

**Zeitschrift:** Rote Revue : sozialistische Monatsschrift  
**Herausgeber:** Sozialdemokratische Partei der Schweiz  
**Band:** 39 (1960)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Bertolt Brecht  
**Autor:** Böni, Otto  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-337183>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 29.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Schülers ein. Sie arbeiten stark mit dem Vorgang des Wiederentdeckens. Bei einem solchen Vorgehen erhält der Lehrer eine ganz neue Bedeutung. Sein Klassenzimmer ist nicht mehr nur ein Hörsaal, sondern eigentliche Arbeitsstätte. Diese Unterrichtsgestaltung ist aber nur dann möglich, wenn keine zu großen Klassenbestände vorhanden sind. *Eine Reduktion der Schülerzahlen in den einzelnen Klassen* ermöglicht das Eingehen auf das Kind, gestattet das Eingehen auf die vorher geschilderte Konzeption.

Wir Sozialisten streben nach einer echten Demokratisierung der Gesellschaft, wir streben nach einer Veränderung der Gesellschaftsstruktur. Die Folge davon ist aber auch, daß wir Hand bieten zu einer echten Demokratisierung der Schule. Wir fühlen uns verpflichtet, entsprechend der Veränderungen innerhalb unserer Gesellschaft, bedingt durch die Fortschritte aller Arten, die Veränderungen und damit Modernisierung der Unterrichtsmethoden zu begrüßen. Es liegt an uns, das Rad der Geschichte vorwärts zu drehen. Denn es gilt nicht nur, die Welt verstehen zu helfen; wir haben auch beizutragen, sie da zu verändern, wo sie nicht im Einklang mit unserer sozialistischen Zielsetzung steht.

**OTTO BÖNI**

## **Bertolt Brecht**

Nicht viele Schriftsteller der Gegenwart haben der Arbeiterschaft so viel zu geben wie Bert Brecht, und doch wird gerade dieser Autor in der Arbeiterpresse nach Möglichkeit gemieden. Diese Ignorierung ist auf die politische Einstellung Brechts zurückzuführen, der bis zu seinem Tode am 14. August 1956 der kommunistischen Ideologie ergeben war.

Hier stellt sich nun die Frage, sollen wir ein für uns positives Werk, das aber von einem Autor geschaffen wurde, dessen Weltanschauung mit der unserigen im Widerspruch steht, aus diesem Grunde ignorieren? Wir müssen uns endlich damit abfinden, daß auch heute noch bedeutende Literaten, Künstler und Intellektuelle ihr Ideal im Kommunismus sehen; wir können weder den Dichtern Brecht, Arnold Zweig und Scholochow noch den Philosophen Lukacs und Bloch ihre Qualitäten absprechen. Diese Realität sollte uns aber nicht hindern, uns mit diesen Literaten, Künstlern und Philosophen auseinanderzusetzen. Ja, wir müssen diese Ideen offen in unserer Presse disputieren und das Positive vom Negativen scheiden. Wenn wir das nicht tun, so laufen wir Gefahr, daß die Gedankenwelt dieser Leute als Ganzes bei vielen Lesern und Betrachtern durch die «Hintertür» eindringt.

Willy Haas, der bekannte Theaterkritiker und Feuilletonist, schrieb anläßlich der in der Wiener kulturellen Zeitschrift «Forum» gehaltenen Umfrage, «Ob man Brecht im Westen spielen soll», folgendes: «Bert Brecht nicht zu spielen, weil er ein Kommunist war, scheint mir ebenso absurd wie der während des Ersten Weltkrieges oft gehörte Vorschlag, Shakespeare von den deutschen Bühnen zu verbannen.»

Jetzt, wo der Bannfluch gegen Brecht gebrochen ist, wo in Westdeutschland auf allen Bühnen Brechts Stücke aufgeführt werden, jetzt, wo auch in Zürich «Mutter Courage» gezeigt werden soll, ist es wichtig, uns mit den Stärken und den Schwächen des Brechtschen Theaters bekannt zu machen.

Bertolt Brecht ist 1898 in der bayerischen Stadt Augsburg geboren «als Sohn wohlhabender Leute», wie er später in seinem Gedicht «Verjagt mit gutem Grund» schreibt. Aus seiner Schulzeit erzählt der bekannte Theaterkritiker Herbert Ihering eine nicht uninteressante Begebenheit: «Brecht, der schwach im Französischen war, und ein Freund, der schlechte Zensuren im Lateinischen hatte, konnten an Ostern nur versetzt werden, wenn sie eine gute Abschlußarbeit schrieben. Brechts Arbeit wie die seines Freundes fielen mäßig aus. Brechts Freund radierte nun einige Fehler mit dem Federmesser und meinte, der Professor habe sich verzählt. Dieser aber bemerkte den Betrug. Brecht hingegen strich sich nun mit roter Tinte noch einige Fehler mehr an. Fragte dann den Lehrer, was hier falsch sei, dieser mußte bestürzt zugeben, daß er zu viele Fehler angestrichen habe. ‚Dann‘, sagte Brecht, ‚muß ich doch eine bessere Zensur haben.‘ Der Professor änderte die Zensur, und Brecht wurde versetzt.»

Sein erstes Stück «Baal» – 1918 geschrieben, aber erst 1923 unter Skandal in Leipzig uraufgeführt – ist eine locker aneinandergereihte Folge von Szenen und Gesängen. Der Held des Stückes ist ein dichtender Vagant, Verführer, Mädchenhändler, Zuhälter und Mörder. Die Handlung entspricht der damaligen expressionistischen Geschmackswelt. Doch einmalig sind die «schaurig-schönen» Balladen, so der «Choral vom großen Baal»:

«Als im weißen Mutterschoß aufwuchs Baal,  
War der Himmel schon so groß und still und fahl,  
Jung und nackt und ungeheuer wundersam,  
Wie ihn Baal liebte, als Baal kam.»

Sein nächstes Werk, «Trommeln in der Nacht», schrieb er unter dem Eindruck des Scheiterns des Spartakus-Aufstandes. Es ist der Aufschrei eines enttäuschten Romantikers, dessen Ideal, die Räterepublik, zusammengebrochen ist und ihn vor ein Nichts stellt. Brecht läßt dann auch den Helden in diesem Stück das Bett dem Heldentod vorziehen.

Es folgten das Drama «Im Dickicht der Städte» und die Historie «Das Leben Eduards II», frei nach Marlowe. 1926 wird die Grotteske «Mann ist

Mann» aufgeführt. Ihr Inhalt ist ein soziales Motiv, nämlich die Verwandlung eines Menschen in einen andern, wider seinen Willen; ein einfacher Bürger wird in einen räuberischen Kolonialsoldaten verwandelt. Ein Jahr später erscheint «Die Hauspostille», eine Sammlung von Gedichten und Balladen. Willy Haas bezeichnete diesen Gedichtband etwas eigenwillig als das «weitaus großartigste Buch Brechts». Seine Gedichte wirkten damals unerhört neu und hatten großen Erfolg. Vielen seiner Gedichte standen Villon, Rimbaud und Kipling Pate. Dieser lyrische Erfolg hatte dann auch bestimmenden Einfluß auf seine zwei nächsten Stücke. Der Opersketch «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» und die Brecht weltberühmt machende «Dreigroschenoper» leben durch ihre Songs, deren Vertonung durch den leider zu früh verstorbenen Kurt Weill erfolgte. Vielen Leuten ist heute noch Brecht nur durch die Songs aus der «Dreigroschenoper» bekannt. Den Erfolg, den dieses Stück heute noch hat, illustriert am besten die folgende Notiz aus dem «Brückenbauer»: «Zum erstenmal in der Geschichte kleinerer amerikanischer Theater wurden an einem einzigen Stück zwei Millionen Dollar eingenommen. Es handelt sich um die ‚Dreigroschenoper‘, die in einem Neuyorker Vorstadttheater bald sechs Jahre ununterbrochen gespielt wird.» Daß die «Dreigroschenoper» zu einem Schlager wurde, beweist auch die 1930 erfolgte Verfilmung. Daß Brecht ein Meister im Dichten von Moritaten, Balladen, Liebesliedern und lyrischen Polemiken war, beweist auch die Tatsache, daß auch heute noch oft die Songs, wie «Mackie Messer», «Kanonensong», «Seeräuber-Jenny», zu hören sind. In den Jahren 1928 bis 1931 schreibt Brecht die folgenden Schauspiele: «Happy End», ein Stück, von dem er sich später wegen der skizzenhaften, oberflächlichen Handlung distanzierte, «Das Badener Lehrstück vom Einverständnis», «Flug der Lindberghs», «Die Maßnahme» und «Der Ja- und der Nein-Sager». 1930 verfaßt Brecht «Die heilige Johanna der Schlachthöfe», ein Stück, das Brecht immer zu seinen Besten zählte. Die erst 1959 erfolgte Uraufführung in Hamburg beweist denn auch, daß dieses Stück eines seiner kühnsten ist. Brecht versucht darin oft, in Form der klassischen Tragödie die Kritik an dem modernen Kapitalismus zu üben. Wie er im «Eduard II» Formelemente Shakespeares ausprobierte, benützt er hier die Schiller-Form zur Konfrontierung mit der kapitalistischen Wirklichkeit. Die beiden Büchsenfleischmagnaten Mauler und Cridle beginnen ihr Gespräch wie folgt:

«Erinnere, Cridle, dich, wie wir vor Tagen –  
Wir gingen durch den Schlachthof, Abend war's –  
An unserer neuen Packmaschine standen.»

Brecht erzählt uns die Tragödie des Heilsarmeemädchens Johanna Dark, die in ihrem Kampf für Menschlichkeit einsieht, daß sie mit Gebeten und frommen Redensarten nicht auskommt, daß sie kämpfen muß, nicht allein,

sondern in Gemeinschaft mit den Arbeitern. Er zeigt, wie die naive Gutgläubigkeit der Heldin am Schluß in wilden Haß umschlägt, als sie sieht, daß ihr guter Wille die Ausbeuter unterstützte. Anlässlich der Hamburger Uraufführung beschrieb Wilhelm Jacobs das Stück in den «Luzerner Neuesten Nachrichten» wie folgt: «Das hat etwas Eisiges von Beginn an: kalte Mauern, graue Wände, die riesige Halle des Bühnenhauses wird zur leeren Halle eines Schlachthofes, wo kein Arbeiter mehr arbeitet, kein Vieh mehr ist, die Maschinen stillstehen und die Winterkälte sich ausbreitet. Die Arbeitslosen stehen hungrig vor den geschlossenen Fabriktooren. Es fröstelt einen dies noch mehr, wenn sich das Bühnenhaus plötzlich in eine überfüllte Börsenhalle verwandelt, wo die Unmenschlichkeit der Spekulanten, der Dollarkönige und der Fleischgiganten regiert. Und in der nächsten Szene: die klägliche Unterkunft der Heilsarmisten, der Mädchen mit den schwarzen Strohhüten, die glauben, die Not mit frommen Sprüchen und kärglichen Almosen lindern zu können.»

Das nächste Werk Brechts bestand in der Bühnenbearbeitung des berühmten Romans von Maxim Gorki «Die Mutter». Kurz nach der Aufführung dieses Stückes begann für Brecht die Zeit der Emigration, konnte er doch 1933 am Tage des Reichstagsbrandes nur mit wenigen Habseligkeiten nach Prag fliehen. Es begann die Odyssee seiner Emigration: Prag, Wien, Zürich, Paris, Kopenhagen, Helsinki und via Moskau nach den USA. Nirgends fand er eine Bleibe, immer hatte er seinen Vierzeiler vor Augen:

«Schlage keinen Nagel in die Wand  
Wirf den Rock auf den Stuhl.  
Warum versorgen für vier Tage?  
Du kehrst morgen zurück.»

15 Jahre wurden aus diesen vier Tagen, bis Brecht aus Amerika, mit einem Aufenthalt in Zürich, 1948 nach Berlin zurückkehrte. Die Zeit der Emigration war seine schaffensreichste. «Der gute Mensch von Sezuan», «Herr Puntila und sein Knecht Matti», «Galilei» und «Mutter Courage und ihre Kinder» dürften die wichtigsten Stücke dieser Epoche sein. Jedes dieser vier Schauspiele hat einen Siegeszug über die Bühnen Europas angetreten und bedürfte einer ausführlichen Einzelwürdigung. Acht Jahre war es Brecht noch vergönnt, in Berlin zu wirken. Zusammen mit seiner Frau, der bekannten Schauspielerin Helene Weigel, gründete er das Berliner Ensemble. Hervorragende Inszenierungen wie auch viele gelungene Schauspielexperimente machten das im Theater am Schiffbauerdamm beheimatete Ensemble weltberühmt. Brecht sah dort als eine seiner Hauptaufgaben die Ausbildung des schauspielerischen Nachwuchses. Es gelang ihm auch, innerhalb des Berliner Ensembles einige sehr talentierte Nachwuchskräfte heranzubilden, die heute die Theorie des epischen Theaters in Ost und West anwenden.

Brecht hat uns nicht nur als Dramatiker etwas zu sagen, sondern auch als Theoretiker des epischen Theaters. Das epische Theater ist ein wichtiges Gegenstück zum dramatischen Schauspiel. Um die Unterschiede anschaulich zu demonstrieren, hat Brecht zwei Gruppen von Kennzeichen zusammengestellt; anschließend einige dieser Gegenüberstellungen:

<i>dramatische Form:</i>	<i>epische Form</i>
handelnd	erzählend
verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion	macht den Zuschauer zum Betrachter, aber
verbraucht seine Aktivität, ermöglicht ihm Gefühle	weckt seine Aktivität, erzwingt von ihm Entscheidungen
der Zuschauer wird in etwas hineingeworfen	er wird gegenübergestellt
der Zuschauer steht mittendrin, er lebt mit	der Zuschauer steht gegenüber, studiert
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
Gefühl	Ratio

Zwischen der Bühne und dem Zuschauer wird eine Distanz geschaffen, die es letzterem ermöglicht, als Unbeteiligter auf Grund seines Verstandes selbst Schlüsse zu ziehen. Brecht will beim Zuschauer Interesse für den Gang der Handlung und nicht für deren Ausgang erwecken. Die Tatsache, daß der Zuschauer letzteren bereits kennt, soll verhindern, daß er von einer fiebrigen Unruhe um das Schicksal des Helden ergriffen wird. Indem Brecht immer und immer wieder dem Zuschauer die Schlußfolgerungen überläßt, verringert er die Möglichkeit, daß dem Publikum Ansichten des Autors aufgezwungen werden. Er will den Zuschauer überlegen und kritisch machen.

Ist es heute nicht oft so, daß am Schluß einer Theatervorstellung die Besucher auseinandergehen, wobei für sie das Gesehene Stück – in dem sie wohl mitgeföhlt und mitgebanzt haben – abgetan ist? Anders bei Brecht; bei ihm wird das Schauspiel erst nach der Vorstellung recht aktuell, indem man sich gezwungen föhlt, sich mit den gestellten Problemen auseinanderzusetzen. Und gerade das ist es, was wir als Sozialisten wünschen und anstreben müssen. Wie manches soziale Theaterstück oder wie mancher soziale Film verpufft seine Wirkung noch während der Vorstellung? Aber wir können erst vom wirklichen Erfolg eines solchen Stückes oder Filmes sprechen, wenn die Wirkung in die Breite und in die Tiefe geht, wenn auch nachher noch darüber gesprochen und diskutiert wird. Gerade weil das epische Theater an die kritische Vernunft appelliert, ist es ihm nicht möglich, antisoziale Ideen zu propagieren.

Mit was für Mitteln versucht nun Brecht zu erreichen, daß der Theaterbesucher – wie er sagt – sein Gehirn nicht in der Garderobe abgibt? Die

Verfremdungseffekte, zu denen Brecht greift, sind die verschiedenartigsten. So verwendet er zum Beispiel in seinen Stücken oft Chöre und Sololieder, sogenannte Songs. Häufig sind diese Songs «Stückchen im Stück», sind sie doch dann musikalische Adressen an das Publikum und fallen betont aus der Handlung heraus und unterbrechen sie dadurch. Damit erreicht Brecht, daß der Zuschauer dem Bann der Handlung entzogen wird! Am Schlusse der «Dreigroschenoper» ist das Publikum im Bann der Urteilsvollstreckung an Macheath. Während dieser unter dem Galgen steht und den Kopf durch die Schlinge stecken soll, entlarvt Peachum das Spiel als Spiel:

«Verehrtes Publikum, wir sind so weit,  
Und Herr Macheath wird aufgehängt,  
Denn in der ganzen Christenheit,  
Da wird dem Menschen nichts geschenkt.  
Damit ihr aber nun nicht denkt,  
Das wird von uns auch mitgemacht,  
Wird Herr Macheath nicht aufgehängt,  
Sondern wir haben uns einen anderen Schluß ausgedacht.»

Diese Songs sind meist direkt an den Zuschauer gerichtet. Durch sie wird alles fragwürdig, denn auch ihre Lehren sind nicht als absolut zu nehmen, und die Bilder, die er uns vermittelt, sind zum Teil Paradoxien. So sagt zum Beispiel auch Mutter Courage im gleichnamigen Stück: «Man merkt's, hier ist zu lang kein Krieg gewesen. Wo soll da Moral herkommen, frag' ich? Frieden, das ist nur Schlamperei, erst der Krieg schafft Ordnung. Die Menschheit schießt ins Kraut im Frieden.» Oder an anderer Stelle: «Bestechlichkeit ist unsere einzige Aussicht. Solang's die gibt, gibt's milde Urteilsprüche, und sogar der Unschuldige kann durchkommen vor Gericht.»

Ein besonderes Augenmerk leiht Brecht dem Bühnenbild. Hier kommt in erster Linie Licht zur Anwendung. Das epische Theater ist für volles Ausleuchten der Bühne; der Zweck ist die Ausschaltung alles Mystischen und Illusionären. Um dem Zuschauer jederzeit Einsicht in das Stück und Kontrolle über dasselbe zu ermöglichen, werden Szenenumbauten auf offener Bühne vorgenommen.

Brecht verwendet oft auch verfremdete Namen, so zum Beispiel in lenden Figur ab. Als Beispiel erwähnt er einen Unfall, dessen Ablauf von einem Zeugen dargestellt wird. Dieser hat nun, wenn er den Verunfallten spielt, *nicht* die Aufgabe, völlig in dessen Rolle aufzugehen, das heißt sich mit diesem zu identifizieren. Er muß niemanden in seinen Bann ziehen, sondern nur etwas zeigen.

Brecht verwendet oft auch verfremdete Namen, so zum Beispiel in «Simone Marchard» Capitain Fétain für Marschall Pétain oder in «Arturo

Ui» Dollfeet (Dollfuß), Ernesto Roma (Ernst Röhm) und Dogsborough (Hindenburg).

Dies sind nur einige Möglichkeiten der Verfremdung; sie alle aufzuzeigen, würde den Rahmen dieses Artikels sprengen. Wie schon erwähnt wurde, überläßt Brecht die Beantwortung gewisser Probleme dem Publikum. Dies zeigt sich besonders gut im Epilog des meines Erachtens besten Stücks, in «Der gute Mensch von Sezuan», wo es heißt:

«Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß:  
Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß.  
Vorschwebte uns: die goldene Legende.  
Unter der Hand nahm sie ein bitteres Ende.  
Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen  
Den Vorhang zu und alle Fragen offen.  
Dabei sind wir doch auf Sie angewiesen,  
Daß Sie bei uns zu Hause sind und genießen.  
Wir können es uns leider nicht verhehlen:  
Wir sind bankrott, wenn Sie uns nicht empfehlen!  
Vielleicht fiel uns aus lauter Furcht nichts ein.  
Das kam schon vor. Was könnt die Lösung sein?  
Wir konnten keine finden, nicht einmal für Geld.  
Soll es ein anderer Mensch sein? Oder eine andere Welt?  
Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?  
Wir sind zerschmettert und nicht nur zum Scheine!  
Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:  
Sie selber dächten auf der Stelle nach,  
Auf welche Weis' dem guten Menschen man  
Zu einem guten Ende helfen kann.  
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!  
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!

Brecht entläßt den Zuschauer also nicht entspannt, sondern er gibt ihm ein oder mehrere Probleme, deren Lösung nicht immer leicht ist, auf den Heimweg. Brecht will einen geistig aktiven, nicht einen passiven Zuschauer. Mit Recht sagt ein bekannter Theaterkritiker: «Brechts Stücke stellen höchste Anforderungen an den Zuschauer, aber sie sprechen uns mit unserer heutigen Sprache, mit unseren heutigen Problemen an, liegen in der Linie der Entwicklung und sind deshalb für jeden arbeitenden Menschen verständlich.»