

Bertolt Brecht: Keuner-Geschichten

Beispiel einer guten Belehrung

Als Beispiel für eine gute Belehrung nannte Herr Keuner die folgende:

Der Mathematiker D. erzählte seiner kleinen Nichte, die an Engel glaubte, hinter ihr stehe ein Engel, aber wenn sie umschaue, stehe er nicht da, und auch nicht, wenn er umschaue. Sie schaute
5 sich oftmals um, und immer behauptete ihr Onkel, der Engel stehe doch hinter ihr.

Zürcher Fassung, S. 75

Wenn die Haifische Menschen wären

»Wenn die Haifische Menschen wären«, fragte Herr K. die kleine Tochter seiner Wirtin, »wä-
10 ren sie dann netter zu den kleinen Fischen?« »Sicher«, sagte er. »Wenn die Haifische Menschen
wären, würden sie im Meer für die kleinen Fische gewaltige Kästen bauen lassen, mit allerhand
Nahrung drin, sowohl Pflanzen als auch Tierzeug. Sie würden sorgen, daß die Kästen immer
frisches Wasser hätten, und sie würden überhaupt allerhand sanitäre Maßnahmen treffen. Wenn
15 zum Beispiel ein Fischlein sich die Flosse verletzen würde, dann würde ihm sogleich ein Ver-
band gemacht, damit es den Haifischen nicht wegstürbe vor der Zeit. Damit die Fischlein nicht
trübsinnig würden, gäbe es ab und zu große Wasserfeste; denn lustige Fischlein schmecken bes-
ser als trübsinnige. Es gäbe natürlich auch Schulen in den großen Kästen. In diesen Schulen
würden die Fischlein lernen, wie man in den Rachen der Haifische schwimmt. Sie würden zum
20 Beispiel Geographie brauchen, damit sie die großen Haifische, die faul irgendwo liegen, finden
könnten. Die Hauptsache wäre natürlich die moralische Ausbildung der Fischlein. Sie würden
unterrichtet werden, daß es das Größte und Schönste sei, wenn ein Fischlein sich freudig aufop-
fert, und daß sie alle an die Haifische glauben müßten, vor allem, wenn sie sagten, sie würden für
eine schöne Zukunft sorgen. Man würde den Fischlein beibringen, daß diese Zukunft nur gesi-
25 chert sei, wenn sie Gehorsam lernten. Vor allen niedrigen, materialistischen, egoistischen und
marxistischen Neigungen müßten sich die Fischlein hüten und es sofort den Haifischen melden,
wenn eines von ihnen solche Neigungen verriete. Wenn die Haifische Menschen wären, würden
sie natürlich auch untereinander Kriege führen, um fremde Fischkästen und fremde Fischlein zu
erobern. Die Kriege würden sie von ihren eigenen Fischlein führen lassen. Sie würden die Fisch-
lein lehren, daß zwischen ihnen und den Fischlein der anderen Haifische ein riesiger Unterschied
30 bestehe. Die Fischlein, würden sie verkünden, sind bekanntlich stumm, aber sie schweigen in
ganz verschiedenen Sprachen und können einander daher unmöglich verstehen. Jedem Fischlein,
das im Krieg ein paar andere Fischlein, feindliche, in anderer Sprache schweigende Fischlein
tötete, würden sie einen kleinen Orden aus Seetang anheften und den Titel Held verleihen. Wenn
die Haifische Menschen wären, gäbe es bei ihnen natürlich auch eine Kunst. Es gäbe schöne Bil-
35 der, auf denen die Zähne der Haifische in prächtigen Farben, ihre Rachen als reine Lustgärten, in
denen es sich prächtig tummeln läßt, dargestellt wären. Die Theater auf dem Meeresgrund wür-
den zeigen, wie heldenmütige Fischlein begeistert in die Haifischrachen schwimmen, und die
Musik wäre so schön, daß die Fischlein unter ihren Klängen, die Kapelle voran, träumerisch, und
in allerangenehmste Gedanken eingelullt, in die Haifischrachen strömten. Auch eine Religion
40 gäbe es ja, wenn die Haifische Menschen wären. Sie würde lehren, daß die Fischlein erst im
Bauch der Haifische richtig zu leben begännen. Übrigens würde es auch aufhören, wenn die Hai-
fische Menschen wären, daß alle Fischlein, wie es jetzt ist, gleich sind. Einige von ihnen würden
Ämter bekommen und über die anderen gesetzt werden. Die ein wenig größeren dürften sogar
die kleineren auffressen. Das wäre für die Haifische nur angenehm, da sie dann selber öfter grö-
45 ßere Brocken zu fressen bekämen. Und die größern, Posten habenden Fischlein würden für die
Ordnung unter den Fischlein sorgen, Lehrer, Offiziere, Ingenieure im Kastenbau und so weiter
werden. Kurz, es gäbe überhaupt erst eine Kultur im Meer, wenn die Haifische Menschen wä-
ren.«

Kalendergeschichten, S. 176-179.

Maßnahmen gegen die Gewalt

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.

- 5 Als Herr Keuner weggegangen war, fragten ihn seine Schüler nach seinem Rückgrat. Herr Keuner antwortete: »Ich habe kein Rückgrat zum 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 setze; 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?«

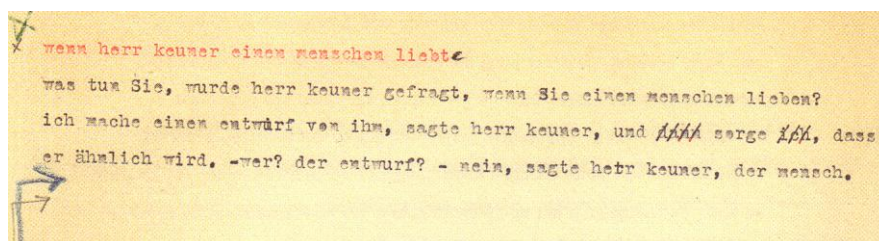
- 15 Herr Egge deckte ihn mit einer Decke zu, vertrieb die Fliegen, bewachte seinen Schlaf, und wie an diesem Tage gehorchte er ihm sieben Jahre lang. Aber was immer er für ihn tat, eines zu tun hütete er sich wohl: das war, ein Wort zu sagen. Als nun die sieben Jahre herum waren und der Agent dick geworden 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.«

Versuche, Heft I.

Wenn Herr K. einen Menschen liebte

»Was tun Sie«, wurde Herr K. gefragt, »wenn Sie einen Menschen lieben?« »Ich mache einen Entwurf von ihm«, sagte Herr K., »und Sorge, daß er ihm ähnlich wird.« »Wer? Der Entwurf?« »Nein«, sagte Herr K., »der Mensch.«

Kalendergeschichten, S. 166. Versuche Heft 12.



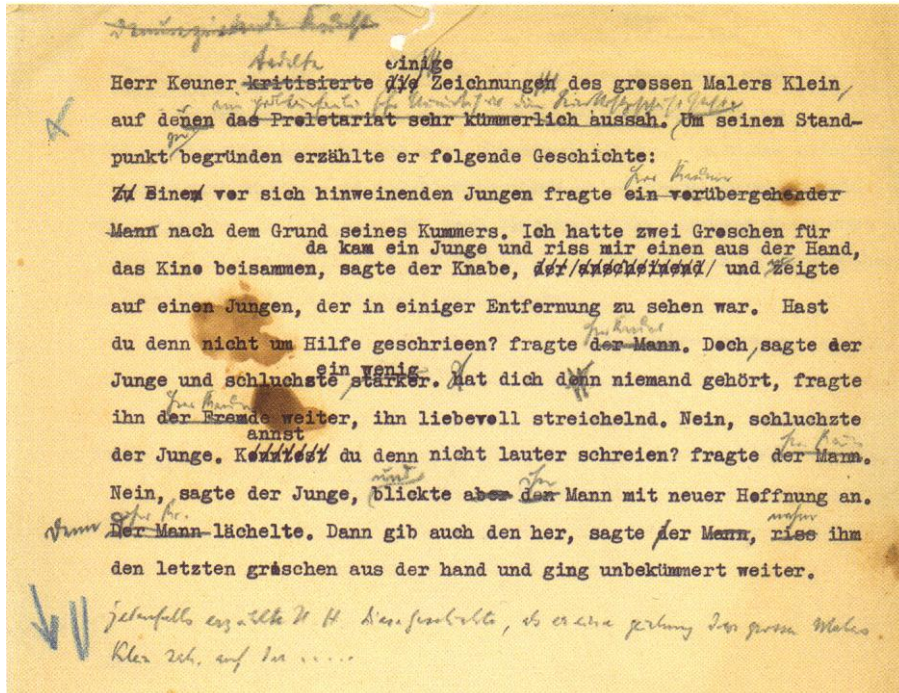
x wenn herr keuner einen menschen liebt_e
 was tun Sie, wurde herr keuner gefragt, wenn Sie einen menschen lieben?
 ich mache einen entw[i]urf von ihm, sagte herr keuner, und ~~dann~~ ~~ich~~ ~~sorge~~ ~~ich~~, dass
 er ähnlich wird. -wer? der entwurf? - nein, sagte he[t]rr keuner, der mensch.
 →

Zürcher Fassung, S. 98/99

Herr Keuner und der hilflose Knabe

5
10
Einen vor sich hin weinenden Jungen fragte Herr Keuner nach dem Grund seines Kummers. Ich hatte zwei Groschen für das Kino beisammen, sagte der Knabe, da kam ein Junge und riß mir einen aus der Hand, und er zeigte auf einen Jungen, der in einiger Entfernung zu sehen war. Hast du denn nicht um Hilfe geschrien? fragte Herr Keuner. Doch, sagte der Junge und schluchzte ein wenig stärker. Hat dich niemand gehört, fragte ihn Herr Keuner weiter, ihn liebevoll streichelnd. Nein, schluchzte der Junge. Kannst du denn nicht lauter schreien? fragte Herr Keuner. Nein, sagte der Junge und blickte ihn mit neuer Hoffnung an. Denn Herr Keuner lächelte. Dann gib auch den her, sagte er, nahm ihm den letzten Groschen aus der Hand und ging unbekümmert weiter.

Versuche, Heft 5.



~~Denunziatorische Kunst~~
tadelte einige
x Herr Keuner kritisierte die Zeichnungen des grossen Malers Klein,
r eine proletarierfamilie sehr kümmerlich vor dem Feinkostgeschäft saß.
auf denen das Proletariat sehr kümmerlich aussah. Um seinen Stand-
punkt^{zu} begründen erzählte er folgende Geschichte:
Zu [e]inem vor sich hinweinenden Jungen fragte ein verübergender
Mann nach dem Grund seines Kummers. Ich hatte zwei Groschen für
da kam eine Junge und riss mir einen aus der Hand,
das Kino beisammen, sagte der Knabe, der anscheinend und er zeigte
auf einen Jungen, der in einiger Entfernung zu sehen war. Hast
du denn nicht um Hilfe geschrien? fragte Herr Keuner der Mann. Doch, sagte [e]der
Junge und schluch[s]zte ein wenig stärker. [h]Hat dich denn niemand gehört, fragte
Herr Keuner der Fremde weiter, ihn liebevoll streichelnd. Nein, schluchzte
der Junge. Kannst du denn nicht lauter schreien? fragte Herr Keuner der Mann.
Nein, sagte der Junge, und ihn blickte aber den Mann mit neuer Hoffnung an.
Denn Herr K. lächelte. Dann gib auch den her, sagte der Mann, nahm
[e]r ihm
den letzten gr[ö]schen aus der hand und ging unbekümmert weiter.
jedenfalls erzählte H. K. diese Geschichte, als er eine Zeichnung des grossen Malers
Klein sah, auf der

Zürcher Fassung, S. 92/93

Kommentar

Die Geschichte entsteht im Zusammenhang mit dem Lehrstück-Projekt *Der böse Baal der asoziale*, an dem Brecht um 1930 arbeitet. Teile der Geschichte werden wörtlich verwendet für den Szenenentwurf *Straße in der Vorstadt*:

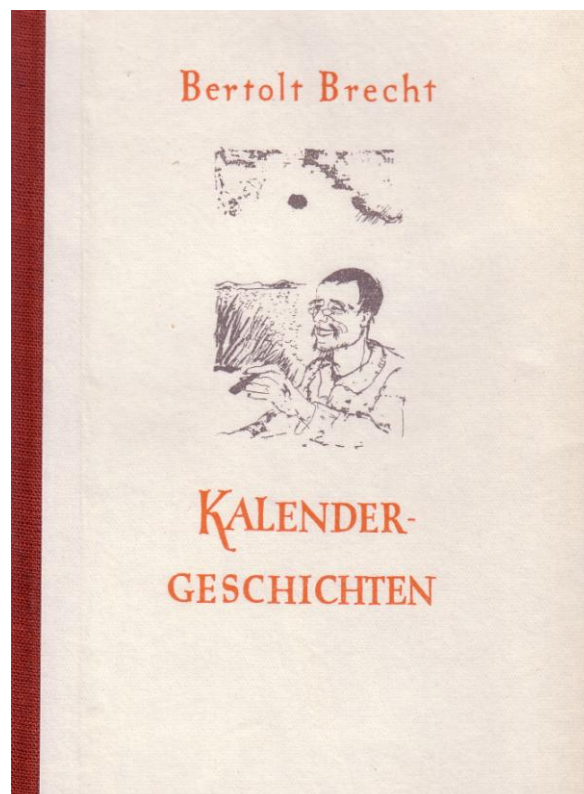
- 5 *Vor den Reklameplakaten eines obskuren Kinos trifft Baal, begleitet von Lupu, einen kleinen Knaben, der schluchzt.*
 BAAL Warum heulst du?
 DER KNABE Ich hatte zwei Groschen für das Kino beisammen, da kam ein Junge und riß mir einen aus der Hand. [...]
- 10 BAAL [...] Hast du denn nicht um Hilfe gerufen?
 DER KNABE Doch.
 BAAL [...] *Streichelt ihn*: Hat dich niemand gehört?
 DER KNABE Nein.
 BAAL Kannst du denn nicht lauter schreien?
- 15 DER KNABE Nein.
 BAAL *zu Lupu*: Dann nimm ihm auch den andern Groschen!
Lupu nimmt ihm den ändern Groschen und beide gehen unbekümmert weiter.
 Die Geschichte wird 1948 in die *Kalendergeschichten* übernommen (mit dem Titel: *Der hilflose Knabe*.

[abweichende Fassung]

Der hilflose Knabe

- 20 Herr K. sprach über die Unart, erlittenes Unrecht stillschweigend in sich hineinzufressen, und erzählte folgende Geschichte: »Einen vor sich hinweinenden Jungen fragte ein Vorübergehender nach dem Grund seines Kummers.
- 25 »Ich hatte zwei Groschen für das Kino beisammen«, sagte der Knabe, »da kam ein Junge und riß mir einen aus der Hand«, und er zeigte auf einen Jungen, der in einiger Entfernung zu sehen war. »Hast du denn nicht um Hilfe geschrien?« fragte der Mann. »Doch«, sagte der Junge und schluchzte ein wenig stärker. »Hat dich niemand gehört«, fragte ihn der Mann weiter, ihn liebevoll streichelnd. »Nein«, schluchzte der Junge. »Kannst du denn nicht lauter schreien?« fragte der Mann. »Dann gib auch den her.« Nahm ihm den letzten Groschen aus der Hand und ging unbekümmert weiter.«

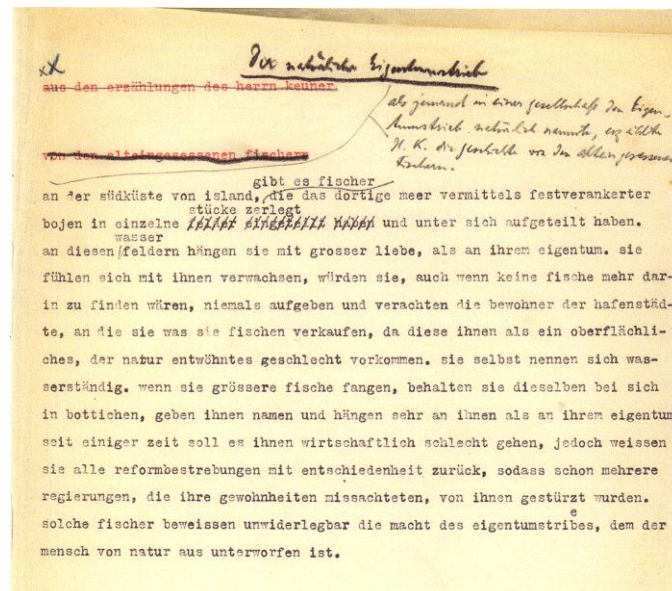
Kalendergeschichten, S. 163f.



Der natürliche Eigentumstrieb

Als jemand in einer Gesellschaft den Eigentumstrieb natürlich nannte, erzählte Herr K. die folgende Geschichte von den alteingesessenen Fischern: An der Südküste von Island gibt es Fischer, die das dortige Meer vermittlems festverankerter Bojen in einzelne Stücke zerlegt und unter sich aufgeteilt haben. An diesen Wasserfeldern hängen sie mit großer Liebe als an ihrem Eigentum. Sie fühlen sich mit ihnen verwachsen, würden sie, auch wenn keine Fische mehr darin zu finden wären, niemals aufgeben und verachten die Bewohner der Hafenstädte, an die sie, was sie fischen, verkaufen, da diese ihnen als ein oberflächliches, der Natur entwöhntes Geschlecht vorkommen. Sie selbst nennen sich wasserständig. Wenn sie größere Fische fangen, behalten sie dieselben bei sich in Bottichen, geben ihnen Namen und hängen sehr an ihnen als an ihrem Eigentum. Seit einiger Zeit soll es ihnen wirtschaftlich schlechtgehen, jedoch weisen sie alle Reformbestrebungen mit Entschiedenheit zurück, so daß schon mehrere Regierungen, die ihre Gewohnheiten mißachteten, von ihnen gestürzt wurden. Solche Fischer beweisen unwiderlegbar die Macht des Eigentumstriebes, dem der Mensch von Natur aus unterworfen ist.

Kalendergeschichten, S. 175f.



xx

Der natürliche Eigentumstrieb

aus den erzählungen des herrn keuner

von den alteingesessenen fischern

als jemand in einer gesellschaft den Eigentumstrieb natürlich nannte, erzählte H. K. die geschichte von den alteingesessenen Fischern.

gibt es fischer
an der südküste von island, die das dortige meer vermittlems festverankerter
stücke zerlegt
bojen in einzelne ~~felder eingeteilt haben~~ und unter sich aufgeteilt haben.
wasser
an diesen feldern hängen sie mit grosser liebe, als an ihrem eigentum. sie
fühlen sich mit ihnen verwachsen, würden sie, auch wenn keine fische mehr dar-
in zu finden wären, niemals aufgeben und verachten die bewohner der hafenstäd-
te, an die sie was sie fischen verkaufen, da diese ihnen als ein oberflächli-
ches, der natur entwöhntes geschlecht vorkommen. sie selbst nennen sich was-
serständig. wenn sie grössere fische fangen, behalten sie dieselben bei sich
in bottichen, geben ihnen namen und hängen sehr an ihnen als an ihrem eigentum.
seit einiger zeit soll es ihnen wirtschaftlich schlecht gehen, jedoch wissen
sie alle reformbestrebungen mit entschiedenheit zurück, sodass schon mehrere
regierungen, die ihre gewohnheiten missachteten, von ihnen gestürzt wurden.
solche fischer beweisen unwiderlegbar die macht des eigentumstriebes, dem der
mensch von natur aus unterworfen ist.

Zürcher Fassung, S. 82/83

Informationen zu Brecht:

Leben und Werk

Die Keunergeschichte „Wenn Herr K. einen Menschen liebte“ lässt sich durchaus mit Brechts Überzeugung vereinbaren, dass der Mensch noch mit dem letzten Atemzug neu beginnen könne, und mit seiner Feststellung: „in mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen“. Das ist kein Plädoyer für Unzuverlässigkeit, sondern für Veränderung. Die Liebe gilt nicht einem fertigen Menschen, einem „Bild“, das man sich macht, um dann enttäuscht zu sein, dass er – der Mensch – nicht hält, was er versprach (so die üblichen bürgerlichen Zweierbeziehungen). Liebe ist ein produktives Verhalten, das den Geliebten „formt“, ihn entwickelt, mehr und anderes aus ihm macht, als er ist. Obwohl die Frau als Geliebte und Liebende im Werk nur eine geringe Rolle spielt, waren die vielen Liebesbeziehungen, die Brecht einging, ein wichtiges „Produktionsmittel“. Im Alter von 26 Jahren hatte er drei Kinder mit drei Frauen: Frank mit Paula Banholzer, Hanne mit Marianne Zoff und Stefan mit Helene Weigel, die 1930 noch die gemeinsame Tochter Barbara gebar. Ein Kind, das Ruth Berlau 1944 zur Welt brachte, starb nach wenigen Tagen. „Laßt sie wachsen, die kleinen Brechts“, war sein selbstbewusstes Motto, und Josef Losey überlieferte aus den USA: „Er aß wenig, trank wenig und fickte sehr viel.“ Die Liebe zu vielen Frauen, die gemeinsame Produktion („gegenseitiges Entwerfen“) sowie ständige Veränderung (nicht zu bleiben, wo und was man ist) sind die Grundkategorien für Brechts Leben und vor allem für sein Werk.

Brecht wurde in Augsburg geboren und lebte zunächst, als der Vater noch kaufmännischer Angestellter war, durchaus in kleinbürgerlichen Verhältnissen. Der Umzug in die Stiftungshäuser der Haindlschen Papierfabrik, der mit dem Aufstieg des Vaters zum Prokuristen und dann zum kaufmännischen Direktor der Fabrik verbunden war, bedeutete ein Leben in proletarischem Milieu, von dem sich allerdings der gutbürgerliche Lebensstil und auch die Größe der Wohnung der Familie entschieden abhoben. Der junge Brecht genoss die Vorzüge sehr, zumal er bald auch im eigenen Mansardenzimmer leben durfte.

Er verlebte eine gewöhnliche bürgerliche Jugend, zu der auch die ersten Schreibversuche gehören. Am „vaterländischen Aufbruch“ (1914) nimmt er literarisch teil, mit begeistert zustimmenden (sicher auf Bestellung geschriebenen) Elogen auf Kaiser, Krieg und Vaterland. Aber er verfügt auch früh schon über andere Töne, die in der Brecht-Clique, einem von Brecht dominierten Freundeskreis, – und mit der Gitarre – entwickelt werden. Man zieht bürgerschreckend durch die Straßen und versammelt sich vornehmlich in der Natur (am Lech). Im Typus des Baal, den er 1918 in seinem ersten großen Drama entwirft, erhält die antibürgerliche Einstellung Brechts erste gültige Gestalt, auch wenn er ihr nur sehr bedingt entsprochen hat: der genialische Dichtertypus, der sich um die gesellschaftlichen Konventionen nicht mehr kümmert, alle lieb gewonnenen Werte negiert und seine „naturhafte“ Vitalität auf Kosten der anderen radikal auslebt. Es ist die frühe Studentenzeit (1917 bis 1924), in der er zwischen Augsburg und München hin- und herpendelt. Mit dem ebenfalls 1918 entstandenen Gedicht *Legende vom toten Soldaten* formuliert er wirksam und gültig seine Abneigung gegen den Krieg; das Gedicht soll ihn schon in den 20er Jahren auf die schwarze Liste der Nazis gebracht haben.

Das Studium in München nahm Brecht nie richtig auf. Er schrieb stattdessen seinen ersten großen Erfolg, das Drama *Trommeln in der Nacht* (1919), das ihm den Kleist-Preis (1922) einbrachte. Herbert Jhering, der als Entdecker Brechts gelten darf, schrieb enthusiastisch: „Bertolt Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert.“ Das Stück kritisiert das sich neu etablierende Bürgertum der Weimarer Republik: Die Bürger sichern sich ihre Anteile, über Leichen gehend. Den Menschentypus der 20er Jahre erfasst Brecht in der Figur des anpasserischen Galy Gay. Das Stück *Mann ist Mann* (entstanden zwischen 1924 und 1926) plädiert für „Einverständnis“, nämlich mit den gesellschaftlichen Veränderungen, die den Menschen tief greifend wandeln – als Mensch, der von Technik abhängig ist und in der Massengesellschaft lebt, womit Vereinzelung, Entfremdung, Anonymität und Gesichtslosigkeit verbunden sind. Das Einverständnis bedeutet dabei keineswegs vorbehaltlose Bejahung der neuen Gegebenheiten, vielmehr kenn-

zeichnet es das notwendige Eingehen auf die gesellschaftlichen Realitäten, damit Veränderung nicht bloße Wünschbarkeit bleibe. Die vielfach mit dem Stichwort „Behaviorismus“ beschriebene Lebensphase (zwischen ca. 1924 bis 1931) ist keine Zeit, in der sich Brecht der kapitalistischen Anpassungsideologie verpflichtet, sondern die Zeit – sie beginnt spätestens mit *Trommeln in der Nacht* –, in der Brecht nicht mehr bloß gegen die bürgerlichen Zwänge revoltiert, sondern ihre Faktizität und ihre prägende Macht einkalkuliert. In Geschichten (z.B. *Nordseekrabben*, 1926), in Gedichten (vgl. *Das Lesebuch für Städtebewohner*, 1930) und Stücken (*Im Dickicht der Städte*, 1922) zeigt er immer wieder, dass die gesellschaftliche Entwicklung das autonome bürgerliche Individuum bereits innerhalb des Bürgertums selbst ausradiert hat. Der Mensch ist fremdbestimmt und Mensch nur noch in der Masse; will er sich als Individuum neu gewinnen, so muss er diese Tatsache anerkennen, folglich in die Bestimmung des Individuellen aufnehmen: das Individuum ist nicht mehr als gegeben vorauszusetzen, sondern ist Resultat des gesellschaftlichen Prozesses. Diesen Prozess „einzuverstehen“ (verstanden zu haben, bedingt anzuerkennen), ist notwendige Voraussetzung für jegliche Änderung, auch des Menschen, und hat zugleich zur Konsequenz, auf die „Massen“, das heißt in der Klassengesellschaft auf das Proletariat, als historische Kraft zu setzen.



Zu Brechts Realismus gehört auch die Wahl des angemessenen Produktionsorts. München, wo er bis 1924 arbeitete, beschreiben kritischere Zeitgenossen als verspießertes großes Dorf, das auf die Dauer nur wenig zu bieten hatte. Brecht bereitete seine Übersiedlung nach Berlin sorgfältig vor, indem er Kontakte knüpfte und seine Stücke zur Aufführung anbot (*Trommeln in der Nacht* wurde im Dezember 1923 am Deutschen Theater gegeben, *Dickicht* hatte ein knappes Jahr später ebenda Premiere). Auch Helene Weigel, seine spätere Frau, lernte er schon 1923 kennen und lieben. Brecht suchte nicht die einsame Dichterexistenz, die Besinnung auf sich selbst, er benötigte vielmehr den Betrieb, den vielgescholtenen Großstadtschunzel, die Kontakte, die rasche öffentliche Bestätigung seiner Arbeit und viele Mitarbeiter. Brecht übertrug die Kollektivarbeit am Theater oder Film bereits auf die Text-Produktion selbst. Er nutzte jede Möglichkeit der Information, hörte bei Gesprächen geduldig zu, sie zugleich rücksichtslos ausbeutend, und beteiligte stets Freunde und Freundinnen – am wichtigsten wurden Elisabeth Hauptmann (ab 1924 bis zu Brechts Tod) und Margarete Steffin (ab 1932 bis 1941, ihrem frühen Tod) – als direkte Mitarbeiter. Auch dies erfolgte aus der Einsicht in das veränderte Verhältnis von Literatur und Gesellschaft. Die Zeit war vorbei, in der der einzelne – in Einsamkeit und Freiheit – noch vernünftige Werke zu produzieren vermochte. „Größere Gebäude kennen sie nicht, als solche, die ein einzelner zu bauen im Stande ist“, heißt es höhnisch am Ende einer *Geschichte vom Herrn Keuner* über die *Originalität*. Von daher ließ ihn auch der Plagiatsvorwurf kalt, den Alfred Kerr nach der Uraufführung der *Dreigroschenoper* öffentlich gegen ihn erhob. Die Übernahme von Vorhande-

nem war Brecht selbstverständlich; er begründete gegen Kerr sein Plagiiere frech mit der „grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“. Jede Tradition konnte so verarbeitet und im dreifachen Wortsinn „aufgehoben“ werden: mit Vorliebe die römische Antike (Horaz), Shakespeare und – in großem Umfang – die Lutherbibel.

5 1926 gilt als das wichtigste „Umbruchsjahr“ in der Biografie Brechts: er las Karl Marx, als er für die Vorgänge an der Weizenbörse, die er im *Joe Fleischhacker*-Projekt dramatisieren wollte, keinerlei vernünftige Erklärung erhielt. In Wirklichkeit handelt es sich um keinen „Bruch“, sondern um das – nahe liegende – Resultat seines Realismuskonzepts. Brechts Werk, das in seinen Anfängen noch biografisch bezogen war, wurde immer mehr „Zeitdichtung“, eine Dichtung, die sich mit den aktuellen Fragen der Zeit auseinander setzte und nicht „Ausdruck einer Persönlichkeit“ sein wollte. Daran liegt es auch – eine weitere wichtige Eigenheit des Werks – dass Brecht seine Dichtungen – für Ausgaben, bei Aufführungen u. a. – immer neu überarbeitete und „aktualisierte“. Zum Beispiel existieren vom *Galilei* drei große Fassungen, deren erste (1938) noch ganz auf die Titelfigur ausgerichtet ist, ihre „Entmachtung“ und „Ausmerzung“ auf Grund des Verrats der Wissenschaft. Erst mit der 2. Fassung (1944/45), die Brecht mit Charles Laughton im USA-Exil erarbeitet, kommt das Thema der Atombombe hinzu, während die 3. Fassung (1953) schon mit der Alltäglichkeit der Bombe rechnet und mit der Tatsache, dass die Wissenschaft wie selbstverständlich an ihrer Herstellung arbeitete. Mit der Marx-Lektüre war durchaus keine „Ideologisierung“ der Dichtung verbunden, wie gern behauptet wird. Der Marxismus stellte für Brecht vielmehr die beste „Methode“ bereit, die gegebenen Realitäten zu erfassen. Selbst Stücke wie *Die Maßnahme* – aus der „Lehrstückzeit“ (1928 bis 1931) – sind keine marxistischen Themenstücke, sondern kunstvoll gebaute ästhetische Kollektivübungen, die der sich ausbreitenden Distribution der Massenmedien durch idiotische Unterhaltung und Einlullung des Publikums eine kommunikative Alternative gegenüberstellen wollten: das Publikum sollte nicht einseitig „bedient“ und damit ruhig gestellt durch die Passivität der Rezeption von Medien, sondern aktiv herausgefordert und beteiligt werden. „Über literarische Formen muss man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus“, war Brechts ästhetischer Leitsatz.

Die marxistische „Wende“ bedeutete keineswegs, dass Brecht das „Kulinarische“ aufgab. Im Gegenteil fiel gerade in diese Zeit Brechts Arbeit an der *Dreigroschenoper* (1927/28), die einen legendären Erfolg auslöste. Zwar hatte Brecht die Oper als Affront gegen die Gesellschaft gedacht, die ihm nun begeistert zujubelte, aber er hatte doch die ästhetischen Mittel gefunden, die der Zeit entsprachen. Der Song vom *Mackie Messer* wurde, auch von Brecht mit krächzender Stimme gesungen, zum Schlager, und die Berliner Gesellschaft gab sich mit Vorliebe als Halbwelt der Nutten, Zuhälter und Gangster. Insofern objektivierte der Erfolg doch noch die Kritik des Stücks, freilich von der besseren Gesellschaft als kitzlig-anstößige Unterhaltung genossen: die Weimarer Republik kündigte bereits ihr Ende an (1930).

Brecht gehörte zu den wenigen, die auf Grund ihrer Kenntnis der politischen und wirtschaftlichen Lage dieses Ende illusionslos voraussahen, wenn nicht durch eine starke Arbeiterbewegung ein Gegengewicht geschaffen würde. Mit seinen Lehrstücken, dem Revolutionsstück nach Maxim Gorkis *Die Mutter* oder mit dem sehr genauen Milieufilm *Kuhle Wampe* (beide 1930) versuchte er entsprechend zu agitieren und die Solidarität der Arbeiter zu fördern – ohne Erfolg.

Mit der „Machtübernahme“ der Nazis ist seiner Arbeit jegliche Grundlage genommen; der Reichstagsbrand (27. 2. 33), den er in seiner politischen Bedeutung sofort erkennt, zwingt ihn zur sofortigen Flucht aus Deutschland, zunächst nach Prag, nach Wien und Paris und dann nach Svendborg (Dänemark), wo er mit seiner Familie und der Mitarbeiterin Margarete Steffin von 1933 bis 1939 lebt, liebt und arbeitet. Brecht stellt seine Produktion ganz auf den antifaschistischen Kampf ein und richtet danach Themen und Sprache seiner Werke aus, zunächst noch in der Hoffnung, damit in Deutschland die antifaschistischen Kräfte so stärken zu können, dass sie eine politische Chance fänden. Heftig bekämpft er alle – auch „linken“ – Strömungen, die im Faschismus nur den „Ausbruch von Barbarei“ sehen und meinen, vor ihm die „Kultur“ „retten“ zu müssen. 1935, auf dem internationalen Schriftstellerkongress zur „Verteidigung der Kultur“ in Paris, fordert er als Einziger, endlich von den „Eigentumsverhältnissen“ zu reden und zu er-

kennen, dass längst Menschen zu retten sind, wo immer noch von der Rettung der Kultur gehandelt wird. „Dem, der gewürgt wird / Bleibt das Wort im Halse stecken“, hält Brecht Karl Kraus vor, der gemeint hatte, dass das „Wort entschlafen“ sei, als „jene Welt erwachte“.

- 5 Brecht wusste früh, dass Hitler Krieg bedeutete. Noch in Dänemark, ehe ihn der Krieg zwang, über Finnland (1940) und die Sowjetunion nach den USA zu fliehen, beginnt er mit *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941); das Stück führt den Krieg als (mit anderen Mitteln) fortgeführten Handel vor und zeigt – am Beispiel der Courage, die ihre drei Kinder verliert – die mit ihm verbundenen Opfer. Die „Courage“, gespielt von der Weigel, wurde später das Stück, das Brechts Weltruhm begründete. Das finnische Volksstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940), das
- 10 den Typus des scheinbar liebevollen, vitalen, aber brutalen Kapitalisten entwirft, negiert die Möglichkeit der Klassenversöhnung. Mit dem *Aufstieg des Arturo Ui* (1941), schon für die USA gedacht, wollte er – im überschaubaren Gangstermilieu von Chicago – die Zusammenhänge von kapitalistischer Wirtschaft, Gangstertum und politischem Aufstieg des Faschismus seinem neuen Gastland des Exils, „öfter als die Schuhe die Länder wechselnd“, demonstrieren.
- 15 Brecht richtete sich in den USA – er ging nach Santa Monica (Kalifornien) und versuchte sich u. a. auch als Filmschreiber in Hollywood – von vornherein nicht auf Dauer ein. Er wartete vielmehr auf das Kriegsende, setzte früh auf einen Sieg der Sowjets und blieb ein kritischer Beobachter der Emigrantenszene, besonders der des „Frankfurter Instituts für Sozialforschung“ – Theodor W. Adornos und Max Horkheimers. Seine Versuche, unter den Emigranten Einigkeit
- 20 über das „andere“ Deutschland zu erzielen und entsprechend unterstützend tätig zu werden, scheiterten an der Kollektivschuldthese. Das Kriegsende diagnostizierte er bereits als Beginn einer neuen – größeren – Konfrontation. Die Rückkehr nach Deutschland war selbstverständlich. Dort sah Brecht sein Publikum, aber auch seine Heimat und sein „Volk“. Die Annäherung geschieht von außen, über die Schweiz. Auch der österreichische Pass – nach der Gründung der
- 25 beiden deutschen Staaten erworben (1950) – ist ein Bekenntnis zur Heimat (zum ganzen Deutschland). Mit Stücken wie *Der kaukasische Kreidekreis* (1945) plädiert er für die Übernahme des Besitzes durch das Volk – „dass da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind“ – und mit *Die Tage der Kommune* (1948/49) für eine revolutionäre Lösung, das heißt: für ein sozialistisches Deutschland. Die Entscheidung für die DDR war nur folgerichtig. Seine letzten Jahre
- 30 gelten der praktischen Theaterarbeit im Berliner Ensemble, das unter der Intendanz von Helene Weigel im Theater am Schiffbauerdamm residiert, der kritischen Erledigung der Vergangenheit mit Bearbeitungen Shakespeares, Molières, Sophokles’ u. a. gegen die „Beerbung“ der bürgerlichen Errungenschaften und dem Kampf um die Erhaltung des Friedens. Sein Realismus und seine Sehnsucht nach Veränderung machten ihn früh weise; mit den *Buckower Elegien* (1953)
- 35 schrieb er ein Alterswerk, vergleichbar nur mit dem *West-östlichen Divan* von Johann Wolfgang von Goethe, im Alter von nur 55 Jahren. Auf dem Totenbett diktierte er: „Schreiben Sie, daß ich unbequem war und es auch nach meinem Tod zu bleiben gedenke. Es gibt auch dann noch gewisse Möglichkeiten.“ Er hat Recht behalten.

Nach: Zeitgenössische Literatur. Cd-ROM 2, Berlin: Cornelsen 2002.

Werkausgabe:

Bertolt Brecht: Werke. Hrsg. von Werner Hecht u. a. 30 Bde. Berlin/Frankfurt a.M. 1988ff.
Die Keuner-Geschichten sind auch als Rowohlt-Taschenbuch erschienen.

Literatur:

- Werner Mittenzwei: Das Leben des Bert Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. 2 Bände. Ostberlin 1986;
Jörg Wilhelm Joost/ Klaus-Detlef Müller/ Michael Voges: Bert Brecht. Epoche, Werk, Wirkung. München 1985;
Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Bd. 1: Theater. Stuttgart 1980. Band 2: Lyrik, Prosa, Schriften. Stuttgart 1984 (Sonderausgabe: Stuttgart 1986);
Klaus Völker: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München 1976.
John Fuegi: Brecht & Co. Hamburg 1997.

Übersicht zu den Keuner-Geschichten

1929: Entstehung der Figur des Herrn Keuner innerhalb des Lehrstück-Fragments *Falzer*. Niederschrift der ersten Keunergeschichten als Kommentartexte zu *Fatzer*; Ausarbeitung der meisten weiteren Geschichten als Kommentare und Einzeltexte.

1929/30: Verwendung der Keuner-Figur im fragmentarischen Lehrstück *Aus nichts wird nichts* als Figur des Denkenden.

1930: Herauslösung der Keuner-Kommentare aus dem *Fatzer*-Fragment und erste Zusammenstellung von elf *Geschichten vom Herrn Keuner* für Heft I der *Versuche*, das im Frühjahr 1930 erscheint. Erwägungen, die Figur des Keuner in den Lehrstücken *Die Maßnahme* und *Der böse Baal der asoziale* einzusetzen.

1930/31: Entstehung weiterer Keunergeschichten, teilweise noch im Zusammenhang mit den Lehrstück-Plänen der Zeit.

1932: Publikation einer zweiten Teilsammlung mit neun Geschichten in Heft 5 der *Versuche*.

März 1940: Plan zu einer Erzählung *Die Befürchtungen des Herrn Keuner* (nicht ausgeführt).

1948: Zusammenstellung von Keunergeschichten aus verschiedensten Zeiten für die Sammlung *Kalendergeschichten*.

Frühjahr 1949: Publikation von 39 *Geschichten vom Herrn Keuner* als eine Kalendergeschichte innerhalb der Sammlung.

1953: Auswahl von zwölf Keunergeschichten aus den *Kalendergeschichten* für Heft 12 der *Versuche*.

Zwischen 1950 und 1956: Entstehung weiterer *Geschichten vom Herrn Keuner*.

Textgrundlage

»Geschichten vom Herrn Keuner«, in: *Versuche*, Heft I (*Versuche 1-3*), Berlin: Kiepenheuer 1930, S. 22-25 (2. Versuch).

»Geschichten vom Herrn Keuner«, in: *Versuche*, Heft 5 (*Versuche 13*), Berlin: Kiepenheuer 1932, S. 456-459 (Teil des 2. Versuchs).

»Geschichten vom Herrn Keuner« in: *Versuche*, Heft 12 (*Versuche 27/32*), Berlin/West: Suhrkamp 1953, S. 151-154 (Teil des 2. Versuchs).

Zu den »Geschichten vom Herrn Keuner« gehörende Texte, Typoskripte und Manuskripte aus dem Nachlaß. Die maßgebliche Ausgabe dieser Texte ist der Band 18 von: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin und Weimar/ Frankfurt am Main 1995.

2004 wurde ein neu aufgefundenes Typoskript veröffentlicht, das 1948 in Zürich (*Zürcher Fassung*) entstanden ist, als Brecht die Keunergeschichten für sein Buch *Kalendergeschichten*, Berlin: Gebrüder Weiß 1949 vorbereitete. Dort sind die 39 in die *Kalendergeschichten* aufgenommenen Keunergeschichten enthalten. Darüber hinaus enthält das Typoskript 15 bisher unbekannte Keuner-Texte und einige Varianten bereits bekannter Texte. Bertolt Brecht: *Geschichten vom Herrn Keuner. Zürcher Fassung*. Hg. von Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main 2004.

Bertolt Brecht
Geschichten vom
Herrn Keuner
Zürcher Fassung
Herausgegeben von Erdmut Wizisla
Suhrkamp Verlag

