pfuhls und  
Tintenfarbig. Es heißt, ein sehr heiliger Drache  
Wohne hier. Kein menschliches Auge  
Hat ihn je gesehn, aber neben dem Pfuhl  
Hat man einen Schrein gebaut und die Behörden  
Haben ein Ritual eingerichtet. Ein Drache  
Bleibt vielleicht ein Drache, aber die Menschen  
Können aus ihm einen Gott machen. Die Dorfbewohner  
Betrachten gute Ernten und Mißwachs  
Heuschreckenschwarme und kaiserliche Kommissionen  
Steuern und Seuchen als Schickungen des sehr heiligen Drachen. Alle  
Opfern ihm kleine Ferkel und Krüge mit Wein, je nach den Ratschlägen  
Eines der ihrigen, der das Zweite Gesicht hat.  
Er bestimmt auch die Morgengebete und die  
Feierabendhymnen.

Gegrüßt seist du, Drache, voll der Gaben!  
Heil dir im Siegerkranz  
Retter des Vaterlands, du  
Bist erwählt unter den Drachen und erwählt ist  
Unter allem Wein der Opferwein.

---

<sup>419</sup> Die Farbe Grün spricht für dieses Signal, da sie schon immer als Sympol für das Leben, für die Hoffnung gilt.

<sup>420</sup> 1950 veröffentlichte Brecht eine zweite Nachdichtung *Der Politiker* in *Versuch* (Heft 10). Die beiden Fassungen unterscheiden sich in manchen Verszeilen stark voneinander.

Fleischstücke liegen auf den Steinen am Pfuhl herum

Das Gras vor dem Schrein ist von Wein befleckt.

Ich weiß nicht, wieviel von seinen Opfergaben

Der Drache ißt. Aber die Mäuse des Gehölzes

Und die Füchse der Hügel sind beständig betrunken und überfressen.

Warum sind die Füchse so glücklich?

Was haben die kleinen Ferkel getan?

Da sie geschlachtet werden sollen Jahr für Jahr, nur

Um die Füchse zu hofieren? Der sehr heilige Drache

In der neunfältigen Tiefe Seines Pfuhles, weiß Er

Da die Füchse Ihn berauben und fressen Seine kleinen Ferkel

Oder weiß Er es nicht? (BFA 11, 258f)

Bei dieser Nachdichtung handelt es sich ebenfalls um ein Gedicht, das sich als beziehungsreich zu Brecht deuten lässt. Im Gedicht findet implizit ein Übertritt aus der chinesischen in die deutsche Welt statt. Für den kundigen Leser ist der Übertritt aber unübersehbar. Im chinesischen Originaltext ist das Gedicht von einem scharfen Sarkasmus gegen korrupte Beamten, Hexerei und Aberglauben geprägt. In Waleys Übersetzung ist der satirische Ton des chinesischen Originals unverändert erhalten geblieben.<sup>421</sup> Der Sarkasmus wird in Brechts Nachdichtung ebenfalls weiter kommuniziert. Der Text von Brecht zeigt eine chinesisch-englisch-deutsche Plastizität. Der Nachdichter hat den dem Gedicht anverwandten Hohn auf die gegenwärtige Zeit aktualisiert, so dass seine Version voller Ironie steckt, die insbesondere an der zweiten Strophe deutlich abzulesen ist. In der Waley'schen Vorlage heißt es: „When the dragon comes, ah!/The wind stirs and sighs./Paper money thrown, ah!/Silk umbrellas waved./When the dragon goes, ah!/The wind also – still./Incense-fire dies, ah!/The cups and vessels are cold.“<sup>422</sup> Bei Brecht lautet es: „Gegrüßt seist du, Drache, voll der Gaben!/Heil dir im Siegerkranz/Retter des Vaterlands, du/Bist erwählt unter den Drachen und erwählt ist/Unter allem Wein der Opferwein.“ Aus dem Vergleich geht hervor, dass in der Brecht'schen Nachdichtung Veränderungen so demonstrativ

<sup>421</sup> Ausführlich dazu vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 178ff.

<sup>422</sup> Waley, Arthur: *One Hundred and Seventy Chinese Poems*. London: Constable & Co Ltd. 1918, 121f.

und explizit vorgenommen werden, dass ganz bestimmt und gezielt eine zeitgeschichtliche Bewandnis kommuniziert wird. Sie lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: Die chinesisch-englischen Begriffe wie „Paper money“, „Silk umbrellas“ und „Incense-fire“ in der Vorlage werden in der Brecht’schen Fassung nicht direkt übersetzt; statt ihnen setzt Brecht Begriffe, Verse oder Wendungen ein, die der Nachdichtung eine Aktualität verlieh, weil sie auf Deutschland verweisen oder aus der finsternen Zeit Deutschlands stammen. Es sind Ausdrücke wie „Heil dir im Siegerkranz“, „Retter des Vaterlands“ und „Opferwein“ aus der Zeit des deutschen Kaiserreichs und des Nationalsozialismus,<sup>423</sup> die die Nachdichtung auf die Interpretationsebene der Auseinandersetzung mit deutschen Problemen stellen. Das Verständnis all der offenkundigen Umdeutungen konnte Brecht bei zeitgenössischen Lesern im Jahr 1938 voraussetzen. Deutsche Gegenwartsbezüge werden durch Anspielungen hergestellt; das chinesische Gedicht wurde von Brecht auf diese Weise in ein antifaschistisches Gedicht umgeschrieben.

#### 4.2.4. Chinesische Lyrik als Vorbild

Die Nachdichtungen der *Chinesischen Gedichte* stießen 1938 auf ein relativ großes Publikum (unter deutschen Exilierten). Die Bemerkung, dass auf sie keine Reaktionen dokumentiert seien, „geschweige denn, dass die Gedichte auch in ihrer herausfordernden politischen Bedeutung erkannt worden wären“ (BFA 11, 388), mag heute überraschen. „Nicht dokumentiert“ heißt aber nicht unbedingt, dass es keine Reaktionen gegeben hat. So könnten aus Rücksicht auf die Geschlossenheit der Volksfront bei der „Expressionismusdebatte“ die Exilierten ihre Stellungnahme zu Brechts Nachdichtungen nur nicht kundgetan haben.

In der Zeit, als Brecht seine *Chinesischen Gedichte* nachdichtete, entbrannte in Moskau die eben angesprochene „Expressionismusdebatte“, die, angeregt durch die Formalismus- bzw. Realismuskonversation in der Sowjetunion in den dreißiger Jahren,

---

<sup>423</sup> Eine ausführliche Bedeutungsanalyse dazu vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 182f.

sehr heftig war. Im Verlauf der Debatte hatte u. a. der ungarische Kunsttheoretiker Georg Lukács zu einer scharfen Kontroverse beigetragen, in der zwei Positionen einander schroff gegenübergestellt wurden: ein vehement proklamierter „sozialistischer Realismus“ sowie ein auf formale Innovationen der Kunst zielender und sich selbst als revolutionär verstehender „Formalismus“, der von Wortführern und Anhängern des „sozialistischen Realismus“ als dekadent und spätbürgerlich abgelehnt wurde.<sup>424</sup> Ebenfalls von einem marxistischen Standpunkt aus argumentierend kam Brecht bei der Debatte zu einer anderen Ansicht in der Bestimmung des Realismus und ging in mehreren Aufsätzen kompromisslos mit der Realismuskonzeption von Lukács ins Gericht.<sup>425</sup> Im Kontext dieser „Expressionismusdebatte“ wurden auch die *Chinesischen Gedichte* gelesen, wozu die Brecht-Literatur feststellt: „Brecht bedurfte dieser chinesischen Gedichte, um in der Debatte seine literarische Theorie zu veranschaulichen“, und „[m]it dem Rückgriff auf asiatische Vorbilder polemisiert Brecht damit gegen die von Georg Lukács empfohlenen europäischen Traditionsmuster.“<sup>426</sup>

Von ihren thematischen und formalen Korrespondenzen her geben die *Chinesischen Gedichte* in der Tat am ehesten Anlass zu Überlegungen, ob die Muster des „Realismus“ nicht unbedingt von bestimmten europäischen Werken bezogen werden müssen, ob es in der fernen chinesischen Lyrik auch mustergültige Beispiele gibt, die für die gesuchte realistische Schreibweise stehen können, die wegen ihrer fremden Natur von vornherein dazu geeignet sind, zugunsten einer kritischen Reflexion altvertraute Denkschablonen zu durchbrechen. Das Gedicht *Der Blumenmarkt*, das ebenfalls um 1938 als eine Nachdichtung von Brecht aus der Waley'schen Vorlage entstand,<sup>427</sup> aber erst 1950 in *Versuch* (Heft 10) veröffentlicht wurde, spricht zum Beispiel ziemlich deutlich dafür, dass Brecht hierin eine Stellungnahme zur

---

<sup>424</sup> Brecht war einer der bekanntesten Teilnehmer der Debatte. Bei den Auseinandersetzungen ging er kompromisslos mit der Realismuskonzeption von Lukács ins Gericht. Er verteidigt seine nach einem neuen, an den praktischen Erfordernissen des Exils ausgerichteten Realismusbegriff suchende Position, die u. a. in seiner 1938 verfassten Abhandlung *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* zum Ausdruck gebracht wird.

<sup>425</sup> Die Aufsätze sind „Die Expressionismusdebatte“, „Praktisches zur Expressionismusdebatte“, „Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise“, „Volkstümlichkeit und Realismus“.

<sup>426</sup> Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 145.

<sup>427</sup> Der chinesische Originaltext dieses Gedichtes stammt auch aus der Feder von Bai Juyi.

„Expressionismusdebatte“ gibt.

In *Blumenmarkt* wird derselbe als eine chinesische „Situation“ zur Geltung gebracht:

In der Königlichen Hauptstadt ist der Frühling fast vorüber  
Wenn die Gassen sich füllen mit Kutschen und Reitern: die Zeit  
Der Päonienblüte ist da. Und wir mischen uns  
Mit dem Volk, das zum Blumenmarkt drängt. „Heranspaziert!  
Wählen Sie Ihre diesjährigen Blumen. Preise verschieden.  
Je mehr Blüten natürlich, desto höher der Preis.  
Diese weißen – fünf Stückchen Seide.  
Diese roten – zwanzig Ellen Brokat.  
Gegen die Sonne ein Schirmchen drüber  
Gegen den Nachtfrost das Wattekörbchen.  
Besprengt mit Wasser und die Wurzeln mit Schlamm bedeckt  
Werden sie, umgepflanzt, ihre Schönheit behalten.“  
Gedankenlos folgt jeder Haushalt dem teuren Brauch.  
Einen alten Landarbeiter, zur Stadt gekommen  
Zwei, drei Ämter aufzusuchen, hörten wir  
Kopfschüttelnd seufzen. Er dachte wohl:  
„Ein Bündel solcher Blumen  
Würde die Steuern von zehn armen Höfen bezahlen.“ (BFA 11, 261f.)

Es gibt ein spazierendes „Wir“, eine sprechende Person sowie eine unvollständige Handlung, und indem das Erzählen des Vorgangs von einem trockenen, sachlich genauen und alltagssprachlich-verständlichen Ton geprägt wird, ist die Kunst des Gedichtes in gleichem Maße der Ausdruck der Wirklichkeit selbst – so lässt sich *Der Blumenmarkt* inhaltlich und stilistisch beschreiben. Diese Schreibweise lässt vermuten, dass sie für Brecht eine Art der Erweiterung des Realismus war, wenn er das Gedicht aus der Waley'schen Vorlage auswählte und nachdichtete. Wie es hier am *Blumenmarkt* zu ersehen ist, stellen die von Brecht nachgedichteten chinesischen Gedichte die Realität unmittelbar dar und erlangen somit aus sich selbst heraus ein

soziales bzw. politisches Potenzial und können ästhetisch auch mit der Vorstellung von der Weite, Vielfalt und Volkstümlichkeit des Realismus in Verbindung gebracht werden. So lässt es sich sagen, dass die *Chinesischen Gedichte* im Jahr 1938 politisch-zeitgeschichtlich aktualisiert wurden sowie poetologischen (und kulturpolitisch-polemischen) Zwecken in der „Expressionismusdebatte“ dienten.

## 5. China-Gedichte mit politischer Essenz

Seine Vorstellungen über den Realismus erläutert Brecht u. a. in seinem Aufsatz *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, der ebenfalls im Kontext der Moskauer „Expressionismusdebatte“ zu lesen ist.<sup>428</sup> Dieser Aufsatz scheint zunächst nur eine Antwort auf eine Forderung des Tages zu sein: „Mitunter wurde mir, wenn ich reimlose Lyrik veröffentlichte, die Frage gestellt, wieso ich dazu käme, so was als Lyrik auszugeben; zuletzt geschah das anlässlich meiner ‚Deutschen Satiren‘. Die Frage ist berechtigt, weil die Lyrik, wenn sie schon auf den Reim verzichtet, doch gewohntermaßen wenigstens einen festen Rhythmus bietet.“ (BFA 22. Teil 2, 357) Er enthält aber zugleich ein Bekenntnis des Dichters zum Realismus, den Brecht mit einem eigentümlichen Begriff des „gestischen“ Rhythmus einführt: „Viele meiner letzten lyrischen Arbeiten zeigen weder Reim noch regelmäßigen festen Rhythmus. Meine Antwort, warum ich sie als lyrisch bezeichne, ist: weil sie zwar keinen regelmäßigen, aber doch einen (wechselnden, synkopierten, gestischen) Rhythmus haben.“ (BFA 22. Teil 2, 357f) Mit dem „gestischen“ Rhythmus meint Brecht ein metrisches Verfahren, das eine kalkulierte Balance aus Poesie und Prosa bevorzugt. Gegen Ende der Abhandlung fasst Brecht seine didaktischen Erörterungen und Erwägungen über die Verbindung von Metrik und gesellschaftlicher Realität unmissverständlich zusammen: „Die sehr heilsame Kampagne gegen den Formalismus hat die *produktive* Weiterentwicklung der Formen in der Kunst

---

<sup>428</sup> Der Aufsatz ist im März 1938 entstanden und wurde zuerst in *Das Wort*, Moskau, 1939, Heft 3, veröffentlicht. Vgl. BFA 22. Teil 2, 1013.

ermöglicht, indem sie die Weiterentwicklung des sozialen Inhalts als eine absolut entscheidende Voraussetzung dafür nachwies. Ohne sich dieser inhaltlichen Entwicklung zu unterwerfen, ohne von ihr den Auftrag zu empfangen, bleibt jede formale Neuerung vollkommen unfruchtbar.“ (BFA 22. Teil 2, 363f.) Was Brecht hier zum poetologischen Prinzip sagt, das setzt er in seiner lyrischen Praxis um, so auch in seinen „chinesischen“ Gedichten.

### 5.1. *Aus allem etwas machen*

Beim nicht mehr in der Exilzeit geschriebenen Gedicht *Aus allem etwas machen* ist die Form nur die Form des Inhaltes,<sup>429</sup> indem sie dem Inhalt seine Aktualität und Frische bewahrt. Das Gedicht bietet in inhaltlicher und formaler Hinsicht keine Schwierigkeiten. Es lässt sich als ein Erzählgedicht bezeichnen und in zwei Sinnabschnitte gliedern: Ab dem Zeilensprung „Umsichtig“ (V. 5) können die Verse als der zweite Teil betrachtet werden. In einer einfachen Sprache handelt das Gedicht von Maotse Tung (Mao Zedong, 毛泽东, 1893–1976), der seine revolutionäre Furchtlosigkeit und Größe zeigt, indem er feindliche Flugblätter gegen ihn weiter zum revolutionären Zweck verwenden lässt:

1934, im achten Jahre des Bürgerkriegs  
Warfen Flugzeuge der Bourgeoisregierung  
Über dem Gebiet der Kommunisten Flugblätter ab  
Die auf den Kopf Maotse Tungs einen Preis setzten.  
Umsichtig  
Ließ der Gebrandmarkte Mao angesichts des Mangels  
An Papier und der Fülle der Gedanken die einseitig  
Bedruckten Blätter aufsammeln und brachte sie  
Auf der sauberen Seite bedruckt mit Nützlichem

---

<sup>429</sup> Das Gedicht entstand 1949, trug zunächst die Titel *Aus allem etwas machen* und *Der Steckbrief*. Für die Veröffentlichung in *Hundert Gedichte* (1951) wurde es umbenannt in *Die andere Seite*. Brecht hat es nach dem Bericht einer Zeitung geschrieben, wonach amerikanische Flugzeuge „vor etwa 15 Jahren“ Flugblätter mit leeren Rückseiten über von den Kommunisten kontrolliertem Gebiet in China abgeworfen hatten. Vgl. BFA 15, 438.

## Unter der Bevölkerung in Umlauf

Nach Angabe des impliziten Sprechers ist die geschilderte Geschichte im achten Jahr des chinesischen Zweiten Bürgerkriegs passiert. Es ist folglich ein Zeitgedicht. Als ein solches ist es zugleich unverkennbar ein politisch motiviertes Gedicht, in dem sich des Dichters politisches Interesse an der chinesischen Revolution artikuliert.<sup>430</sup> Für den Leser, ganz gleich, ob man über den chinesischen Zweiten Bürgerkrieg gut informiert ist oder nicht, ist das Gedicht eine Bewunderungsdichtung, in der der Dichter seine Bewunderung für die chinesische Revolution zum Ausdruck bringt. Der Bewunderungseffekt wird direkt und indirekt explizit für Maotse Tung und implizit für das chinesische Volk herbeigeführt: Explizit bewundert wird der große Revolutionsgeist Maotse Tungs, der sich der (Über-)Macht des Gegners mit einem ruhigen und souveränen Verhalten widersetzt, indem er sie einfach auf die „leichte Schulter“ nimmt und den Papierwert der Flugblätter nützlich macht. Implizit bewundert wird das chinesische Volk, das in seinem revolutionären Bewusstsein das hohe Kopfgeld auf Maotse Tung anscheinend ignoriert.

### 5.2. *Ansprache an einen toten Soldaten des Marschalls Chiang Kai-Shek*

Jenen Gedichten, in denen Brecht die chinesische Revolution bewundert, stehen solche zur Seite, in denen er das reaktionäre Regime in China anprangert. Während Brecht Maotse Tung große Bewunderung zollte, hatte er für dessen politischen Gegner schonungslose Satire parat. 1950 benutzte Brecht eine deutsche Vorlage und dichtete ein chinesisches Gedicht nach.<sup>431</sup> Das chinesische Gedicht beruht auf Tatsachenberichten aus dem chinesischen Bürgerkrieg zwischen den Kuomintangtruppen unter der Führung von Tschiang Kai-shek (Jiang Jieshi, 蒋介石,

---

<sup>430</sup> Die Brecht-Literatur ist der Ansicht, dass bereits in den 1920er Jahren die chinesische Revolution Brechts politisches Interesse an China weckte, als die Kommunistische Partei Deutschlands Ernst Thälmanns Kampagne „Hände weg von China“ zur Unterstützung der chinesischen Revolution vorbereitete. Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 260.

<sup>431</sup> Ausführlich zur deutschen Vorlage und zum chinesischen Originaltext vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 209ff.

1887–1975) und den Kommunisten unter der Führung von Maotse Tung.<sup>432</sup> Brecht verfasste dabei eine freie Nachdichtung, die informierend und entlarvend zugleich ist. Brecht tat das nicht nur, um eine tadelnde Stellungnahme zu tatsächlichem Geschehen in China abzugeben, sondern auch und noch mehr, um eine politische Bewusstseinsbildung zur Feier des Sieges der chinesischen Kommunisten unmittelbar zu befördern.<sup>433</sup> Seine Nachdichtung trägt den Titel *Ansprache an einen toten Soldaten des Marschalls Chiang Kai-Shek* und lautet:

Der Marsch in die vier Windrichtungen  
Ist für dich zu Ende. Jetzt liegst du  
Zwischen vier Fichtenbrettern.

Durch die sehr große Großmut deines Korporals  
Trägst du noch immer  
Deine sehr dünne Uniform.

Der Korporal nahm einen langen Spaten.  
Der Feldwebel griff nach einer Waffe.  
Vier Kameraden hoben dich auf.

Ihre Gesichter sind mürrisch  
Obwohl du doch leicht bist:  
Haut und Knochen.

Wenn der Zug vor der Stadt ist  
Ladet der Feldwebel sein Gewehr  
Und der Korporal reicht den Trägern den Spaten.

Und der Korporal, er setzt sich an den Abhang  
Ans Verhökern ihrer Reisrationen denkt er.  
Das wird Fleisch und Branntwein für ihn geben.  
Und der Feldwebel, überm Abhang

---

<sup>432</sup> Ausführlich dazu vgl. BFA 11, 390.

<sup>433</sup> Beim Sturz der Kuomintangregierung wurde im Oktober 1949 die Volksrepublik China unter der Führung der chinesischen kommunistischen Partei gegründet. Dies kann als ein weltpolitischer Kontext für Brechts Nachdichtung betrachtet werden.

Sein Gewehr hält er im Anschlag.

Doch die viere graben schwitzend

Ein Erdloch so lang wie du groß bist.

Und sie loben sich den vom siebten Zug

Den man kurzerhand in den Fluß warf

Daß er von alleine wegtrieb, ohne Hilfe.

Und so liegst du, rechts und links die Kameraden

Kameraden unter dir und Kameraden

Bald auch über dir und in paar Wochen

Graben Wind und Regen eure Knochen aus, und die ihr

Auf die Freiheit wartetet ein kurzes Leben

Die ihr hier nicht liegen wolltet, liebe Freunde

Kommen werden dann die wilden Hunde, welche

Weg von hier euch tragen werden. (BFA 11, 264f.)

Brechts Text präsentiert eine Zeigehaltung und weicht dabei von der deutschen Vorlage stark ab.<sup>434</sup> Er erfüllt aber die Forderung, die Brecht bereits 1927 in seiner Stellungnahme *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* aufgestellt hatte: Ein Gedicht müsse dokumentarischen Charakter haben. (Vgl. BFA 21, 191f.) Dokumentarisch in der Nachdichtung Brechts ist das tatsächliche traurige Schicksal der Rekruten: Tschiang Kai-schek lässt während des Bürgerkriegs seine Truppen zwangsrekrutieren und hält die Rekruten unter erbärmlichsten Bedingungen.<sup>435</sup> Das Gedicht spielt auf der Geschehnisebene in einem Innenraum und einem Außenraum. Eingebettet in den Bericht über den korrupten Korporal wird das Leben im Ausbildungslager und das Begraben eines toten Soldaten der Kuomintangtruppen am Abhang gezeigt. Das Thema der entsetzlichen Unmenschlichkeit bei der Kuomintangarmee wird moduliert. Die beiden letzten Verszeilen sind so angelegt, dass sie sich wie ein Horrorszenario lesen und veranlassen, dass der Leser fast

---

<sup>434</sup> Eine vergleichende Analyse dazu unternimmt Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 209ff.

<sup>435</sup> Vgl. BFA 11, 390.

unweigerlich an eine Stelle in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* denkt: „Hebt ihn auf. Gebt ihn auf den Schindanger. Er hat keinen, der ihn kennt.“ (BFA 6, 46) Dort im Stück sind es die furchtbare Wildheit des Kriegs und die skrupellose Betriebspragmatik der Marketenderin, hier in der Nachdichtung sind es die schreckliche Missachtung und Misshandlung der Lebenden und Toten, die angeprangert werden. Mit seiner Nachdichtung befördert Brecht beim Leser ein Verständnis für die chinesische Revolution.

### 5.3. Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer

Die strikte Haltung gegen die chinesischen reaktionären Kräfte mit Jiang Jieshi an der Spitze zeigt sich bei Brecht auch darin, dass er etwa um die gleiche Zeit zur *Ansprache an einen toten Soldaten des Marschalls Chiang Kai-Shek* noch ein weiteres Gedicht aus China bearbeitet hat: *Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer*. Es handelt sich ebenfalls um eine freie Nachdichtung nach einer deutschen Vorlage. Der chinesische Originaltext stammt von Mao Zedong, dem Führer der chinesischen Revolution, der das Gedicht im Februar 1936 geschrieben hatte.<sup>436</sup> Brechts Bearbeitung wurde von Ereignissen in China veranlasst und zeugt von seiner großen Bewunderung Mao Zedongs wie auch von seiner großen Begeisterung für den Sieg der chinesischen kommunistischen Partei im Kampf gegen die Kuomintangregierung, einem Sieg, den Brecht als einen großen Beitrag zur Weltrevolution betrachtete. Am 29. Dezember 1948 schrieb Brecht: „Er (Eilser – V.) gibt mir aber eine *Ode des Mao Tse-tung*, geschrieben auf dessen erstem Flug über die Große Mauer, ein herrliches Gedicht, das ich gleich bearbeite. Mein Rechnen mit einer Renaissance der Künste, ausgelöst von der Erhebung des Fernen Ostens, scheint sich früher zu lohnen, als man hätte denken sollen.“ (BFA 27, 293) Am 20. Januar 1949 vermerkte Brecht wieder eine Zeile ins Arbeitsjournal: „Übersetze *Mao Tse-tungs* ‚Gedanken beim Überfliegen der Großen Mauer‘“ (BFA 27, 299), nachdem

---

<sup>436</sup> Ausführlich zum chinesischen Originaltext, zur deutschen Vorlage und Brechts Nachdichtung vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 220ff.

er zwei Tage vorher ins Notizbuch geschrieben hatte: „Durch alle diese Wochen hindurch halte ich im Hinterkopf den Sieg der chinesischen Kommunisten, der das Gesicht der Welt vollständig ändert. Dies ist mir ständig gegenwärtig und beschäftigt mich alle paar Stunden.“ (BFA 27, 298) Damit ist *Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer* als angeregt vom großen Erfolg der chinesischen Revolution ausgewiesen. Brecht ließ sich von der politischen Aktualität in China mitreißen. In der Nachdichtung des Gedichtes von Mao Zedong beabsichtigte er offensichtlich seine herzliche Gratulation zur Erhebung des chinesischen Volks sowohl inhaltlich als auch formal zu vermitteln.<sup>437</sup> Brechts Nachdichtung wurde zunächst mit *Ode des Mao Tse Tung* betitelt.<sup>438</sup> Die erste Fassung der Nachdichtung wurde nicht publiziert. Die im Jahr 1950 veröffentlichte zweite Fassung lautet wie folgt:

Unter mir das Bild der nördlichen Landschaft.  
Zehntausend Meilen geflügelter Schnee.  
Unbeweglich  
Der Gelbe Fluß, von solcher Höhe  
Nicht mehr reißend. Zwischen ihm und uns  
Hauchzarte Wolkenbündel aus Weiß und aus Purpur.  
Weidland und Äcker zu beiden Seiten  
Der Großen Mauer. Wie viele Freier schon  
Sich vor ihnen verbeugten!

Alle die armseligen  
Könige der Tsch'in und der Han  
Die nur wenig wußten.  
Die Tang und die Sung, mit dem Leichtsinn im Übermaß!

---

<sup>437</sup> Am 29. Dezember 1948 notierte Brecht: „Eisler [...] gibt mir aber eine *Ode des Mao Tse-tung*, geschrieben auf dessen ersten Flug über die Große Mauer, ein herrliches Gedicht, das ich gleich bearbeite. Mein Rechnen mit einer Renaissance der Künste, ausgelöst von der Erhebung des Fernen Ostens, scheint sich früher zu lohnen, als man hätte denken sollen.“ Siehe BFA 27, 293.

<sup>438</sup> Brecht wurde nicht richtig informiert, wenn er der Meinung war, „[d]as Gedicht *Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer* wurde von Mao Tse-tung geschrieben, als er zu politischen Verhandlungen nach Südchina flog.“ (BFA 11, 388) Wie bereits auf der Seite 214 der vorliegenden Arbeit dargestellt, hat Mao Zedong das Gedicht 1936 geschrieben. Im November 1945 flog Mao Zedong nach Chongqing, um mit Tschiang Kai-schek über Frieden für das Land zu konferieren. In Chongqing hat Mao Zedong das Gedicht veröffentlicht.

Und der hochmütige  
Einzige Sohn einer Dynastie, der Tschingis-Khan  
Mehr als den Bogen spannen  
  
Konnte auch er nicht.  
Alle verdarben.  
Aber auch heute  
Seht euch die großen Herren an:  
immer noch  
Voll der alten schlimmen Begehrlichkeit! (BFA 11, 265f.)

Mao Zedong hat sein Gedicht explosiv in der chinesischen „Ci“ („词“-Form geschrieben. Diese Form ist u. a. durch streng vorgeschriebene Schriftzeichenzahlen, Zeilen, Satzlängen, Rhythmen und Reime gekennzeichnet.<sup>439</sup> Im chinesischen Originaltext benutzt Mao Zedong eine Reihe von literarischen Bildern, die zwar nicht immer kunstvoll verschlüsselt sind, die dennoch sowohl topographische als auch symbolische Bedeutungen innehaben, deren Verständnis also breite und tiefe China-Kenntnisse verlangt.<sup>440</sup> Aus sinologischer bzw. übersetzungsvergleichender Sicht lassen sich viele Aspekte der Nachdichtung Brechts diskutieren.<sup>441</sup> Da es Brecht dabei hauptsächlich um die Vermittlung seiner Begeisterung ging, darf man sich über das Ausmaß seiner Freiheit bei der Umdichtung weitgehend ein Bild machen: Man könnte sagen, mit seiner Nachdichtung hat Brecht fast ein eigenes Gedicht ohne bestimmten Reim und Rhythmus geschrieben. Beim chinesischen Originaltext wird z. B. der Reiz des Lesens noch erhöht durch die Schlussverse, die auf das große Streben Mao Zedongs für die chinesische Revolution anspielen. Bedingt durch die benutzte deutsche Vorlage läuft die Version bei Brecht aber auf eine Warnung „vor einem über den Untergang von Dynastien hinaus in die Gegenwart

---

<sup>439</sup> Ausführlich dazu vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 223.

<sup>440</sup> Maos eigener Aussage zufolge hat er das Gedicht geschrieben, als er, im chinesischen Norden angekommen, zum ersten Mal einen großen Schneefall sah; nach ihm ist das Gedicht anspielungsreich. Ausführlich dazu vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 223f.

<sup>441</sup> Ausführlich dazu vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 220ff.

hineinragenden Herrschaftsgebaren“<sup>442</sup> hinaus. Es braucht nicht gesagt zu werden, dass der deutsche Leser, der den chinesischen Originaltext nicht kennt, die Warnung bei Brecht nicht in die Anspielung bei Mao Zedong rückübersetzen kann. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass der deutsche Leser spürt, dass es Brecht hauptsächlich darum zu tun war, seine große Begeisterung vom Sieg der chinesischen kommunistischen Partei und seine große Verehrung für Mao Zedong zum Ausdruck zu bringen. Dafür sorgen bei der Nachdichtung bereits die Anfangsverse, welche Naturphänomene beschreiben, um damit verbundene Gefühle des lyrischen Ichs mit einer größtmöglichen Intensität zu vermitteln. Der deutsche Leser wird sich wohl von diesem Ausdruck der großen Begeisterung vom Sieg der chinesischen kommunistischen Partei und der großen Verehrung für Mao Zedong schon mitreißen lassen wollen.

#### 5.4. Ein hoher Platz im Bewusstsein

Brecht selber blieb bis zu seinem Tod ein großer Bewunderer der chinesischen Revolution und Mao Zedongs, wenn er in den 1950er Jahren, als er in Ostberlin nach außen hin den Eindruck erwecken konnte, dass er sich „in einen unbequemen Querulanten“ verwandelt habe,<sup>443</sup> zum Beispiel in einem Gedicht über Bi, das eigentlich ein Liebesgedicht ist,<sup>444</sup> zeigt, dass China einen hohen Platz in seinem Bewusstsein hat:

Bidi in Peking

Im Allgäu Bi

Guten, sagt *er*

Morgen, sagt sie“ (BFA 15, 274)

Aus dem Exil zurückgekehrt hat sich Brecht bekanntlich ganz bewusst entschieden, in

---

<sup>442</sup> Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 227.

<sup>443</sup> Koopmann, Helmut: *Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 223.

<sup>444</sup> „Bi“ ist der Kosenamen für Brechts frühe Geliebte Paula Banholzer. Vgl. BFA 15, 476.

Ostberlin zu leben. Er wollte aber kein Dichter in feindlichem Kontrast zum einem und zum anderen Teil Deutschlands sein und nahm dafür demonstrativ die österreichische Staatsbürgerschaft an. Die damalige Zeit fragt aber nicht ausführlich nach Nuancen. Brecht wird schnell in eine Kategorie eingeordnet und im Osten wie im Westen kritisiert und attackiert. Der Brecht-Forschung zufolge hat der Dichter in den oben zitierten kurzen Zeilen deswegen nur oberflächlich ein Liebesbekenntnis, im Wesentlichen aber kein geringeres Bekenntnis abgegeben als mit dem Gedanken zu spielen, nach China auszuwandern.<sup>445</sup>

Dass Mao Zedongs Gedanken zur Dialektik stark auf Brecht wirkten, dokumentiert der Dichter selber, indem er im Gedicht *1954, Erste Hälfte* Erinnerungen aus seinem Leben schreibt und hervorhebt, was ihm wichtig war: „Ich las die Briefe des Voltaire und Maos Aufsatz über den Widerspruch.“ (BFA 15, 281) Ergänzenswert ist, dass Brecht, angeregt von Mao Zedongs Schrift über den Widerspruch, seinen Aufsatz über *Dialektisches Theater* geschrieben hat.<sup>446</sup>

Das Ausmaß der Bewunderung bzw. das Ausmaß einer imaginären Reise nach dem neuen China wird einem überdies bewusst, wenn ein kleines Kinderlied plötzlich zu einem Lehrgedicht, zu einer politischen Aussage gemacht wird:

Tanz, Kreisel, tanz!  
Die Straß ist wieder ganz.  
Der Vater baut ein großes Haus  
Die Mutter sucht die Steine aus.  
Tanz, Kreisel, tanz!  
Flieg, Drache, flieg!  
Am Himmel ist kein Krieg.  
Und reißt die Schnur, dann fliegt das Ding  
Hoch über Moskau bis Peking.  
Flieg, Drache, flieg! (BFA 12, 291)

---

<sup>445</sup> Ausführliche Erläuterung dazu vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 229ff.

<sup>446</sup> Vgl. Xue, Song: *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*. München: Iudicium 2019, S. 230.

Man verstünde das Lied wohl nicht richtig, sähe man hier nur die Kinderspiele. Moskau und Peking stehen für sozialistische Länder. Das Schreiben über Kinderspiele ist die vielleicht unauffällig-unscheinbarste Form der Wunschäußerung. „Hoch über Moskau bis Peking“ – Peking ist für den Drachen das Ziel seines Fluges, für den angenommen auswanderungswilligen Brecht gleichbedeutend mit der Endstation des Lebens.

## Schlusswort

In seinem *West-östlichen Divan* schrieb Goethe die Verse:

Wer sich selbst und andre kennt

Wird auch hier erkennen:

Orient und Occident

Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beyden Welten

Sich zu wiegen lass ich gelten,

Also zwischen Osten und Westen

Sich bewegen sey zum besten!<sup>447</sup>

Gewiss sprechen aus diesen Versen Goethes eigene Erfahrungen. Sie werden hier zitiert, da sie in ihrer Aussage auch gut dazu geeignet sind, um mit ihnen Bertolt Brecht zu charakterisieren, den Bertolt Brecht, der als ein offener, aufgeschlossener und vielseitig interessierter Künstler sich sinnig und geistig zwischen Osten und Westen, zwischen Deutschland und China bewegte und daraus das Beste für sein literarisches Schaffen machte. Goethes Verse werden diesem Bertolt Brecht ganz gerecht.

Die vorliegende Arbeit hat den Versuch unternommen, das Verhältnis Brechts zu China bzw. die Bedeutung Chinas für Brecht in Bezug auf dessen Werk zu untersuchen und darzustellen, und hat gezeigt, dass die Perspektive auf das angesprochene Verhältnis wichtige Schlüssel zum tieferen Verständnis Brechts und dessen Werk gibt. Zur Beendigung der vorliegenden Arbeit gehört noch ein komprimiertes und gewissermaßen auf eine abstrahierte Ebene gehobenes Schlusswort dazu.

---

<sup>447</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *West-östlicher Divan*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd.3. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. 1994, S. 614f.

Das Schlusswort lässt sich zuerst so formulieren: Wenn Brecht zur Zeit seiner ersten Begegnung mit chinesischem Gedankengut und auch zur Zeit der Niederschrift von *Im Dickicht der Städte*, *Mann ist Mann* oder *Die Maßnahme* Brecht zwar von chinesischem Gedankengut begeistert war und das Chinesische auch in seinen Stücke verwendete, so war ihm die besondere Bedeutung Chinas für ihn noch nicht ganz bewusst. Hier war Brecht mehr oder weniger nur ein Nachfahre oder ein Beteiligter damaliger Chinoiserie; das Chinesische hat lediglich als Material oder Idee sein literarisches Schaffen beflügelt bzw. bereichert.

Die besondere Bedeutung Chinas für Brecht kam umso merklicher zur Sprache, als er Jahre später Gedichte wie *Die Auswanderung der Dichter* und *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* schrieb, *Sechs chinesische Gedichte* auf der Grundlage einer englischen Ausgabe übersetzte oder den vorherigen Entwurf von *Fanny Kress oder Der Huren einziger Freund* und *Die Ware Liebe* schließlich in die Endfassung *Der gute Mensch von Sezuan* umarbeitete. Hier dient das Chinesische dem Dichter dazu, eigene Exilerfahrungen zu verarbeiten, um sich davon zu befreien; China fungiert als ein Handlungsort, um gesellschaftliche Verhältnisse zu zeigen, um das Publikum zum kritischen Nachdenken und Hinterfragen anzuregen und zu einer politischen Einstellung zu animieren. Im Zuge der Beschäftigung mit China ist es ein spezifisches Phänomen bei Brecht geworden, dass China nicht aus seinem Gesichtskreis rückte, wie dies an Gedichten in der letzten Phase seines Lebens ebenfalls zu ersehen ist. Die besondere Bedeutung Chinas für Brecht liegt indes darin, dass selbst aus Kinderliedern eine bestimmte Sehnsucht des Dichters nach dem Land spricht.

Dass Brecht bei seinen umfangreichen China-Studien so viel von der chinesischen Kultur, Literatur, Philosophie, Kunst oder Politik, kurz vom Chinesischen, aufnahm, war keineswegs ein Selbstzweck, sondern ein bewusstes Lernen und Übernehmen von Altem und Fremdem. Rezipiertes setzt Brecht variationsreich immer wieder ins eigene Werk ein; an manchen Stellen ist es so präsent, dass es auch für Leser ohne besondere China-Kenntnisse bemerkbar ist, zum Beispiel das Gleichnis vom Leiden der Brauchbarkeit in *Der gute Mensch von Sezuan*.

Eine bezeichnende Besonderheit von Brechts Werk ist es, dass China nicht selten eine Rolle spielt. Ganz gleich, ob Brecht dabei seine China-Kenntnisse im Namen eines „Me-ti“ ausführt, ob chinesische Denker und Lyriker identifikatorisch dargestellt werden, ob die „List“ Kong Zis zur Verbreitung der Wahrheit vorgeschlagen und praktiziert wurde, ob das Chinesische still hinter den Kulissen des „epischen Theaters“ wirkt oder ob es sich beim als Chinesisch Gemeinten eigentlich um ein Missverständnis handelt, das aber gerade als solches produktiv war – China hatte für Brecht, dem grundsätzlich alle Traditionen aufgrund ihres „Gebrauchswertes“ zur Thematisierung zeitgenössischer Probleme dienen konnten, einen vielfältigen Eigenwert, der größer ist, als der jeweilige Text erkennen lässt.

Daraus ergibt sich nicht etwa ein Bild Chinas bei Brecht, sondern ein Bild Brechts, dem das Denken mit China nichts Ungewöhnliches war, der sich nach dem Grad deren gesellschaftlicher Relevanz mit drei Hauptrichtungen der chinesischen Philosophie, dem Daoismus, Mohismus und Konfuzianismus, beschäftigte und auseinandersetzte, dem die chinesische Kultur im Prozess seiner Gedankenbildung wichtige Nahrung gegeben hat, in dessen Werk der Einfluss aus der chinesischen Geisteswelt als eins der grundlegendsten Elemente integriert wurde, der damit dem chinesischen Sujet jene Bedeutsamkeit gab, die ein bloß an der Vorlage orientiertes „authentisches“ China nicht hätte besitzen können.

Brecht konnte kein Chinesisch. Bei seiner Beschäftigung mit China war er auf Übersetzungen angewiesen. Es gibt unzweideutige Hinweise und auch eigene Bemerkungen dazu, welche Übersetzungen Brecht als seine Quelle benutzt hat. In einem größeren Rahmen gesehen war Brecht aber sozusagen nicht von der Quelle abhängig. Aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht sind Übersetzungen von einer Fremdsprache in eine Zielsprache allgemein ein Problem. So sind die Übersetzungen aus einer besonders fremdartigen, schwierigen Sprache wie der chinesischen ins Deutsche auch ein Kapitel für sich. Zum Beispiel gibt es von Lao Zis Buch *Daodejing*, aus dem Brecht gedanklich und stofflich so viel gezogen hat, bislang 175 deutsche Übersetzungen. Oft bedeuten solche Übersetzungen selbst schon Interpretationen, obschon sie sprachlich ohne Fehl und Tadel sind. Aus rezeptionswissenschaftlicher

Sicht heißt das auf Brecht bezogen: Brecht hat sich bei seiner Quelle nicht passiv vom übersetzten Chinesischen beeinflussen lassen, sondern aktiv gesucht und aufgenommen, was mit seinem Gedanken und Standpunkt korrespondiert. In diesem Sinne heißt Anregen eher Identifizieren: Was so aussehen könnte, als sei es aus einer Quelle übernommen, ist in Wirklichkeit die eigene Identität.

„Die Klassiker lebten in den finstersten und blutigsten Zeiten. Sie waren die heitersten und zuversichtlichsten Menschen“, sagt Me-ti im *Buch der Wendungen*. (BFA 18, 110) Bei diesem aphoristischen Wort denkt man auch unweigerlich an den Autor selbst. Denn dieser Me-ti ist eben ein Teil Brechts selbst, dem neben dem Marxismus chinesisches Gedankengut die Kraft und die Lebenslehre dazu gibt, in den finstersten und blutigsten Zeiten zwar gedämpft optimistisch, aber weiterhin zuversichtlich zu sein und zu bleiben, so dass er nicht etwa wie sein Freund Lion Feuchtwanger oder Walter Benjamin unterging, sondern einige der besten Stücke der vierziger Jahre hervorbrachte.

„Wer das Wissen trägt, der darf nicht kämpfen; noch die Wahrheit sagen; noch einen Dienst erweisen; noch nicht essen; noch die Ehrungen ausschlagen; noch kenntlich sein. Wer das Wissen trägt, hat von allen Tugenden nur eine: daß er das Wissen trägt, sagte Herr Keuner“. (BFA 18, 14) Keuners Wort lässt sich subversiv auf Brechts eigene taktische Verhaltens- bzw. Handlungsweise beziehen: Er hatte das Wissen des daoistischen schwachen Wassers, das Wissen der konfuzianischen „List“, das Wissen von Mo Zi und dessen Schriften und weiteres. Mit all diesem Wissen entzog er sich dem Druck des Exils und dem Schlag des Feindes, um sich Wirkungsmöglichkeiten zur Förderung der Vernunft zu bewahren. Mit all diesem Wissen hat er wohl noch viel mehr geleistet als die vorliegende Arbeit zeigt.

„Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen/den Vorhang zu und alle Fragen offen“. (BFA 6, 278) Mit diesem oft zitierten Wort aus *Der gute Mensch von Sezuan* will die vorliegende Arbeit für den eigenen Mangel entschuldigen und zugleich Brecht-Interessenten anregen, weiterhin über die Bedeutung Chinas für Bertolt Brecht zu forschen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Brecht, Bertolt: Werke. Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Frankfurt am Main. 1988-2000

### Sekundärliteratur:

Aristoteles: Poetik. Philipp Reclam jun. Ditzingen. 1997

Bahr, Gisela E (Ed.): Bertolt Brecht, Im Dickicht der Städte. Erstfassungen und Materialien. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1985

Benjamin, Walter: Versuch über Brecht, hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1966

Berger, Willy Richard: China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung. Böhlau. Köln [u.a.]. 1990

Berg-Pan, Renata: Bertolt Brecht and China. Bouvier. Bonn. 1979

Berlau, Ruth: Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau. Hrsg. von Hans Bunge, Luchterhand. Darmstadt. 1985

Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal, Anmerkungen. Hg. Von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973

Brecht, Bertolt: Bertolt Brecht. Der gute Mensch von Sezuan. Kommentar von Wolfgang Jeske. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2003

Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bdn., Bd. 19. F.A. Brockhaus. Mannheim. 1991

Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht/Hanns Eisler im Gespräch. Rogner & Bernhard. München. 1970

Chen, Chi: Die Beziehungen zwischen Deutschland und China bis 1933. Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg Nummer 56. Institut für Asienkunde Hamburg. 1973

Claas, Herbert: Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1977

Crow, Carl: Konfuzius. Staatsmann – Heiliger – Wanderer, autorisierte Übersetzung aus dem Amerikanischen von Richard Hoffmann. Zsolnay. Berlin/Wien/Leipzig. 1939

Crow, Carl: Master Kung: The Story of Confucius. Hamish Hamilton. New York/London. 1938

Demel, Walter: Als Fremde in China: Das Reich der Mitte im Spiegel frühzeitlicher europäischer Reiseberichte. Oldenbourg. München. 1992

Detering, Heinrich: Bertolt Brecht und Laotse. Wallstein. Göttingen. 2008

- Detering, Heinrich: Brechts Taoismus. In: Mayer, Mathias(Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2011
- Detken, Anke: Zwischen China und Brecht: Masken und Formen der Verfremdung in Döblins Die drei Sprünge des Wang-lun. Berlin. 2009
- Döblin, Alfred: Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen. Walter-Verlag. Olten. 1977
- Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Dudenverlag. Mannheim. 1996
- Eßlin, Martin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. Athenäum. Frankfurt am Main. 1962
- Fang, Weigui: Brecht und Lu Xun. Eine Studie zum Verfremdungseffekt. Centaurus. Pfaffenweiler. 1991
- Fang, Weigui: Das Chinabild in der deutschen Literatur 1871-1933, ein Beitrag zur komparatistischen Imagologie. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1992
- Fradkin, Ilja: Bertolt Brecht. Weg und Methode. Reclam. Leipzig. 1974
- Gellner, Christoph: Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht. Matthias-Grünwald-Verl. Mainz. 1997
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 3: West-östlichen Divan. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main. 1994
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 22: Ästhetische Schriften 1824-1832: über Kunst und Altertum. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main. 1999
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 39: Eckermann Gespräche mit Goethe. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt am Main. 1999
- Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht und die Weltliteratur. Verlag Hans Carl. Nürnberg. 1961
- Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht. Metzler. Stuttgart. 1971
- Gromes, Hartwin: Bertolt Brechts Chinoiserien: Von der „Maßnahme“ bis zu „Der gute Mensch von Sezuan“. In: Wintgens, Hans-Herber/Oppermann, Gerard (Hg.): Literarische Orte – Orte der Literatur. Universitätsverlag Hildesheim. Hildesheim. 2005
- Haug, Wolfgang Fritz: Aktualisierung Brechts. Argument-Verlag. Berlin. 1980
- Haug, Wolfgang Fritz: Bestimmte Negation. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1973
- Hecht, Werner (Hrsg.): Materialien zu Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1968
- Hecht, Werner: Brechts Weg zum epischen Theater. Henschelverlag. Berlin. 1962
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik III, in: ders.: Werke,

- hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, Bd. 15
- Heinrich, Ernst (Hg.): Briefe an einen Freund. Kiepenheuer & Witsch. Köln. 1963
- Hsia Adrian ed.: Deutsche Denker über China. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1985
- Hsia Adrian: Bertolt Brechts Rezeption des Konfuzianismus, Taoismus und Maoismus im Spiegel seiner Werke [M]. Westdeutscher Verlag. 1990
- Hsia Adrian: China-Bilder in der europäischen Literatur. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2010
- Hsia Adrian: Chinesien - Zur Typologie des anderen China in der deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung des 20. Jahrhunderts. In: Arcadia, Vol. 25. Berlin. 1990
- Johnson, Uwe: Kommentar zu Bertolt Brechts Me-ti/Buch der Wendungen. In: „Wo ich her bin...“ Uwe Johnson in der DDR, hrsg. von Roland Berbig und Erdmut Wizisla. Kontext. Berlin. 1994
- Joost, Jörg W: Bertolt Brecht: Epoche, Werk, Wirkung. Beck. München. 1985
- Karl-Josef: Im Fluss der Dinge. Hermann Hesse und Brecht im Dialog mit Buddha, Laotse und Zen. Patmos. Ostfildern. 2018
- Kesting, Marianne: Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt. Hamburg. 1959
- Kim, Tschong Dae: Bertolt Brecht und die Geisteswelt des Fernen Ostens. Phil. Diss. Heidelberg. 1969
- Kittstein, Ulrich: Bertolt Brecht. UTB GmbH. Stuttgart. 2008
- Klotz, Volker: Bertholt Brecht, Versuch über das Werk. Gehlen. Bad Homburg. 1967
- Knopf, Jan (Hg.): Brecht Handbuch. Bd.1. Stücke. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2001
- Knopf, Jan (Hg.): Brecht-Handbuch. Bd. 2. Gedichte. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2001
- Knopf, Jan (Hg.): Brecht-Handbuch. Theater, Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 1984
- Knopf, Jan : Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan. Diesterweg. Frankfurt am Main. 1984
- Koopmann, Helmut(Hrsg.): Brechts Lyrik - neue Deutungen. Königshausen & Neumann. Würzburg. 1999
- Koopmann, Helmut: Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2017
- Kuhn, Tom: Politische Vertreibung und poetische Verbannung in einigen Gedichten Bertolt Brechts. In: Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit. Hg. v. Jörg Thunecke. Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1998 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 44)

- Kuschel, Karl-Josef: Brecht und China/Lao Tse: Theologie der Kultur. Komplex Media. Grünwald. 2008
- Lao Zi: Tao Te King. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Eugen Diederichs. Jena. 1911
- Lermen, Birgit: Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“. Ein Ruf nach Menschlichkeit des Menschen. In: Nikolas Immer, Stefani Kugler, Nikolaus Ruge (Hrsg.): Grenzen & Gestaltung. Figuren der Unterscheidung und Überschreitung in Literatur und Sprache. Festschrift für Georg Guntermann zum 65. Geburtstag. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2015
- Li, Changke: Der China – Roman in der deutschen Literatur 1890 – 1930: Tendenzen und Aspekte. Roderer. Regensburg. 1992
- Li, Jiefei: Theater im internationalen Kontext: Ein Vergleich zwischen dem aristotelischen, dem Stanislawski'schen, dem Brecht'schen epischen Theater und dem traditionellen chinesischen Theater. Phil. Diss. Wien. 2009
- Lin, Cheng: Die transkulturelle Begegnung des Brecht'schen Gedichts „Der Zweifler“ und des chinesischen Rollbildes – eine Re-Lektüre. In: Feng, Yalin, Wei, Maoping, Zhu, Jianhua u.a. (Hg.), Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur, Bd. 19, 2018, Heft 2. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2018
- Liu, Weijian: Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht. Brockmeyer. Bochum. 1991
- Lü, Longpei: Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper. Diss. Universität Bielefeld. 1982
- Mann, Thomas: Der Zauberberg. Fischer. Frankfurt am Main. 2012
- Mann, Thomas: Lotte in Weimar. Fischer. Frankfurt am Main. 2012
- Marsch, Edgar: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk. Winkler. München. 1974
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke (MEW). Bd. 1. Dietz. Berlin/DDR. 1976
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke (MEW). Bd. 3. Dietz. Berlin/DDR. 1969
- Mayer, Hans: Anmerkungen zu Brecht. Suhrkamp. Frankfurt. 1975
- Mayer, Hans: Bertolt Brecht und die Tradition. Neske. Pfullingen. 1961
- Meng Zi: Mong Dsi (Mong Ko). Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Eugen Diederichs. Jena. 1916
- Mittenzwei, Werner: Brechts Verhältnis zur Tradition. Akademie-Verlag. Berlin. 1972
- Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1987
- Mittenzwei, Werner: Nachwort. Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst „Me-Ti“ zu lesen. In: Bertolt Brecht: Prosa. Band IV. Me-Ti – Buch der Wendungen. Aufbau. Berlin und Weimar. 1975

- Mo Di: Me Ti. Des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke. Übers. von Alfred Forke. Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Berlin. 1922
- Müller, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht. Epoche - Werk -Wirkung. Beck. München. 2009
- Müller, Klaus-Detlef: Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa. Winkler. München. 1980
- Müller, Klaus-Detlef: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts : Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik. Niemeyer. Tübingen. 1972
- Münsterer, Hans Otto: Bert Brecht, Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922. Aufbau. Berlin. 1966
- Pan-Hsu, Kuei-Fen: Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds : eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk. Lang. Frankfurt am Main u.a. 1990
- Prütting, Lenz: Brechts Metamorphosen. Verlag Karl Alber. Freiburg. 2020
- Ramthun, Herta [bearb.]: Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. Band3: Prosa, Filmtexte, Schriften. Hrsg. von der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Aufbau. Berlin und Weimar. 1972
- Reif, Wolfgang: Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Metzler. Stuttgart. 1975
- Richard, Wilhelm(Übers.): Li Gi. Das Buch der Sitte des älteren und jüngeren Dai. Diederichs. Jena. 1930
- Schumacher, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918 bis 1933. Rütten & Loening. Berlin. 1955
- Schuster, Ingrid: China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925. Francke Verlag. Bern. 1977
- Song, Yun-Yeop: Bertolt und die chinesische Philosophie. Bouvier Verlag Herbert Grundmann. Bonn. 1978
- Stübe, Rudolf: Lao-tse. Seine Persönlichkeit und seine Lehre. Mohr. Tübingen. 1912
- Tan, Yuan: Der Chinese in der deutschen Literatur: Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht. Cuvillier. Göttingen. 2007
- Tan, Yuan: The „Sichuan Heroine in German Literature“. In: Journal of Sichuan International Studies University. Nr. 2, 2008
- Tatlow, Anthony: China oder Chima? In: Brecht heute/Brechtjahrbuch I/1971. Athenäum. Frankfurt am Main.
- Tatlow, Antony: Brechts chinesische Gedichte. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1973
- Tatlow, Antony: The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation. P. Lang. Frankfurt am Main. / Bern / Las Vegas. 1977

- Völker, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg. 1988
- Völker, Klaus: Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk. Winkler. München. 1983
- Waley, Arthur: One Hundred and Seventy Chinese Poems. Constable & Co Ltd. London. 1918
- Waley, Arthur: The Analects of Confucius. George Allen & Unwin Ltd. London. 1938
- Wang, Mei-Ling Luzia: Chinesische Elemente in Bertolt Brechts "Me-ti. Buch der Wendungen". Lang. Frankfurt am Main [u.a.]. 1990
- Weber, Max: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie 1. Mohr. Tübingen. 1988
- Wizisla, Erdmut (Hg.): Bertolt Brecht Geschichten vom Herrn Keuner. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2004
- Wizisla, Erdmut: Die Bibliothek Bertolt Brechts: ein kommentiertes Verzeichnis. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2007
- Wizisla, Erdmut; Teschke, Holger u.a. : Chausseestrasse 125, Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin Mitte. Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Berlin. 2000
- Xue, Song: Poetische Philosophie — philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption. Iudicium. München. 2019
- Yim, Han-Soon: Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie. Inst. für Korean Kultur. Bonn. 1984
- Yin, Yü: Brecht und Kong Zi (布莱希特与孔子). In: Deutschland-Studien (德国研究), Nr. 2, Jahrgang 2008
- Zhang, Li: Bulaixite Yanjiu (Studien über Brecht). Shehui Kexue Chubanshe. Beijing. 2020
- Zhang, Zhenhuan: China als Wunsch und Vorstellung: eine Untersuchung der China-und Chinesenbilder in der deutschen Unterhaltungsliteratur 1890-1945. Roderer. Regensburg. 1993
- Zhuang Zi: Dschuang Dsi – Das wahre Buch vom südlichen Blütenland. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Eugen Diederichs. Jena. 1911
- Zimmermann, v. Christian (Hg.): Klabund Werke in 8 Bänden. Bd. 7. Übersetzungen und Nachdichtungen. Elfenbein. Heidelberg/Berlin. 2003

## **Danksagung**

Hier möchte ich zuerst meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Sven Hanuschek herzlich danken, dass er während meines Promotionsstudiums meine Arbeit mit wertvollen Hinweisen und beständigen Anregungen förderte und mich stets mit Interesse und freundlicher Betreuung motivierte, die mir viele Freiheiten ließ und gleichzeitig Denkanstöße gab.

Mein herzlicher Dank gebührt demnächst Prof. Dr. Li Changke, der mich zum Zustandekommen der vorliegenden Arbeit mit seinen wissenschaftlichen Anregungen ermutigt hat.

Meinen Freunden danke ich ebenfalls, deren Hilfe und Liebe mich auf dem Weg zur Promotion begleiteten.

Mein Dank gilt nicht zuletzt meiner lieben Familie, meinen lieben Eltern und meiner lieben Schwester, für ihre Unterstützung und ihren Beistand, besonders in der Phase des Endspurtes.

Zum großen Dank verpflichtet bin ich ferner dem CSC und meinem Vaterland, deren Stipendium mir die Fertigstellung der vorliegenden Arbeit ermöglichten.