

# literatur für leser

# 14

# 4

37. Jahrgang

## Inhaltsverzeichnis

Christine Waldschmidt · Funktionalisierungen des Narrativen am Beispiel kulturgeschichtlicher Schriften des 18. Jahrhunderts

Stephan Resch · „Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“ – Tracing Vitalism in Stefan Zweig's early works

Carsten Jakobi · „Die Weltlage wird immer wirrer.“ Brecht registriert den Kriegsausbruch. Kriegsprognose und -diagnose im *Journal* und in der *Kriegsfibel*

Ian Ellison · Borgesian and Shakespearean Allusions in *Die Ringe des Saturn* by W. G. Sebald



PETER LANG  
EDITION

## Inhaltsverzeichnis

### Christine Waldschmidt

Funktionalisierungen des Narrativen am Beispiel kulturgeschichtlicher  
Schriften des 18. Jahrhunderts \_\_\_\_\_ 191

### Stephan Resch

„Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“ – Tracing Vitalism in  
Stefan Zweig's early works \_\_\_\_\_ 203

### Carsten Jakobi

„Die Weltlage wird immer wirrer.“  
Brecht registriert den Kriegsausbruch.  
Kriegsprognose und -diagnose im *Journal* und in der *Kriegsfibel* \_\_\_\_\_ 219

### Ian Ellison

Borgesian and Shakespearean Allusions in *Die Ringe des Saturn* by  
W. G. Sebald \_\_\_\_\_ 235

## literatur für leser

herausgegeben von: Peer Review:	Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutach- tet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M., Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, Univer- sity of Washington, Seattle, WA 98195, USA <a href="mailto:wilke@u.washington.edu">wilke@u.washington.edu</a>
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge	Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz <a href="mailto:cjakobi@uni-mainz.de">cjakobi@uni-mainz.de</a>
Erscheinungsweise:	4mal jährlich März/Juni/September/Dezember
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 32,-; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Einzelheft EUR 9,20. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus- zugsweise – bleiben vorbehalten.

**„Die Weltlage wird immer wirrer.“  
Brecht registriert den Kriegsausbruch.  
Kriegsprognose und -diagnose im *Journal*  
und in der *Kriegsfibel***

**1.**

Im Rahmen seines großangelegten *Tui*-Projektes, des geplanten satirischen Romans über den Intellektuellen in der bürgerlichen Gesellschaft, formulierte Bertolt Brecht in den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft – spätestens 1935 – einen skizzenhaften Abriss der Geschichte der Weimarer Republik. Wie fast das gesamte vorliegende Textmaterial des nicht ausgeführten Romanprojekts hat die Skizze fragmentarischen Entwurfscharakter, aber trotz ihrer provisorischen Form ist sie in der politischen Sache, die sie vertritt, höchst entschieden und urteilsgewiss. Am Ende des nur knapp halbseitigen Geschichtsüberblicks heißt es lapidar: „Die Industrie ist eine imperialistische, da Profit erzeugende, auf Militarismus angewiesene. Die unerhörte Rationalisierung wirft das Proletariat auf die Straße. Von wo es die Militärs in die Kasernen – und in die Fabriken hereinholen. Der zweite Weltkrieg steht bevor.“<sup>1</sup> Der rhetorisch inszenierte Nachweis eines notwendigen Zusammenhanges zwischen der kapitalistischen Ökonomie, dem Ende der bürgerlichen Demokratie, dem Aufstieg des Faschismus und der Entfesselung des hier auch bereits terminologisch korrekt antizipierten Zweiten Weltkriegs ist typisch für Brechts Überzeugung, dass der Kapitalismus im Allgemeinen und der NS-Faschismus im Besonderen unausweichlich auf einen Weltkrieg zusteuerten. In dieser politischen Prognostik reaktualisiert sich die Kriegsthematik, die in Brechts gesamtem literarischem Werk geradezu eine Konstante darstellt: von seinem ersten Drama *Die Bibel* aus dem Jahr 1913 über die nationalistischen Kriegsgedichte des Sechzehnjährigen zu Beginn des Ersten Weltkriegs, die berühmte *Legende vom toten Soldaten* von 1918 bis hin zu seiner letzten Buchpublikation, der *Kriegsfibel* von 1955. Wie ein kurzer Überblick über die genannten Werke zeigt, ist Brechts Auffassung des Krieges alles andere als konstant, aber stets durch das Selbstbewusstsein gekennzeichnet, gültige Urteile über den Krieg zu formulieren, und dieses Selbstbewusstsein nimmt dabei mitunter, wie das Zitat aus dem *Tuiroman* zeigt, die Form einer zukunfts-gewissen Prognose an – eine Prognostik, die sich Brecht nach 1945 auch selbst als Verdienst attestierte, oft zu Recht, wenn man an das Kapitel *Deutsche Kriegsfibel*

---

**1** Bertolt Brecht: *Der Tuiroman*. In: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd. 17: *Prosa 2*. Berlin/DDR, Weimar, Frankfurt/M. 1989, S. 9-161, hier S. 23. Die Herausgeber datieren diesen Text auf die Jahre 1933 bis 1935. – Alle weiteren Zitate aus dieser 1988 bis 2000 erschienen Ausgabe im Folgenden mit der Sigle „GBA“, Bandnummer und Seitengabe; Zitate aus dem *Journal* zusätzlich mit der Datumsangabe in der von Brecht verwendeten Form.

der *Svendborger Gedichte* denkt<sup>2</sup>, zum Teil auch fälschlich, indem er etwa von seiner *Mutter Courage* behauptete: „Das Stück ist 1938 geschrieben, als der Stückeschreiber einen großen Krieg voraussah [...]“<sup>3</sup> – obwohl der Arbeitsbeginn an dem Stück tatsächlich erst vier Wochen nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs lag.<sup>4</sup>

Insofern Brecht den Krieg prognostiziert und ihn als systemgerecht logisch diagnostiziert, artikuliert er nicht zuletzt die Selbstbehauptung seiner politischen Maßstäbe auch angesichts von Vertreibung, Exil und Isolation – eine Selbstbehauptung, die der äußeren politischen Niederlage das Beharren auf der fortwährenden Gültigkeit seines Urteils und der diesem Urteil zugrundeliegenden Maßstäbe entgegensetzt. Eben dies macht auch das Exilspezifische seiner Position und ihrer rhetorischen Inszenierung aus. Dabei erscheint Brecht der drohende Krieg keineswegs als der einzige Einwand, der sich gegen den NS-Faschismus erheben lasse. In den *Svendborger Gedichten* heißt es entsprechend:

DIE OBEREN SAGEN: FRIEDEN UND KRIEG  
Sind aus verschiedenem Stoff.  
Aber ihr Frieden und ihr Krieg  
Sind wie Wind und Sturm.

Der Krieg wächst aus ihrem Frieden  
Wie der Sohn aus der Mutter  
Er trägt  
Ihre schrecklichen Züge.

Ihr Krieg tötet nur  
Was ihr Frieden  
Übriggelassen hat.<sup>5</sup>

Der Krieg erfährt hier explizit Beachtung, insofern sich an ihm der Systemcharakter der faschistischen Herrschaft (oder vielleicht überhaupt: der bürgerlichen Herrschaft) sichtbar machen lasse – aber schon der Vorkriegszustand des Nationalsozialismus liefert dem Exilanten Brecht genügend Anhaltspunkte für seine unversöhnliche Gegnerschaft. Wenn sich Brecht zum Thema Krieg äußert, spricht kein Pazifist, im Gegenteil ist ihm durchaus an der kämpferischen, notfalls auch militärischen Durchsetzung seiner Interessen gelegen – so spricht Brecht im Frühjahr 1939 in einem Brief an Karl Korsch von einem anstehenden „Welt-Bürgerkrieg“<sup>6</sup>, in dem für ihn eine Parteinahme, und zwar auf der Seite der Sowjetunion, ebenso selbstverständlich ist wie die anti-francistische Parteinahme im eben verloren gehenden Spanischen Bürgerkrieg. Vor diesem Hintergrund erscheint allerdings klärungsbedürftig, wie sich Brecht zur eigenen politischen Prognostik verhält, sobald sie sich als zutreffend herausstellt. In jenem historischen Moment, da sich seine Vorhersagen bestätigen, zu Beginn des

---

**2** Die *Svendborger Gedichte* erschienen 1939, die meisten Gedichte der *Deutschen Kriegsfiabel* entstanden aber bereits 1936. Vgl. GBA 12, S. 349.

**3** Friedrich Wolf/Bert [sic] Brecht: *Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt. Ein Zwiegespräch*. In: GBA 23, S. 109-113, hier S. 112.

**4** Vgl. Werner Hecht: *Brecht Chronik. 1898-1956*. Frankfurt/M. 1997, S. 591.

**5** Bertolt Brecht: *Die Oberen sagen: Frieden und Krieg*. In: GBA 12, S. 10f.

**6** Bertolt Brecht: „Brief an Karl Korsch“, Svendborg, etwa Februar/März 1939. In: GBA 29, S. 131. Vgl. Hans Peter Neureuter: „Finnland und die Sowjetunion. Zu Brechts Haltung im ‚Welt-Bürgerkrieg‘“. In: Sabine Kebir/Therese Hörnigk (Hrsg.): *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*. O.O. [Berlin] 2005 (= Recherchen, Bd. 23), S. 43-55, hier S. 45.

Zweiten Weltkriegs also, reagiert Brecht nämlich gerade nicht mit dem Gestus einer Selbstbestätigung, sondern in einer für ihn nachgerade untypischen Reflexionsform der Verunsicherung. Am 29. Januar 1940 notiert er in sein *Journal* den Satz: „Die Weltlage wird immer wirrer“<sup>7</sup> – und dieser Satz könnte geradezu als Motto über den Versuchen stehen, sich in den ersten Wochen und Monaten nach dem 1. September 1939 über den Krieg, seine Gründe und seinen Verlauf theoretische Rechenschaft abzulegen. Die Unsicherheit, ja das Krisenbewusstsein, das Brecht hier artikuliert, findet einen formelhaften Niederschlag in der Charakterisierung der eigenen Gegenwart als „*Inzwischenzeit*“<sup>8</sup>, mit der er seine lähmende historische Isolierung beschreibt.

Im Folgenden soll versucht werden, den Verlauf dieses vergleichsweise kurzen Moments theoretischer Verunsicherung und ihrer Überwindung zu rekonstruieren. Ich stütze mich dabei zunächst ausschließlich auf Einträge aus Brechts *Journal* – früher bekannt unter dem Titel seiner Erstpublikation *Arbeitsjournal* –, und zwar nicht, weil es etwa als klassisches *Journal intime* anzusehen wäre, in dem der Diarist eine rücksichtslose Selbstbefragung vornehme, sondern weil sich die angesprochene Krise der Urteilsicherheit ausschließlich in diesem Medium finden lässt – Brechts überlieferter Briefwechsel weist für die hier entscheidende Zeit zwischen dem 27. August und dem 25. November 1939 eine Lücke auf<sup>9</sup>, und die parallel entstehenden literarischen, also für die Öffentlichkeit bestimmten Werke (*Mutter Courage und ihre Kinder*, *Das Verhör des Lukullus*) sind sich ihrer Sache und ihrem Deutungsanspruch in Hinblick auf den Krieg sehr sicher.

Bei diesem Rekonstruktionsversuch<sup>10</sup> wird es nur in zweiter Linie um den *Inhalt* der politischen Urteile und Selbstverständigungsversuche Brechts gehen<sup>11</sup> als vielmehr um ihre sprachlichen, ästhetischen und medialen Formen, da diese meines Erachtens zugleich Instrumente der Überwindung des Krisenbewusstseins darstellen.

## 2.

Zunächst zum materialen Bestand des *Journals*, der, wie zu zeigen sein wird, nicht ganz unerheblich für die Verlaufsform von Brechts Urteilsfindung ist. Bei dem von der Brecht-Forschung heute so genannten *Journal*<sup>12</sup> handelt es sich um zwischen 1938 und 1955 diskontinuierlich geführte Notate, die Brecht in insgesamt 13, mit

<sup>7</sup> *Journal*, 29.1.40, GBA 26, S. 357.

<sup>8</sup> *Journal*, 19.8.40, GBA 26, S. 414 (Hervorhebung im Original).

<sup>9</sup> Vgl. GBA 29, S. 152f.

<sup>10</sup> Die Befassung mit Brechts Auseinandersetzungen mit dem Krieg verfährt häufig subsumierend und verzichtet dabei darauf, seine konkreten theoretischen Reflexionen im Detail zu verfolgen. Siehe z.B. Christiane Solte-Gresser: „Textbilder und Bildtexte im Angesicht des Unsagbaren. Autopoetische Dimensionen in Brechts Fotoepigrammen, Spiegelmans ‚Comix‘ und Herta Müllers Gedichtcollagen“. In: Achim Hölter (Hrsg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2011 (= *Hermeia*, Bd. 12), S. 177-187; dort wird Brechts Kriegskritik dem übergeordneten Abstraktum „Kollektivtrauma“ (S. 186) subsumiert und jeden qualitativ besonderen Merkmals beraubt. Tendenziell auch bei Theodore F. Rippey: „Brecht and Exile: Poetry after Weimar, Poetics during Blitzkrieg“. In: *Monatshefte* 101/2009, H. 1, S. 37-55, der in Brechts ‚Blitzkrieg‘-Texten ‚dilemmas of modern subjectivity‘ (S. 53) entziffert.

<sup>11</sup> In der Forschung wird gelegentlich kritisch auf die Inhalte von Brechts Urteilen über den Krieg referiert, so zuletzt bei Hans Peter Neureuter, der sich missbilligend dazu äußert, dass Brecht während des Winterkriegs 1939/40 den sowjetischen Einmarsch in Finnland befürwortet hat. Vgl. Neureuter: „Finnland und die Sowjetunion“.

<sup>12</sup> Auch die Pluralform *Journale* ist gebräuchlich. Vgl. Roland Jost: „Journale“. In: Jan Knopf (Hrsg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 4: *Schriften, Journale, Briefe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 424-440.

den Namen seiner jeweiligen Exilländer überschriebenen Mappen kompilierte.<sup>13</sup> Ihre mediale Technik ist die Montage: Brecht fertigte tage-, teils auch monatsweise Notate in Form maschinenschriftlicher Typoskripte an, schnitt diese aus und klebte sie auf Blätter;<sup>14</sup> hinzu kommen Ausschnitte aus Zeitungsartikeln und vor allem montierte Fotos. Die Montage verstößt häufig – anders als in traditioneller Diaristik – gegen die Chronologie. Keine der bislang vorliegenden Editionen bietet eine materialästhetisch befriedigende Druckversion<sup>15</sup> – im Signum des *material turn* in der Literaturwissenschaft wünschte man sich ein zuverlässiges Faksimile, das die kompositionellen Eigenarten des *Journals* transparent nachvollziehbar machen könnte, auf die in der jüngeren Forschung übereinstimmend hingewiesen wird.<sup>16</sup>

Anders als sein Zeitgenosse Ernst Jünger hat Brecht eine Veröffentlichung zu Lebzeiten keineswegs forciert; auch lässt sich ein mit Friedrich Hebbel vergleichbares Sendungsbewusstsein, angesichts der eigenen Wichtigkeit Tagebücher von vornherein (auch) mit dem Blick auf eine Lektüre durch Dritte zu schreiben, nicht erkennen.<sup>17</sup> Dennoch wird mittlerweile fast durchgängig angenommen, dass Brecht die Montage seines *Journals* in Hinblick auf eine Publikation unternommen habe.<sup>18</sup>

Bereits am 16. August 1938 formuliert Brecht, noch im dänischen Exil lebend, die Prognose, der „Anstreicher“ – so Brechts Schmähname für Hitler – schicke sich an, „die Welt zu erobern“, und zwar anlässlich von deutschen Manövern, die Brecht als „Probemobilisierung“ bezeichnet.<sup>19</sup> Innerhalb seines *Journals*, das sich bis dahin ausschließlich mit Fragen der Ästhetik – natürlich einer politischen Ästhetik – befasst hat, ist es der erste Eintrag, der das unmittelbare Zeitgeschehen zum Thema hat, und interessanterweise

**13** Vgl. ebd. S. 424. – Knopf spricht noch von 14 Mappen. Vgl. Jan Knopf: *Brecht-Handbuch*. [Bd. II:] *Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1984, S. 500.

**14** Vgl. Marianne Conrad/Werner Hecht: „Kommentar“. In: GBA 26, S. 491-687, hier S. 603.

**15** Die von Werner Hecht herausgegebene erste Edition von 1973 normalisierte die Verstöße gegen die Chronologie; die darauf basierende Taschenbuchausgabe von 1974 (Supplementband der alten Werkausgabe von 1967) löste die Ordnung der Einzelblätter zugunsten eines fortlaufenden Textes mit zufälligen Seitenumbrüchen auf, wodurch auch die Text-Bild-Zu- und -Anordnung untransparent wurde. Ebenso verfuhr auch die Ausgabe im Rahmen der GBA (Bde. 26/27), die obendrein die typische konsequente Kleinschreibung von Brechts Typoskripten normalisierte.

**16** Vgl. als repräsentativ das Fazit von Roland Jost: „Angesichts der aufgezeigten Bild-Text-Korrespondenzen und angesichts der (wenn auch unvollendet gebliebenen) Gesamtkonzeption der Textsammlung scheint es an der Zeit zu sein, die *Journale* in der vorliegenden Fassung als eigenständiges, die traditionellen Formen des (literarischen) Tagebuchs sowie der Chronik aufhebendes Werk anzusehen, das als in weiten Teilen präzise durchdachtes und konstruiertes Konvolut, sozusagen in der ‚Grauzone‘ zwischen Dokumentarizität und Fiktionalität, und vor allem mit der Montage (damals) modernen jeweils aktuellen Medienmaterials als einzigartiges Beispiel in der deutschen Literatur zu betrachten ist.“ Jost: „Journale“, S. 440 (Hervorhebung in Original).

**17** Anlässlich seines 22. Geburtstags eröffnete Hebbel sein Tagebuch mit dem Eintrag: „Ich fange dieses Heft nicht allein meinem künftigen Biographen zu Gefallen an, obwohl ich bei meinen Aussichten auf die Unsterblichkeit gewiß sein kann, daß ich einen erhalten werde.“ Friedrich Hebbel: *Tagebücher*. Hrsg. von Karl Pörnbacher. Bd. 1: 1835-1843. München 1984, S. 7 (23.03.1835).

**18** Entsprechend operiert die Forschung häufig mit der Kategorie des „Lesers“, dem Brechts *Journal* eine Rezeptionsleistung aufnötige. Vgl. Jost: „Journale“, S. 425; Roland Jost: ‚Die Gestaltung der Zukunft wird abhängen von der Erledigung der Vergangenheit.‘ Über das Experimentieren mit Kunst-Formen im Medienzeitalter am Beispiel von Bertolt Brechts KRIEGSFIBEL und JOURNALEN“. In: Michael Gans/Oxana Matychuk (Hrsg.): *Auge der Zeit. Was Literatur für Demokratie tun kann. Dokumentation des Symposiums an der Yury Fedkovych Chernivtsi National University vom 21. bis 23.11.2010 anlässlich des 90. Geburtstags von Paul Celan*. Hohengehren 2011, S. 115-134, hier S. 126; Philippe Ivernel: „L’œil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le Journal de travail et l’ABC de la guerre“. In: Michael Vanoosthuyse (éd.): *Brecht 98. Poétique et Politique. Poetik und Politik*. Montpellier 1999, S. 217-231, hier S. 224.

**19** *Journal*, 16.8.[1938], GBA 26, S. 319.

erscheint die diagnostizierte Kriegsgefahr hier als eine Störung der eigenen literarischen Produktion, mit deren Resümee und Planung sich das Notat bis dahin beschäftigt. Das neue Thema wird in den nächsten Wochen nur sporadisch verfolgt, bildet aber zunächst die Gelegenheit, die Triftigkeit der eigenen politischen Reflexion zu untermauern. Am 25. September 1938 heißt es auf dem Höhepunkt der sogenannten Sudetenkrise:

Sehr bemerkenswert für den „Caesar“ [gemeint ist Brechts Romanprojekt *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*] der Umfall der herrschenden Klasse Frankreichs vor Hitlers Kriegsdrohung, der Vertragsbruch, der die Tschechoslowakei von der Landkarte wischt und Frankreichs Großmachstellung erledigt. Sie führen nur Raubkriege. Sie verteidigen den Raub nur, wenn es ihrer ist und bleibt. Für das Geschäft opfern sie jeden Augenblick die politische Macht, wenn wirklich diese erstaunliche Alternative auftaucht. Ein Krieg mit 40-Stundenwoche? Nicht zu machen. Diese Leute geben ein prächtiges Beispiel von harter Logik und Immunität gegenüber von Idolas. Wie, ihr Land verteidigen, wenn es nicht das ihre ist?<sup>20</sup>

Die Kritik an den Westmächten, vor allem an Frankreich, den Krieg aus kapitalistischen Gründen *nicht* führen zu wollen, dokumentiert noch einmal die Selbstsicherheit des politischen Urteils, das für Brecht charakteristisch ist.

Den deutschen Einmarsch in die Rest-Tschechoslowakei, die Konsequenz aus der nachgiebigen Politik des Westens Hitler gegenüber, quittiert das *Journal* nur noch lapidar mit den Sätzen „Das Reich vergrößert sich. Der Anstreicher sitzt im Hradschin“<sup>21</sup> und montiert dagegen eine Fotografie des Hauses, in dem Brecht sein dänisches Exil zugebracht hatte. Die ausnahmsweise handschriftliche Bildunterschrift „Skovbostrand 1933-1939“ beendet dieses Kapitel aus Brechts Exil, der nächste Eintrag vermeldet zugleich mit dem Beginn einer neuen Mappe die Übersiedlung Brechts nach Schweden, „der Kriegsgefahr wegen“<sup>22</sup>.

### 3.

Dort erlebt Brecht den Kriegsbeginn. Nachdem im August 1939 keine Texteinträge erfolgten, sondern lediglich zwei private Fotos mit Martin Andersen Nexø montiert wurden, notiert Brecht am 1. September 1939 einen vergleichsweise langen und disparaten Eintrag, der keineswegs den triumphalen Gestus desjenigen dokumentiert, der es kommen gesehen hat oder der die Weltlage sofort auf einen theoretischen Begriff zu bringen gewillt oder in der Lage ist. Vielmehr fällt die Zurückhaltung eines dezidierten Urteils ins Auge.

Der Eintrag beginnt mit dem Festhalten von Radioberichten:

Früh 8 Uhr 45. Deutschland warnt alle Neutralen, das polnische Staatsgebiet zu überfliegen. Hitler an die Wehrmacht. Dazwischen die melancholische Marschmusik, mit der die deutschen Militaristen ihre Schlächtereien einleiten.

Gestern abend richtete ein englischer Frontsoldat, natürlich Offizier, eine Rede an die deutschen Frontsoldaten des Weltkriegs. Schluß: „... sonst werden wir die Beherrscher Deutschlands lehren, mit den Nachbarvölkern anständig und ehrenhaft zu verkehren. Gute Nacht.“

**20** *Journal*, 25.9.[1938], GBA 26, S. 325.

**21** *Journal*, 15.3.39, GBA 26, S. 332 (Hervorhebung im Original).

**22** *Journal*, 23.4.39, GBA 26, S. 337.

Dann Jazz, bei den Deutschen Märsche.

Der Neutralitätspakt mit der USSR gestern abend ratifiziert. Von nun an bedeutet für England die Preisgabe Polens nicht mehr die Erleichterung für einen Hitlermarsch nach Osten, sondern die Preisgabe eines Verbündeten im Rücken Deutschlands. Prompt erfolgte Versteifung Englands und Allianz mit Polen. Sie meinen den Kampf ohne die USSR leichter führen zu können (der Kuhhandel wäre mit einer Scheinallianz leichter zu führen gewesen). Für die Dominions und Amerika wird das stimmen.<sup>23</sup>

Die wenigen Sätze, die über das bloße Registrieren der medialen Vermittlung des Kriegsbeginns hinausgehen, führen zwei Motive ein, die die Einträge der weiteren Wochen bestimmen werden: das Agieren der Westmächte und die Rolle der Sowjetunion. Die ersten Reflexionen dazu werden hier allerdings nicht zu einer konsistenten Analyse des Krieges als einer systemnotwendigen Verlaufsform imperialistischer Ambitionen verdichtet oder in den Kontext einer antifaschistischen Parteinahme gestellt, sondern werfen die Frage nach dem situativen außenpolitischen Kalkül der Beteiligten auf. Es wird noch zu zeigen sein, dass Brecht diese Frage im weiteren Verlauf des Kriegsgeschehens als *Rätsel* behandeln wird.

Der Eintrag zum 1. September fasst dann in ebenfalls lapidarer Verknappung weitere mediale Berichte zusammen. Er findet ein bemerkenswertes Ende:

Mittags Lunch im [Stockholmer] Stadthaus für Thomas Mann. (Ström, der Lord-Mayor, Ljungdal, Edfelt, Matthis.) Mann ist gegen die Schützenhilfe der USSR für Hitler. Erika Mann, seine Tochter, findet den Pakt logisch und verständlich, ist aber gegen die Behauptung, er diene dem Frieden.<sup>24</sup>

Die ungewöhnliche Konstellation, dass sich Thomas Mann und Bertolt Brecht am Tage des Kriegsausbruchs in Stockholm begegnen,<sup>25</sup> wird von Brecht hier nicht dazu benutzt, Thomas Manns politische Anschauungen zu kritisieren, wie er dies häufig, oft in derber Form, in seinen Aufzeichnungen praktiziert hat. Wenn Brecht schreibt: „Mann ist gegen die Schützenhilfe der USSR für Hitler“, und dabei signifikanterweise den bestimmten Artikel „die“ (Schützenhilfe) – statt des distanziert-referierenden indefiniten Artikels – verwendet, so bleibt im Unklaren, ob er lediglich Manns Formulierung wiedergibt oder ob er hier dessen Sichtweise übernimmt, die der Sowjetunion immerhin einen herben Vorwurf macht, indem sie den Hitler-Stalin-Pakt nicht als absichernde Verteidigungsmaßnahme, sondern als aktive Unterstützung – eben als „Schützenhilfe“ – interpretiert. Gegen Manns sicheres Urteil formuliert Brecht keine der eigenen Position gewisse Kritik.

Diese Verunsicherung zieht sich auch durch die weiteren Einträge. Sie umkreisen zwei Aspekte des Kriegsausbruchs: das Agieren der Westmächte und die Haltung der Sowjetunion. In Hinblick auf die Westmächte Frankreich und England verfolgt Brecht die Frage, warum diese diesmal – anders als während der Sudetenkrise 1938 – Deutschland nicht nachgegeben, sondern ihre Beistandspflicht gegenüber Polen wahrgenommen und den Krieg erklärt haben. So schreibt Brecht am 4. September,

---

**23** *Journal*, 1.9.39, GBA 26, S. 340f.

**24** Ebd. S. 341.

**25** Auch Thomas Mann notiert diese Begegnung in seinem Tagebuch, wie üblich ohne über die bloße Erwähnung des Zusammentreffens hinaus auf die Gesprächsinhalte näher einzugehen. Vgl. Thomas Mann: *Tagebücher 1937-1939*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1980 (Freitag, den 1.IX.39, Salt-sjöbaden), S. 463. Eine zweite Begegnung am 6. September wird von Thomas Mann ebenfalls vermerkt (vgl. ebd. S. 465); in Brechts *Journal* findet sie keine Erwähnung mehr.



also noch einen Tag *nach* dieser Kriegserklärung: „Ich war ziemlich überzeugt von einem englischen Rückzug in letzter Minute.“<sup>26</sup> Die eigenwillige Chronologie des *Journals* platziert dieses Eingeständnis eines politischen Irrtums *vor* den Eintrag, in dem Brecht am 3. September den Radiobericht über die britische Kriegserklärung erwähnt hat – die anachronische Montage thematisiert also die eigene Reflexion des *Journal*-Schreibers und seiner Fehleinschätzungen. Dass sich Brecht andererseits keinerlei Illusionen über den militärischen Verlauf und die aufgewandten Mittel des deutschen Polenfeldzugs machte, verdeutlicht die Bemerkung, Hitler führe einen „Vernichtungskrieg gegen Polen“<sup>27</sup>; der vergleichsweise langsame Vormarsch Deutschlands bis zur Besetzung Warschaus wird nicht als solcher thematisiert oder gar als Hoffnungszeichen eines möglichen deutschen Scheiterns registriert. Stattdessen heißt es am 9. September, als die deutschen Truppen gerade erst den Stadtrand Warschaus erreicht hatten: „Die Deutschen haben Warschau besetzt. Der Feldzug hat acht Tage gedauert, die Westmächte haben, wie Hitler es voraussah, nicht eingegriffen.“ Und es geht mit dem bemerkenswerten Satz weiter: „Aber Hitler ist verloren, wenn die Westmächte keinen Kapitulationsfrieden schließen (was sie aber tun werden).“<sup>28</sup>

Die deutschen militärischen Erfolge werden so einerseits noch rhetorisch zugespitzt, andererseits aber ihrer Aussichtslosigkeit überführt, was wiederum an eine Bedingung geknüpft wird, die der Nachsatz negiert. Brecht legt hier keine kohärente Analyse vor, sondern eine Kombination divergenter, widersprüchlich aufeinander bezogener Gesichtspunkte. Den so ausgemachten Widersprüchen wird indes keine Mitteilung über einen gesellschaftlichen Zustand, der ihnen zugrunde liege, entnommen, wie dies sonst bei dem Dialektiker Brecht zumeist der Fall ist<sup>29</sup> und wie dies insgesamt bei der ästhetisch induzierten Montage widersprüchlicher Erscheinungen häufig auftritt: In der inszenierten Selbstaufhebung oder Selbstentlarvung – wie etwa in der Satire – werden Gründe dieser Selbstaufhebung anschaulich gemacht. In den behandelten Fällen ist dies jedoch nicht Brechts Technik.

Noch erheblicher als in der Dokumentation der verwirrenden Politik an der Westfront fällt die sprachlich inszenierte Verunsicherung Brechts in Hinblick auf die Politik der Sowjetunion seit dem Abschluss des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes aus. Im *Journal* finden sich zahlreiche Erklärungsversuche dazu erst ab dem 9. September. Dort heißt es: „Große Verwirrung richtete natürlich der deutsch-russische Pakt an bei allen Proletariern.“<sup>30</sup> – Man kann mit Fug und Recht annehmen, dass sich Brecht hier selbst als Teil der Verwirrten einschließt, da er das Proletariat prinzipiell nicht nur als Adresse seiner bedingungslosen politischen Sympathie, sondern auch als gegenüber den bürgerlichen Intellektuellen erkenntnistheoretisch privilegierte Klasse<sup>31</sup>

**26** *Journal*, 4.9.39, GBA 26, S. 342.

**27** *Journal*, 5.9.39, GBA 26, S. 342.

**28** *Journal*, 9.9.39, GBA 26, S. 343.

**29** Vgl. zur logisch-rhetorischen Form inszenierter Widersprüche bei Brecht: Carsten Jakobi: „Die epische Form als Kritik der Geschichtsschreibung. Bertolt Brechts Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*“. In: Carsten Jakobi (Hrsg.): *Antike-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. (= Sonderheft *Literatur für Leser* 28/2005, H. 4), S. 295-311.

**30** *Journal*, 9.9.39, GBA 26, S. 343f.

**31** In Hinblick auf den Caesar-Roman schreibt Brecht im *Journal*: „Ich bin mit dem ‚Caesar‘ nicht mehr weitergekommen, wollte ihn schon für unverständlich halten. Jetzt bekomme ich Zuzug: Gretes Schwester, Frau

anzusprechen pflegte. Das Zitat setzt mit einer für Brecht ungewöhnlichen Gegenüberstellung des Proletariats zu den Parteikommunisten fort: „Die Kommunisten behaupteten sofort, es sei ein Respekt verlangender Beitrag der Union zum Frieden. Allerdings brach kurz darauf – einige Stunden darauf – der Krieg aus, und Hitler begründete die Möglichkeit seiner Führung in großen Aufrufen mit diesem Pakt.“<sup>32</sup> Die Widerlegung folgte also auf dem Fuße. Weiter:

*Nun mag es sein, daß die Union annahm, die Westmächte würden niemals wegen Polen einen Krieg führen. Heute, am achten Tag, ist diese Annahme noch nicht widerlegt. Tatsächlich würde jetzt die Union mit Polen allein Deutschland gegenüberstehen, denn der Westen kämpft nicht. Möglich auch, daß Polen dann niemals sich zur Wehr gesetzt hätte. Die Chamberlain-Konzeption (Hitler soll gegen die Union geleitet werden) hätte dann triumphiert. Jetzt aber wird womöglich Polen ohne großen Krieg unterworfen, und Polen ist im Osten, nicht im Westen. Und die Union trägt vor dem Weltproletariat das fürchterliche Stigma einer Hilfeleistung an den Faschismus, den wildestens und arbeiterfeindlichsten Teil des Kapitalismus. Ich glaube nicht, daß mehr gesagt werden kann, als daß die Union sich eben rettete, um den Preis, das Weltproletariat ohne Losungen, Hoffnungen und Beistand zu lassen.*<sup>33</sup>

Das Problem, mit dem Brecht hier kämpft und für das er auch – noch – keine Lösung findet, ist seine Auffassung, dass die Sowjetunion eigentlich eine klassenkämpferische Außenpolitik betreiben wolle oder zu betreiben habe.<sup>34</sup> Ihr tatsächliches Agieren und Taktieren erscheinen ihm hier aber eher als nahezu vorbürgerliche oder vorparlamentarische Kabinettspolitik. Die Schwierigkeit, diesen Widerspruch zwischen seinem Maßstab der Beurteilung und den von ihm besichtigten Verlaufsformen außenpolitischen Handelns aufzulösen, zeigt sich nicht zuletzt in den sprachlichen Möglichkeitsformen einer ungewissen Spekulation: „Nun mag es sein“, „Möglich“, „womöglich“, „Ich glaube nicht, daß ...“, die das Provisorische der Beurteilung unterstreichen.

Dies setzt sich unter dem Eindruck des sowjetischen Einmarschs in Polen fort. Hiieß es am 7. September (interessanterweise nach dem eben zitierten Eintrag vom 9. September notiert) noch: „Die Deutschen behaupten immer bestimmter, daß die Russen Militärabmachungen mit ihnen treffen. Der Unsinn wird natürlich gern kolportiert“<sup>35</sup>, beginnt das direkt anschließende Notat mit:

In einer eigentümlich napoleonischen Form ging der sowjetrussische Einmarsch in Polen vor sich. Da gab es keinerlei Kriegspropaganda voraus, keine Vorbereitung der „Öffentlichkeit“, keine Räte, die etwas beschlossen oder genehmigten. Die Regierung verfügte. Die Kommunikés sind auf nationale Töne abgestimmt. [...] Der Text ist wie von Hitler revidiert.<sup>36</sup>

---

eines Metallarbeiters, ist aus Deutschland hier. Sie liest in einem einzigen Abend das zweite Buch und findet es hochinteressant. Ausgefragt von Grete, zeigt sie, daß sie so ziemlich alles verstanden hat. *Benjamin* und *Sternberg*, sehr hochqualifizierte Intellektuelle, haben es nicht verstanden und dringend vorgeschlagen, doch mehr menschliches Interesse hineinzubringen, mehr von altem Roman! *Journal*, 26.2.39, GBA 26, S. 331 (Hervorhebungen im Original).

**32** *Journal*, 9.9.39, GBA 26, S. 344.

**33** Ebd. (Hervorhebungen von mir – C.J.).

**34** Vgl. dazu Neureuter: „Finnland und die Sowjetunion“. Neureuter weist in diesem Zusammenhang auch auf eine unveröffentlichte Dramenskizze Brechts hin, die im Kreml im September 1939 angesiedelt ist und in der Stalin, der Verteidigungsminister Woroschilow, Außenminister Molotow und das Politbüromitglied Schdanow einen revolutionären „Volkskrieg“ planen (vgl. ebd. S. 49f.).

**35** *Journal*, 7.9.39, GBA 26, S. 344. Im gleichen Notat heißt es auch mit verfrühter Selbstsicherheit: „Tatsächlich wird durch den deutsch-russischen Pakt zunächst die Luft klarer. Man hat einen Krieg zwischen imperialistischen Staaten.“ (Ebd.).

**36** *Journal*, 19.9.39, GBA 26, S. 345.

Und im nächsten Notat heißt es:

Der sowjetrussische Einmarsch in Polen, eingeleitet durch einen sensationellen „Prawda“-Artikel, in dem der militärische Zusammenbruch Polens auf die Unterdrückung der Minoritäten zurückgeführt wurde, erweckte zunächst die Angst, die USSR könnte in einen Krieg an der Seite Deutschlands geraten.<sup>37</sup>

Die Formulierung lässt im Vagen, ob Brecht hier eine „Angst“ referierte oder von sich selbst spricht. Weiter: „Anscheinend ist das nicht der Fall. Dann natürlich ist die Einbuße Hitlers gewaltig. Der Balkan kann neutral gehalten werden. Hitlers Zugang zu Rumänien ist abgesperrt. Ungarns Neutralität ist etwas gestützt. Auch Italien ist in Schach gehalten.“<sup>38</sup>

Scheint Brecht sich hier, indem er sich in seiner Beurteilung der Lage auf Positionen klassischer Außenpolitik zurückzieht, auf eine Legitimation des sowjetischen Einmarsches zu verlegen, überrascht der Übergang zu harter Kritik, mit der das Notat endet:

Trotzdem ist es sehr schwer, sich an die nackte Realität zu gewöhnen, das Zerfetzen aller ideologischen Verhüllungen. Da ist die vierte Teilung Polens, die Aufgabe der Parole „Die USSR braucht keinen Fußbreit fremden Bodens“, die Aneignung der faschistischen Heuchlereien von „Blutsverwandtschaft“, Befreiung der „Brüder“ (slawischer Abstammung), der ganzen nationalistischen Terminologie. Das wird zu den deutschen Faschisten hingespochen, aber zugleich zu den Sowjettruppen.<sup>39</sup>

Diese ernüchterten Sätze über die Sowjetunion korrespondieren in der Form mit der bereits angesprochenen Eigentümlichkeit des *Journals*, dass Brecht die Notate zum Teil anachronisch montiert. Denn der Behauptung vom 7. September, die Annahme einer militärischen Absprache der Sowjetunion mit Deutschland sei Unsinn, folgt auf diese Weise mit den textlich unmittelbar anschließenden, aber chronologisch deutlich vorgezogenen Einträgen vom 19. und 18. September ein denkbar drastisches Dementi dieses selbstgewissen Urteils. Die Forschung geht mittlerweile häufig davon aus, dass diese Verstöße gegen die Chronologie absichtsvoll erfolgt seien.<sup>40</sup> Dafür sprechen in der Tat gute Argumente, allerdings schlage ich vor, dafür andere Gründe anzunehmen, als dies die hegemoniale Brecht-Philologie tut, die in dieser Technik Ausdruck einer durchdachten Redestrategie sehen will. Repräsentativ dafür schreibt Roland Jost über das *Journal*:

Es scheint folglich naheliegend zu sein, von einer ‚Konstruktionsstrategie‘ B[recht]s hinsichtlich der Textanordnungen in den *Journalen* zu sprechen: Die beobachtbaren ‚Ungereimtheiten‘ in den realen historischen Ereignissen sind auf die ihnen zu Grunde liegenden Widersprüche zurückzuführen und bei dieser Strategie muss die Chronologie der Notierungen zwangsläufig [!] aufgegeben werden.<sup>41</sup>

Diese Analyse lebt von der in der Brecht-Philologie häufig anzutreffenden idealistischen Überzeugung, dass alles, was Brecht tue, denke und schreibe, einer überlegenen Strategie folge und insofern Indiz einer theoretischen Selbstsicherheit des Autors

**37** *Journal*, 18.9.39, GBA 26, S. 346.

**38** Ebd.

**39** Ebd.

**40** Vgl. Jost: „Journale“, S. 426-428. Für diese Auffassung spricht die von Jost beschriebene Klebetechnik Brechts, der auf ein Blatt mit einer datierten Notiz weitere, chronologisch früher situierte Notizen hinzuklebt, was ein Versehen unwahrscheinlich macht.

**41** Ebd. S. 427 (Hervorhebung im Original).

sei.<sup>42</sup> Im konkreten Fall scheint mir aber gerade das Gegenteil stattzufinden: Durch die anachronische Montage wird der Kontrast zwischen dem zukunfts gewissen Urteil und dem tatsächlichen eintretenden Verlauf umso deutlicher; sie verschleiert die eigene Widersprüchlichkeit nicht, sondern stellt sie heraus, und zwar als eine Widerlegung des Urteils und der *Urteilsgewissheit*. Der Bruch in der Chronologie ist gerade kein notwendiger subjektiver Ausdruck objektiver Sachverhalte, sondern geht ganz auf Kosten des Subjekts, indem er explizit die Ungültigkeit der vorherigen Behauptung dokumentiert.

Interessanterweise liegt darin gerade nicht die von der Forschung oft behauptete Abwendung Brechts von der traditionellen Tagebuchform vor, sondern die Zuspitzung eines ihrer Gattungsmerkmale: der Ungewissheit des täglichen Urteils, das nicht einer *ex-post*-sinnstiftenden Strukturierung subsumiert wird – wie dies in anderen Formen autobiographischen Schreibens, v.a. der Autobiographie, stattfindet –, sondern aufgrund fehlender zeitlicher Distanz der Notierung das Eigengewicht einer Momentaufnahme erhält.

Brecht wendet dieses Prinzip in seinem *Journal* stellenweise methodisch an: In den Formen ihrer gegenchronologische Anordnung findet sich ebenso eine Selbstrelativierung des Urteils wie zum Teil auch in der Wiedergabe des widersprüchlichen eigenen Umgangs mit der Kriegserfahrung. So notiert Brecht am 11. Juni 1940, da der deutsche Vormarsch auf Frankreich sich unaufhaltsam fortsetzte:

[...] in der letzten Zeit, seit die Nachrichten so schlecht werden, erwäge ich sogar, ob ich das Frühradio abstellen soll. Der kleine Kasten steht neben dem Lager, meine letzte Handlung am Abend ist, ihn aus-, meine erste am Morgen, ihn anzuhören.<sup>43</sup>

Der Radioapparat, geradezu somatischer Teil des vegetativen Lebensrhythmus, steht kurz vor der Abschaltung, bleibt aber in einem trotzigen Versuch der Selbstbehauptung in Betrieb – auch wenn der Diarist dafür keinen Grund mehr anzugeben weiß.

#### 4.

Diese Passagen, in denen sich eine Ohnmacht des distanzierten politischen Denkens manifestiert, bleiben jedoch im *Journal* auf einen historischen Ausnahmefall beschränkt, und im Zusammenhang mit anderen ästhetischen Praktiken lässt sich studieren, wie Brecht im gleichen Medium auch Techniken der analytischen Selbstbehauptung entwickelt. Diese zum bisher Skizzierten entgegenlaufenden Tendenzen erfahren mit dem Fortgang des Krieges immer stärkere Ausprägung, ohne dass sie abhängige Variablen von den Erfolgen und Misserfolgen der deutschen Kriegsführung oder einer verminderten Gefährdung von Brechts Flüchtlingsexistenz wären.<sup>44</sup>

---

42 Was dann zu zirkulären Behauptungen führt: Zum Nachweis, dass Brecht eine Edition seines *Journals* geplant habe, schreibt Jost hinsichtlich der Verstöße gegen die Chronologie, es liege hier keine Nachlässigkeit vor, sondern ein „gezielt angelegtes Konstruktionsprinzip [...], das auf eine geplante Publikation schließen lässt, bei der B[recht] die zeitliche ‚Unordnung‘ vermutlich nicht aufgehoben hätte“ (ebd. S. 426).

43 *Journal*, 11.6.40, GBA 26, S. 377.

44 Hinweise auf ein Bewusstsein der eigenen physischen Gefährdung gestattet sich das *Journal* nicht. Wenn Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* Brechts panischen Zusammenbruch bei der Flucht aus

Versuche, sich der Geltung und der Gültigkeit der eigenen Maßstäbe zu vergewissern, finden sich bereits im September 1939, und zwar indem Brecht einen Themenwechsel vollzieht. Am 11. September, im unmittelbaren Anschluss an die Notate über den sowjetischen Einmarsch in Polen und wiederum in einer chronologischen Analepse, notiert Brecht über eine Rede von H.G. Wells:

Wirklich, was für ein Gebirg von einem Spießler! Er betrachtet die Hitler und Mussolini einfach als Schriftsteller. Und findet sie dumm. Als ob nicht literarische Talentlosigkeit den Klügsten daran hindern könnte, in einem literarischen Werk klug zu erscheinen! *Wells* selber ist das Gegenbeispiel. Vermittels einer gewissen Fixigkeit literarischer Art vermag er ohne weiteres den Eindruck gesunden Menschenverstands zu erwecken.<sup>45</sup>

Zumindest in der Zurückweisung von Auffassungen, die er für abwegig hält, versichert sich Brecht so – hier in scharfem polemischen Ton – seines eigenen antifaschistischen Standpunktes als eines wirklichkeitsadäquaten Verhältnisses zur Welt.

Eine zweite Technik, die das gleiche Ziel verfolgt, verwendet Brecht, indem er Gespräche mit anderen Antifaschisten wiedergibt. Aus einem Diskussionszirkel mit Syndikalisten und Mitgliedern der exilierten Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands (SAP) referiert er am 13. November 1939 die dort vorgebrachten antistalinistischen Positionen, die aus einer Ablehnung der sowjetischen Politik sogleich die Notwendigkeit einer Unterstützung Englands herleiten, das nicht nur als potenter Bündnisgenosse gegen Hitler erscheint, sondern in durchaus illusionärer Form als Garant der eigenen sozialistischen Sache. Brecht referiert zunächst durchaus sachlich, wenn auch verkürzt die Position seiner Gesprächspartner, ohne seine eigenen Diskussionsbeiträge zu erwähnen, schließt das Notat dann aber mit einer in Klammern beigefügten kommentierenden Paraphrase:

(Nach dieser Konzeption, die übrigens auch Otto Strassers ist, wird dann alles aufgefaßt und konstruiert: England geht einer Entwicklung in sozialistischer Richtung entgegen, die Gewerkschaften werden mächtiger, kontrollieren schon jetzt die Kriegsproduktion, die Franzosen zeigen keinen Deutschenhaß im Gegensatz zu 1914, und die Proletariate der Westmächte werden vom Sieg ihrer Regierungen den größten Vorteil haben. Sie werden Deutschland vor jedem Zugriff bewahren und ihm noch Märkte usw. schenken. Eventuell auch Regenschirme.)<sup>46</sup>

Brechts Zitertechnik mündet hier schlussendlich in eine ironische Kommentierung, die seinen kritischen Vorbehalt markiert und damit die Überlegenheit des eigenen Standpunktes suggeriert, ohne dass dieser noch begrifflich ausformuliert werden müsste. Brecht überführt damit das tastende Selbstgespräch, das er in Hinblick auf den Krieg und die Rolle der Sowjetunion geführt hat, in die objektivierte Wiedergabe eines Dialogs, bei dem die Hinfälligkeit der Position seiner Gesprächspartner die Sicherheit des eigenen Urteils beglaubigt.

Eine dritte Technik im Rahmen des *Journals*, sich der Triftigkeit der Reflexion zu versichern, besteht im spezifischen Einbau dokumentarischen, häufig fotografischen

---

Schweden im April 1940 beschreibt – „Brecht sei, links, auf dem Blasieholm, vom Gebäude der deutschen Botschaft, und rechts, am Stadsgårdshafen, von den deutschen Frachtern, wehten die Hakenkreuzfahnen, beim Weg über die Laufbrücke zusammengebrochen, mußte gestützt, fast getragen werden an Bord“ (Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands. Roman*. Zweiter Band. Berlin/DDR 1983, S. 331) –, so lässt sich dies nicht aus den verfügbaren Selbstzeugnissen Brechts selbst herleiten. Unabhängig von der Frage einer literarischen Stilisierung durch Weiss ist der Diarist des *Journals* nicht mit dem Autor kurzuschließen.

**45** *Journal*, 11.9.39, GBA 26, S. 346 (Hervorhebung im Original).

**46** *Journal*, 13.11.39, GBA 26, S. 347.

Fremdmaterials. Die Fotos, die Eingang in das *Journal* erfahren, sind dabei selbst schon das Ergebnis einer Auswahl aus einer weitaus größeren Fotomaterialsamm- lung.<sup>47</sup> Das *Journal* ist also kein bloßer wahlloser Aufbewahrungsort, sondern verleiht den darin integrierten Fotos Signifikanz bzw. bedient sich selbst des Bedeutungs- potentials des Bildmaterials.

Die Funktion der Fotografien verändert sich jedoch schrittweise. Ist das erste Bild noch lediglich ein Porträtfoto Brechts, öffnet sich das thematische Feld des Bild- gebrauchs hin zu den zeitgeschichtlichen Ereignissen.<sup>48</sup>

Mit Beginn des Krieges erhöht sich nicht nur die Frequenz der Bildmontagen, sondern erweitert sich auch das Spektrum ihrer Funktionalisierungen. Auf der Seite, die den Eintrag zum 1. September 1939 enthält, findet sich das einer schwedischen Zeitung entnommene Foto eines Zivilisten mit Gasmaske, der vor einem notdürftig gegen Luftangriffe gesicherten Gebäude steht<sup>49</sup>; visuell unterstützt wird damit der Eintrag: „Grete [Steffin] schüttelt den Kopf über die ‚Berliner‘, die nur Sandsäcke auf den Treppenabsätzen haben, um Brandbomben löschen zu können.“<sup>50</sup> Das Bild affirmiert hier die Tendenz des Textes, die Zivilbevölkerung als absehbare Opfer der politisch- militärischen Operationen der europäischen Mächte zum Thema zu machen; zwischen Bild und Text besteht also eine eindeutige Entsprechungsrelation. Mit anderen Worten: Das Bild verdoppelt nur die Tendenz, einen der Machtpolitik entgegengesetzten Standpunkt ‚von unten‘ vorzubringen. Diese für Brechts politische Optik insgesamt dominante Perspektive ist jedoch auffälligerweise in den frühen Notaten zum Kriegs- ausbruch ansonsten ganz einer Betrachtung der Politik ‚von oben‘ gewichen.

Der weitere Bildgebrauch variiert die Darstellungsfunktion. Der deutsche Einfall in Dänemark und Norwegen im April 1940 erscheint im *Journal* in keiner verba- lisierten Form, sondern wird lediglich durch ein Fotozitat aus einer schwedischen Zeitung dokumentiert: Es zeigt mit dem ins Bild integrierten Datum „9 april“ zwei Wehrmachts-soldaten, die durch die bereits in der Quelle enthaltene Bildunterschrift lokalisiert werden: „Tyskarna besätter Danmark och angriper Norge.“<sup>51</sup> Und der deut- sche Einmarsch in Belgien wird repräsentiert durch ein Foto des belgischen Königs auf dem Weg zur Kapitulation<sup>52</sup>, ebenfalls mit der erläuternden Bildunterschrift der Quelle.

Diese Bilder liefern noch keine Erklärungen, sondern sind zunächst reine Dokumente, und Brecht setzt hier der Bildaussage auch kein kontrastierendes Material entgegen, das eine Widerlegung oder einen Gegensinn bewerkstelligen soll. Brechts Gestus ist der des Zeigens, nicht des Kommentierens. Umgekehrt lassen sich aber auch

---

**47** Brecht selbst erwähnt im *Journal* in einer Auflistung der für ihn wichtigen bescheidenen Besitztümer „eine Mappe mit Fotos“. *Journal*, 8.12.39, GBA 26, S. 350.

**48** Auf die Funktion des auch weiterhin benutzen privaten Bildmaterials in der Gesamtkomposition des *Journals* weist auf einleuchtende Weise bereits Philippe Ivernel hin: „Quelques photographies personnelles, familiales ou amicales, produisent un effet complémentaire de subjectivation. Elles incitent à s’interroger sur la place et le rôle que l’auteur et ses proches peuvent encore tenir dans la tourmente, dans la grande confusion que représente la guerre.“ Ivernel: „L’œil de Brecht“, S. 224. Vgl. dazu auch Jost: „Journale“, S. 436.

**49** Vgl. *Journal*, 1.9.39, GBA 26, S. 342.

**50** Ebd. S. 341.

**51** *Journal*, ohne Datum, GBA 26, S. 361.

**52** *Journal*, ohne Datum, GBA 26, S. 363.

keine Selbstrelativierungen des Arrangeurs erkennen, die sich zeitgleich noch in den Textnotaten finden.

Im weiteren Verlauf des *Journals* entwickelt Brecht jedoch andere Verwendungsweisen der Bildmontagen.<sup>53</sup> Exemplarisch sei hier nur ein Beispiel herausgegriffen: Das letzte im finnischen Exil datierte Notat vom 13. Mai 1941 thematisiert Brechts Besuch eines nationalsozialistischen Propagandafilms<sup>54</sup> in einem finnischen Kino. Einer ironischen Würdigung des hermetischen Kampffliegermilieus schließt sich eine Erweiterung der Reflexion hin zur politischen Diagnose an:

Außerdem sieht man, wie diese Welt für sich einsatzbereit gemacht wird. Das Heer ist der Spieleinsatz. Er wird auf die große Roulette geworfen, er wird von der Scharre des Croupiers weggerafft werden oder verdoppelt zurückkommen. Die Spieler entscheiden. – Gut, wie ein Flugplan von 1918 sich einfach wie durch Zauberei in einen von 1939 verwandelt, Frieden ist nur Waffenstillstand.<sup>55</sup>

Direkt in Anschluss daran montiert Brecht einen Bildausschnitt aus einer englischen Zeitung; es zeigt Risto Ryti, den Präsidenten des mit Deutschland verbündeten Finnland; zusammen mit einem Stabsoffizier beugt er sich über eine militärische Karte. Die Text-Bild-Montage, deren zwei Komponenten in keinem direkten sachlichen Zusammenhang stehen, formuliert ein Urteil: Sie verallgemeinert die zunächst nur auf die deutsche Politik bezogene Beobachtung einer permanenten Kriegsvorbereitung hin zu einer generellen Aussage über eine prinzipielle Identität von bürgerlicher Politik und Krieg. Zwischen dem zivilen Präsidenten und der militärischen Planung ist keine Unterscheidung mehr möglich. Das Foto bebildert und präzisiert nachgeordnet die Textaussage, der Text verschafft sich umgekehrt durch das Foto sinnliche Anschaulichkeit. Die kombinierte Bedeutung der Text-Bild-Montage übersteigt die Einzelbedeutungen des isolierten Textes und des isolierten Bildes. Von einem Selbstzweifel an der Gültigkeit des Urteils ist hier im Unterschied zu den frühen Eintragungen zum Kriegsausbruch nichts mehr zu merken.

Seine prägnanteste Ausformung solcher Korrespondenzen entwickelt Brecht im *Journal* im Rahmen einer methodischen Erprobung von Text-Bild-Verhältnissen: nämlich der sogenannten Fotoepigramme. Es handelt sich dabei um die Kombination eines Fotos mit einem gereimten, als Kommunikationsakt angelegten Vierzeiler. Die ersten beiden Fotoepigramme sind am 15. Oktober 1940 montiert; beide enthalten selbstaffirmative Bilder Hitlers im Kontakt mit dem Volk. Das erste zeigt Hitler behaglichen Angesichts im privaten Kreis beim frugalen Eintopfessen. Der Vierzeiler dazu lautet:

Hier sehe mich froh bei einem Topfgericht  
 Mich, der ich keinerlei Gelüsten fröne  
 Als dem nach Weltherrschaft. Mehr will ich nicht.

**53** Die verschiedenen Funktionen der Bildverwendung sind in der Forschung häufig behandelt worden. Eine frühe aufschlussreiche Analyse findet sich bei P.V. Brady: „From Cave-Painting to ‚Fotogramm‘: Brecht, Photography and the Arbeitsjournal“. In: *Forum for modern language studies* 14/1978, H. 3, S. 270-282, der auch klarstellt, dass Brecht hier – anders als in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik oder in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* praktiziert – auf Bildmaterial aus medialen und politischen Kontexten zurückgreift, die seinen eignen Auffassungen denkbar fernstehen (vgl. ebd. S. 273). Vgl. als weitere nützliche Untersuchungen zu diesem Aspekt auch Ivernel: „L'œil de Brecht“, und Jost: „Journale“.

**54** Es handelt sich um den Film *D III 88* (Deutschland 1939, Regie: Herbert Maisch). Vgl. GBA 26, S. 684.  
**55** *Journal*, 13.5.41, GBA 26, S. 483.

Ich brauche nichts von euch als eure Söhne.<sup>56</sup>

Indem Hitlers Kriegspläne diesem selbst als paradoxale Beteuerung seiner Bescheidenheit in den Mund gelegt werden, erscheint seine Ankündigung der militärischen Be- und Vernutzung als Selbstaussage der Sache, die zur Darstellung und zum Sprechen gebracht wird. Brecht folgt hier mithin einer satirischen Logik, die er dafür in Anspruch nimmt, den kriegerischen und imperialistischen Charakter des Nationalsozialismus auch dort zu zeigen, wo sich Hitler als friedlicher Zivilist inszeniert. Auch das Alltagsleben der faschistischen Diktatur ist, so das Urteil dieses Fotoepigramms, den mörderischen Kriegszwecken untergeordnet.

Dieser Rhetorik bedient sich auch die sogenannte *Kriegsfibel*. Sie besteht in ihrer letzten Zusammenstellung und gleichzeitig ihrer ersten Publikation im Jahre 1955 aus 69 Fotoepigrammen, die in lockerer Chronologie die Kriegsvorbereitungen und den Verlauf des Zweiten Weltkriegs zeigen und kommentieren. Ihre Technik geht aus dem Fotogebrauch im *Journal* hervor und spitzt diesen in einer bestimmten Hinsicht zu: Sind die Text-Bild-Korrespondenzen im *Journal* häufig als Technik der kommentierenden Bebilderung (so beim Foto des finnischen Staatspräsidenten) oder gar als autonomer semantischer Ersatz für ein Textsubstrat zu verstehen (so bei der Dokumentation des deutschen Einmarsches in Dänemark und Norwegen), verfolgen die Fotoepigramme eine andere Tendenz. Der Text wird in ihnen nicht etwa bebildert, sondern er sagt etwas über das Bild und die darin liegende Selbst- oder Fremddarstellung aus.

Ein Beispiel zur Erläuterung: Einem Luftbild von einem durch deutsche Luftangriffe schwer zerstörten Londoner Viertel, entnommen einer schwedischen Zeitung aus dem Jahr 1940, fügt Brecht folgenden Vierzeiler hinzu:

So seh ich aus. Nur weil gewisse Leute  
Tückisch in andre Richtung flogen als  
Ich plante; so wurd ich statt Hehler Beute  
Und Opfer eines, ach, Berufsunfalls.<sup>57</sup>

Simuliert wird hier die Stimme des zerstörten London, und zwar in einer bestimmten Weise: Die Opfer der kriegerischen Destruktion sprechen metonymisch als getäuschter Auftraggeber einer ganz anderen militärischen Frontstellung. Im Ton scheinbarer Verblüffung äußert sich die Sprecherrolle über die politische Fehlplanung der britischen Regierung, dass Nazi-Deutschland eigentlich für einen Angriff auf die kommunistische Sowjetunion instrumentalisiert werden sollte, sich dieses Werkzeug imperialistischer Politik jetzt aber plötzlich gegen England selbst gerichtet habe. Die politische Aussage stellt sich direkt gegen die moralische Bild-Suggestion (genauer gesagt: der

**56** *Journal*, 15.10.40, GBA 26, S. 434. Das früheste bekannte Fotoepigramm stammt vom 4. August 1940; es wurde jedoch nicht in das *Journal* aufgenommen. Vgl. GBA 12, S. 278 u. 409.

**57** Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*. Hrsg. von Ruth Berlau. Berlin/DDR 1955, unpaginiert, Fotoepigramm Nr. 16. Die GBA reproduziert die einzelnen Epigramme nur in unbefriedigend kleiner Proportion, liefert aber wertvolle Hinweise zur Datierung und zu den Bildquellen. Vgl. dazu Andreas Zinn: *Bildersturmspiele. Intermedialität im Werk Bertolt Brechts*. Würzburg 2011 (= Der Neue Brecht, Bd. 9), S. 207, FN 2. Die zum Teil schlechte Bildqualität in der Erstausgabe interpretiert Stefan Soldovieri als dokumentarische Absicht: „It seems plausible enough that the images contained in the text are meant to be recognizable as reproductions of newspaper material.“ Stefan Soldovieri: „War-Poetry, Photo(epi)grammetry: Brecht's *Kriegsfibel*“. In: Siegfried Mews (ed.): *A Bertolt Brecht Reference Companions*. Westport, Connecticut/London 1997, S. 139-167, hier S. 150.



Vorwurfscharakter der abgebildeten Verwüstung soll erhalten bleiben, aber gegen das Opfer gewendet werden), und der Geltungsausweis für die direkte Umkehrung der Deutungsperspektive besteht in nichts als einer überraschenden Pointe. Registriert – oder produziert – wird so ein Selbstwiderspruch der imperialistischen Weltordnung, der im Sinne einer Störung durch das Enjambement zwischen Vers 2 und 3 auch auf formaler Ebene inszeniert wird.

Dem zitierten Bild ist eine solche Deutung keineswegs anzusehen. Der Vierzeiler leistet keine ideologische Entlarvung dessen, was das Bild in seinem ursprünglichen Kontext bedeuten sollte – wie dies noch bei dem eintopfessenden Hitler angenommen werden darf –, sondern legt ein in ihm vorhandenes Sinnpotential aus. Präziser gesagt: Der Text erhebt die *Behauptung*, dass ein solches Sinnpotential vorliege. Tatsächlich reduziert er eine dem Bild inhärente Polysemie<sup>58</sup>: Das Bild als solches präsentiert noch ganz urteilslos die destruktiven Folgen einer Staatenkonkurrenz, ohne aber die spezifischen *Verlaufsformen* dieser Konkurrenz zu zeigen, die erst die montierte lyrische Rollenrede explizit ausformuliert.

In inhaltlicher Hinsicht setzt dieses Fotoepigramm fort, was sich schon im *Journal* der ersten Kriegsmomente gezeigt hat: die Verwunderung darüber, dass die Westmächte die Herausforderung durch den Nationalsozialismus tatsächlich angenommen haben, statt die bisherige Beschwichtigungspolitik fortzusetzen, obwohl doch aus Brechts Perspektive die gemeinsame Feindschaft der westlichen Staaten und des nationalsozialistischen Deutschland gegen die Sowjetunion eine ganz andere Frontstellung erwarten ließe. Nur erscheint diese Verwunderung hier nicht mehr als theoretische Verunsicherung des Dichters, sondern als ästhetisch produktiv gemachter Selbstwiderspruch der englischen Politik, der sich selbst entlarvt. Die Sicherheit des Urteils ist hier eine Leistung der ästhetischen *Form*.

Diese schon im Fotogebrauch im *Journal* angelegte Selbstvergewisserung wird in der *Kriegsfibel* durch ihre Verselbstständigung und den Wechsel des medialen Kontextes<sup>59</sup> noch erheblich verstärkt. Die politischen Tendenzen können dabei dem Inhalt nach wechseln, die Form des inszenierten Urteils bleibt indes konstant. Ein weiteres Beispiel: Direkt im Anschluss an das eben analysierte Fotoepigramm folgt ein weiteres, thematisch durchaus vergleichbares, das aber im Inhalt des Urteils fast kontrastiv angelegt ist. Auch hier erscheint, ebenfalls aus dem Jahr 1940, das Bild deutscher Zerstörung, in diesem Falle der Hafenanlagen von Liverpool. Der Vierzeiler formuliert:

Noch bin ich eine Stadt, doch nicht mehr lange.  
Fünfzig Geschlechter haben mich bewohnt  
Wenn ich die Todesvögel jetzt empfangen:  
In tausend Jahr erbaut, verheert in einem Mond.<sup>60</sup>

- 58** Ivernel beschreibt die Lyrik der *Kriegsfibel* als „poésie faite pour transgresser les limites de l'image, ou au contraire pour en réduire la polysémie trop indifférenciée.“ Ivernel: *L'œil de Brecht*, S. 226. Vgl. auch Zinn: „Die Dekodierung des Bildes, die der Vierzeiler einem Großteil der Interpreten zufolge leistet, ist eine nur vermeintliche; sie ist weitaus eher als *Umkodierung* oder gar als *Fehlkodierung* zu bestimmen.“ Zinn: *Bildersturmspiele*, S. 218 (Hervorhebungen im Original).
- 59** Das Grundmuster im Aufbau der einzelnen Fotoepigramme und ihrer grafischen Gestaltung ist in der Forschung schon öfter eingehend untersucht worden. Vgl. Knopf: *Brecht-Handbuch* [II], S. 212f.; Dieter Wöhrl: *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*. Köln 1988, S. 168; zuletzt sehr differenziert Zinn: *Bildersturmspiele*, S. 222-225.
- 60** Brecht: *Kriegsfibel*, unpaginiert, Fotoepigramm Nr. 17.

Jenseits aller politischen Erklärungsversuche artikuliert sich hier die Klage über das Verhältnis von zähem Aufbau, der für die Entwicklung der Zivilisation steht, und rasender Destruktion. Das anschaulich gemachte Geschehen erscheint nicht als Resultat gelingender oder scheiternder außenpolitischer Kalküle; die zerstörten Hafenanlagen werden durch den Text in eine metonymische Verbindung mit den menschlichen Opfern des Krieges versetzt, für die sie sprechen. Diese Aussprache ist dann aber, so die Suggestion des Fotoepigramms, unwidersprechlich: Sie ist gegen die Gewalt zwar machtlos, aber im Recht in dem, was sie behauptet.

## 5.

Am 14. Juni 1940, auf einem ersten Höhepunkt der deutschen Kriegserfolge, notierte Brecht in sein *Journal*: „Es wird vielleicht in späteren Zeiten schwierig sein, die Ohnmacht der Völker in diesen unseren Kriegen zu begreifen.“<sup>61</sup> In einer Phase der eigenen analytischen Verunsicherung antizipiert Brecht ein späteres Unverständnis über diese Ohnmacht, die nicht nur eine praktische, sondern auch eine theoretische Seite hat und damit ihn selbst einschließt. Indem Brecht diesen Zustand historisiert, löst er ihn von der eigenen Person und einer *individuellen* Urteilsschwäche, bringt ihn in Zusammenhang mit objektiven *Gründen* und stellt nicht zuletzt seine Überwindbarkeit in Aussicht: Zumindest auf einer Metaebene funktioniert der Anspruch an die eigene Analysefähigkeit noch.

Diese Zukunftsgewissheit holt ein späterer Eintrag tatsächlich ein. 1944 greift Brecht auf die Form der Fotoepigramme zurück, deren Konzeptionalisierung in das schwierige Jahr 1940 zurückreicht. Der deutsche Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941 hatte mittlerweile die politischen Verhältnisse wieder überschaubarer, der Verlauf des Krieges eine Niederlage Nazideutschlands wahrscheinlich gemacht. In dieser historischen Situation kommentiert Brecht im *Journal* die Anfänge seines medienexperimentellen Versuchs:

Arbeite an neuer Serie der Fotoepigramme. Ein Überblick über die alten, teilweise aus der ersten Zeit des Kriegs stammend, ergibt, daß ich beinahe nichts zu eliminieren habe (politisch überhaupt nichts), bei dem ständig wechselnden Aspekt des Krieges ein guter Beweis für den Wert der Betrachtungsweise.<sup>62</sup>

Der selbstbewusst resümierende Blick auf die eigene analytische Leistungsfähigkeit verkündet die Adäquatheit des politischen Urteils, dessen Gelingen durch eine spezifische „Betrachtungsweise“, und das bedeutet hier konkret: durch eine ästhetische *Form* verbürgt wird.<sup>63</sup> Es ist dies eine für das Exil keineswegs untypische Selbstbehauptungstechnik, die Geltung der eigenen Maßstäbe zu beglaubigen und zur Anschauung zu bringen. Darüber, in welchem Ausmaß das Kriegsgeschehen Brechts eigene frühere Prognosen bestätigte, war dieser sich indes zeitweise keineswegs so im Klaren, wie es die rückblickende Selbstsicherheit zu demonstrieren versuchte.

---

61 *Journal*, 14.6.40, GBA 26, S. 378.

62 *Journal*, 20.6.44, GBA 27, S. 196.

63 Zinn spricht in Hinblick auf die *Kriegsfibel* von formalen „Mechanismen zur Herstellung dieser Autoritäts- und Überlegenheitsillusion“. Zinn: *Bildersturmspiele*, S. 218.