

Theodor
W. Adorno

Zur
Dialektik
des
Engagements

Suhrkamp

suhrkamp taschenbuch 134

Während der erste Band der *Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts* (st 72) Adornos Auseinandersetzung mit dem sogenannten Absurdismus dokumentierte, sammelt der zweite Band Aufsätze zu politischen Aspekten der heutigen Literatur. Auf die programmatische Auseinandersetzung mit Sartre und seiner Konzeption einer engagierten Literatur folgt die Beschäftigung mit Paul Valéry, gewissermaßen dem Gegenbild des »engagierten« Schriftstellers, mit der ästhetizistischen Utopie von Stefan George und Hugo von Hofmannsthal, mit der Lyrik von Rudolf Borchardt, mit dem Werk von Thomas Mann, mit dem Utopisten Aldous Huxley. Der Band schließt mit dem berühmten offenen Brief an Rolf Hochhuth.

Theodor W. Adorno
Zur Dialektik des
Engagements

Aufsätze zur Literatur
des 20. Jahrhunderts II

Suhrkamp

2. Auflage 2016

Erste Auflage 1973

suhrkamp taschenbuch 134

Copyright dieser Zusammenstellung

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1973

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

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

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag: hißmann, heilmann, hamburg

ISBN 978-3-518-36634-9

Inhalt

Engagement	7
Der Artist als Statthalter	31
George und Hofmannsthal.	
Zum Briefwechsel: 1891–1906	45
George	94
Rudolf Borchardt	108
Standort des Erzählers	
im zeitgenössischen Roman	129
Zu einem Porträt Thomas Manns	137
Aus einem Brief über die »Betrogene« an Thomas Mann	150
Aldous Huxley und die Utopie	154
Offener Brief an Rolf Hochhuth	182

Engagement

Seit Sartres Essay ›Qu'est-ce que la littérature?‹ wird theoretisch weniger über engagierte und autonome Literatur gestritten. Aber die Kontroverse bleibt so dringlich, wie heute nur etwas sein kann, das den Geist betrifft und nicht das Überleben der Menschen unmittelbar. Sartre wurde zu seinem Manifest bewogen, weil er, gewiß nicht als erster, die Kunstwerke in einem Pantheon unverbindlicher Bildung nebeneinander aufgebahrt, zu Kulturgütern verwest sah. Durch ihre Koexistenz freveln sie aneinander. Will ein jegliches, ohne daß der Autor es wollen müßte, das Äußerste, so duldet eigentlich keines das nächste neben sich. Solche heilsame Intoleranz gilt aber nicht nur für die einzelnen Gebilde sondern auch für Typen wie jene bei den Verhaltensweisen der Kunst, auf welche die halbvergessene Kontroverse sich bezog. Es sind zwei »Stellungen zur Objektivität«; sie befehlen sich, auch wenn das Geistesleben sie in falschem Frieden ausstellt. Das engagierte Kunstwerk entzaubert jenes, das nichts will denn da sein, als Fetisch, als müßige Spielerei solcher, welche die drohende Sintflut gern verschliefen; gar als höchst politisches Apolitisches. Es lenke ab vom Kampf der realen Interessen. Keinen mehr schone der Konflikt der beiden großen Blöcke. Von ihm hänge die Möglichkeit von Geist selber so sehr ab, daß nur Verblendung auf ein Recht poche, das morgen zerschlagen werden kann. Den autonomen Werken aber sind solche Erwägungen, und die Konzeption von Kunst, die sie trägt, selber schon die Katastrophe, vor der die engagierten den Geist warnen. Verzichte er auf Pflicht und Freiheit seiner reinen Objektivation, so habe er abgedankt. Was dann noch an Werken sich formiert, manche geschäftig jenem bloßen Dasein sich gleich, gegen das es eifert, so ephemere, wie umgekehrt den Engagierten das autonome Werk dünkt, das schon am ersten Tag in die Seminare gehöre, in denen es unvermeidlich ende. Die drohende Spitze der Antithese mahnt daran, wie fragwürdig es um Kunst heute bestellt

ist. Jede der beiden Alternativen negiert mit der anderen auch sich selbst: engagierte Kunst, weil sie, als Kunst notwendig von der Realität abgesetzt, die Differenz von dieser durchstreicht; die des *l'art pour l'art*, weil sie durch ihre Verabsolutierung auch jene unauslöschliche Beziehung auf die Realität leugnet, die in der Verselbständigung von Kunst gegen das Reale als ihr polemisches Apriori enthalten ist. Zwischen den beiden Polen zergeht die Spannung, an der Kunst bis zum jüngsten Zeitalter ihr Leben hatte.

Zweifel an der Allmacht der Alternative indessen weckt die zeitgenössische Literatur selbst. Noch ist diese nicht so gänzlich vom Weltlauf unterjocht, als daß sie zur Frontenbildung sich schickte. Die Sartreschen Böcke, die Valéryschen Schafe lassen nicht sich scheiden. Engagement als solches, sei's auch politisch gemeint, bleibt politisch vieldeutig, solange es nicht auf eine Propaganda sich reduziert, deren willfähige Gestalt alles Engagement des Subjekts verhöhnt. Das Gegenteil aber, das im sowjetischen Lasterkatalog Formalismus lautet, wird nicht nur von den dortigen Amtswaltern und auch nicht nur vom libertären Existentialismus befochten: Mangel an Ärger, an gesellschaftlicher Aggressivität wird selbst von Avancierten den sogenannten abstrakten Texten leicht vorgeworfen. Umgekehrt hat Sartre für das Guernica-Bild das höchste Lob; in Musik und Malerei könnte er unschwer formalistischer Sympathien bezichtigt werden. Seinen Begriff des Engagements reserviert er der Literatur, ihres begrifflichen Wesens wegen: »Der Schriftsteller . . . hat es mit Bedeutungen zu tun.«¹ Sicherlich, aber nicht nur. Entledigt kein Wort, das in eine Dichtung eingeht, sich ganz der Bedeutungen, die es in der kommunikativen Rede besitzt, so bleibt doch in keiner, selbst im traditionellen Roman nicht, diese Bedeutung unverwandelt die gleiche, welche das Wort draußen hatte. Bereits das simple »war« in einem Bericht von etwas, das nicht war, gewinnt eine neue Gestaltqualität dadurch, daß es nicht war. Das setzt sich fort in den höheren Bedeutungsschichten einer Dichtung, bis hin zu dem, was einmal als ihre Idee galt. Die Sonderstellung, die Sartre der Literatur

einräumt, muß auch der anzweifeln, welcher die Gattungen der Kunst nicht umstandslos unter deren allgemeinen Oberbegriff subsumiert. Die Rudimente der Bedeutungen von draußen in den Dichtungen sind das unabdingbar Nichtkünstlerische an der Kunst. Nicht aus ihnen ist ihr Formgesetz herauszulesen sondern aus der Dialektik beider Momente. Es waltet in dem, worein die Bedeutungen sich verwandeln. Die Unterscheidung von Dichter und Literat ist schal, aber der Gegenstand einer Philosophie der Kunst, wie auch Sartre sie visiert, ist nicht deren publizistischer Aspekt. Weniger noch das, wofür man im Deutschen den Terminus Aussage herbetet. Unleidlich vibriert er zwischen dem, was ein Künstler von seinem Produkt will, und dem Gebot eines objektiv sich aussagenden, metaphysischen Sinns. Im allgemeinen ist das hierzulande das ungemein praktikable Sein. Die soziale Funktion der Rede vom Engagement hat sich einigermaßen verwirrt. Wer kulturkonservativen Geistes vom Kunstwerk verlangt, daß es etwas sage, alliiert sich wider das zweckferne, hermetische Kunstwerk mit der politischen Gegenposition. Lobredner von Bindungen werden eher Sartres ›Huis clos‹ tief finden, als mit Geduld einen Text sich anhören, in dem die Sprache an der Bedeutung rüttelt und durch ihre Sinnferne vorweg gegen die positive Unterstellung von Sinn rebelliert, während für den Atheisten Sartre der begriffliche Sinn von Dichtung die Voraussetzung von Engagement bleibt. Werke, gegen die im Osten der Büttel einschreitet, werden zuweilen von den Hütern der echten Aussage demagogisch angeprangert, weil sie angeblich aussagen, was sie gar nicht aussagen. Der Haß gegen den von den Nationalsozialisten schon während der Weimarer Republik so genannten Kulturbolschewismus hat die Zeit des Hitler überlebt, in der er institutionalisiert wurde. Er entflammt heute noch wie vor vierzig Jahren an Gebilden des gleichen Wesens, darunter auch solchen, die mittlerweile ihrer Entstehung nach weit zurückliegen und deren Zusammenhang mit traditionellen Momenten unverkennbar ist. In rechtsradikalen Zeitungen und Zeitschriften wird wie eh und je Entrüstung angedreht über das, was unnatürlich, überintel-

lektuell, ungesund, dekadent sei; sie wissen, für wen sie schreiben. Das deckt sich mit den Einsichten der Sozialpsychologie in den autoritätsgebundenen Charakter. Zu dessen Existentialien rechnet Konventionalismus, Respekt für die versteinerte Fassade von Meinung und Gesellschaft, Abwehr von Regungen, die daran irremachen oder im Unbewußten des Autoritätsgebundenen etwas ihm Eigenes treffen, das er um keinen Preis sich zugesteht. Mit dieser allem Fremden und Befremdendenfeindlichen Haltung ist literarischer Realismus jeglicher Provenienz, nannte er sich auch kritisch oder sozialistisch, viel vereinbarer als Gebilde, die, ohne auf politische Parolen sich vereidigen zu lassen, durch ihren bloßen Ansatz das starre Koordinatensystem der Autoritätsgebundenen außer Aktion setzen, an das jene um so verbissener sich klammern, je weniger sie zu lebendiger Erfahrung eines nicht schon Approbierten fähig sind. Das Begehren, Brecht vom Spielplan abzusetzen, rechnet einer verhältnismäßig äußerlichen Schicht des politischen Bewußtseins zu; war wohl auch gar nicht sehr heftig, sonst hätte es nach dem 13. August weit krasser sich manifestiert. Wo dagegen der Gesellschaftsvertrag mit der Realität gekündigt wird, indem literarische Gebilde nicht länger reden, als melden sie von einem Wirklichen, sträuben sich die Haare. Es ist keine von den geringsten Schwächen der Debatte übers Engagement, daß sie nicht auch über die Wirkung reflektiert, welche von solchen Werken ausgeübt wird, deren eigenes Formgesetz auf Wirkungszusammenhänge keine Rücksicht nimmt. Solange man nicht versteht, was im Schock des Unverständlichen sich mitteilt, ähnelt der ganze Streit einem Schattenkampf. Konfusionen in der Beurteilung der Sache ändern zwar nichts an dieser, nötigen aber dazu, die Alternative zu durchdenken.

Theoretisch wären Engagement und Tendenz zu unterscheiden. Engagierte Kunst im prägnanten Sinn will nicht Maßnahmen, gesetzgeberische Akte, praktische Veranstaltungen herbeiführen wie ältere Tendenzstücke gegen die Syphilis, das Duell, den Abtreibungsparagraphen oder die Zwangserziehungsheime, sondern auf eine Haltung hinarbeiten: Sartre etwa

auf die der Entscheidung als der Möglichkeit, überhaupt zu existieren, gegenüber zuschauerhafter Neutralität. Was aber das Engagement künstlerisch vorm tendenziösen Spruchband voraus hat, macht den Inhalt mehrdeutig, für den der Dichter sich engagiert. Die ursprünglich Kierkegaardsche Kategorie der Entscheidung übernimmt bei Sartre die Erbschaft des christlichen Wer nicht für mich ist, der ist wider mich, aber ohne den konkreten theologischen Inhalt. Übrig davon ist nur die abstrakte Autorität anbefohlener Wahl, gleichgültig dagegen, daß deren eigene Möglichkeit abhängt von dem zu Wählenden. Die vorgezeichnete Form der Alternative, in der Sartre die Unverlierbarkeit von Freiheit beweisen will, hebt diese auf. Innerhalb des real Prädeterminierten mißrät sie zur leeren Behauptung: Herbert Marcuse hat den Nonsens des Philosophems beim Namen genannt, daß man noch die Marter innerlich annehmen oder ablehnen könne. Eben das aber soll aus Sartres dramatischen Situationen herausspringen. Sie taugen darum so schlecht als Modelle seines eigenen Existentialismus, weil sie in sich, der Wahrheit zu Ehren, die ganze verwaltete Welt enthalten, die jener ignoriert; lernen läßt sich an ihnen die Unfreiheit. Sein Ideentheater sabotiert, wofür er die Kategorien erdachte. Das aber ist keine individuelle Unzulänglichkeit seiner Stücke. Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt. Sobald jedoch die engagierten Kunstwerke Entscheidungen veranstalten und zu ihrem Maß erheben, geraten diese auswechselbar. Sartre hat, als Konsequenz jener Vieldeutigkeit, mit großer Offenheit ausgesprochen, daß er keine reale Veränderung der Welt durch die Literatur erwarte; seine Skepsis bezeugt geschichtliche Veränderungen der Gesellschaft wie der praktischen Funktion von Literatur seit Voltaire. Das Engagement rutscht in die Gesinnung des Schriftstellers, dem extremen Subjektivismus von Sartres Philosophie gemäß, in der trotz aller materialistischen Untertöne die deutsche Spekulation nachhallt. Ihm wird das Kunstwerk zum Aufruf von Subjekten, weil

es nichts ist als Kundgabe des Subjekts, seiner Entscheidung oder Nichtentscheidung. Er will nicht Wort haben, daß jedes Kunstwerk durch seinen puren Ansatz den Schreibenden, sei er noch so frei, auch mit objektiven Anforderungen konfrontiert, wie es zu fügen sei. Ihnen gegenüber sinkt seine Intention zum bloßen Moment herab. Sartres Frage »Warum schreiben?«, und ihre Zurückführung auf eine »tiefere Wahl«, ist darum untrifftig, weil fürs Geschriebene, das literarische Produkt, die Motivationen des Autors irrelevant sind. Dem ist Sartre nicht so fern, soweit er erwägt, daß der Rang der Werke, wie schon Hegel wußte, steigt, je weniger sie in der empirischen Person verhaftet bleiben, die sie hervorbringt. Nennt er, in der Sprache Durkheims, das literarische Werk ein *fait social*, so zitiert er damit ungewollt den Gedanken an dessen von der bloßen subjektiven Intention des Verfassers undurchdringliche, zuinnerst kollektive Objektivität. Darum möchte er das Engagement nicht an jene Intention des Schriftstellers binden sondern an sein Menschsein.² Diese Bestimmung aber ist so generell, daß das Engagement jegliche Differenz von irgendwelchen menschlichen Werken und Verhaltensweisen einbüßt. Es handelt sich darum, daß der Schriftsteller sich in der Gegenwart, *dans le présent*, engagiere; dem aber kann er ohnehin nicht ent-rinnen, und darum ist kein Programm herauszulesen. Die Verpflichtung, die der Schriftsteller eingeht, ist weit präziser: keine des Entschlusses sondern eine der Sache. Während Sartre von Dialektik redet, registriert sein Subjektivismus so wenig das bestimmte Andere, zu dem das Subjekt sich entäußerte und durch das es überhaupt erst zum Subjekt wird, daß ihm jegliche literarische Objektivität als Erstarrung verdächtig ist. Weil aber die reine Unmittelbarkeit und Spontaneität, die er zu er-retten hofft, an keinem ihr Entgegengesetzten sich bestimmt, verkommt sie zu einer zweiten Verdinglichung. Um Drama und Roman über die bloße Kundgabe – ihr Urbild wäre bei ihm der Schrei des Gefolterten – hinauszubringen, muß er Sukkurs suchen bei einer planen, der Dialektik von Gebilde und Ausdruck entzogenen Objektivität, der Mitteilung seiner eigenen Philo-

sophie. Sie wirft sich zum Gehalt der Dichtung auf wie nur bei Schiller; nach dem Maß des Gedichteten aber ist das Mitgeteilte, und wäre es noch so sublim, kaum mehr als ein Stoff. Sartres Stücke sind Vehikel dessen, was der Autor sagen will, zurückgeblieben hinter der Evolution der ästhetischen Formen. Sie operieren mit traditioneller Intrige und überhöhen diese mit ungebrochenem Gottvertrauen in Bedeutungen, die von der Kunst auf die Realität zu übertragen wären. Die bebilderten oder womöglich ausgesprochenen Thesen jedoch mißbrauchen die Regung, deren Ausdruck Sartres eigene Dramatik motiviert, als Beispiel, und desavouieren damit sich selbst. Fällt am Schluß eines seiner berühmtesten Stücke der Satz: »die Hölle, das sind die anderen«³, so klingt das wie ein Zitat aus ›L'être et le néant‹; übrigens könnte es ebensogut: »Die Hölle, das sind wir selbst« heißen. Die Komplexion von handfestem plot und ebenso handfester, destillierbarer Idee trug Sartre den großen Erfolg zu und machte ihn, ganz gewiß gegen seinen integren Willen, der Kulturindustrie akzeptabel. Die hohe Abstraktionsebene des Thesenstücks verleitete ihn dazu, einige seiner besten Arbeiten, den Film ›Les jeux sont fait‹ oder das Drama ›Les mains sales‹, in der politischen Prominenz spielen zu lassen und nicht nur unter den Opfern im Dunkeln: ganz ähnlich jedoch verwechselt die gängige, Sartre verhaßte Ideologie Taten und Leiden der Führer-Schnittmuster mit dem objektiven Zug der Geschichte. Mitgewoben wird an dem Schleier der Personalisierung, daß verfügende Menschen entscheiden, nicht die anonyme Maschinerie, und daß auf den sozialen Kommandohöhen noch Leben sei; Becketts Krepierende erteilen darauf den Bescheid. Sartres Ansatz verhindert ihn daran, die Hölle zu erkennen, gegen die er revoltiert. Manche seiner Parolen könnten von seinen Todfeinden nachgeplappert werden. Daß es um Entscheidung an sich gehe, würde sogar das nationalsozialistische »Nur das Opfer macht uns frei« decken; im faschistischen Italien hat Gentiles absoluter Dynamismus auch philosophisch Verwandtes verkündet. Die Schwäche in der Konzeption des Engagements befällt, wofür Sartre sich engagiert.

Auch Brecht, der in manchen Stücken, wie der Dramatisierung von Gorkis ›Mutter‹ oder der ›Maßnahme‹, unmittelbar die Partei verherrlicht, wollte zuzeiten, mindestens den theoretischen Schriften nach, vorab zu einer Haltung erziehen, der distanzierten, denkenden, experimentierenden, dem Widerpart der illusionären von Einfühlung und Identifikation. Im Hang zur Abstraktheit übertrumpft seine Dramatik seit der ›Johanna‹ Sartre beträchtlich. Nur hat er sie, konsequenter als dieser und der größere Künstler, selbst zum Formgesetz erhoben, zu dem einer didaktischen Poesie, die den traditionellen Begriff der dramatischen Person ausschaltet. Er sah ein, daß die Oberfläche gesellschaftlichen Lebens, die Konsumsphäre, zu der auch die psychologisch motivierten Aktionen der Individuen hinzurechnen, das Wesen der Gesellschaft verhüllt. Als Tauschgesetz ist es selber abstrakt. Brecht mißtraut der ästhetischen Individuation als einer Ideologie. Darum will er das gesellschaftliche Unwesen zur theatralischen Erscheinung verhalten, indem er es kahl nach außen zerrt. Die Menschen auf der Bühne schrumpfen sichtbar zusammen zu jenen Agenten sozialer Prozesse und Funktionen, die sie mittelbar, ohne es zu ahnen, in der Empirie sind. Brecht postuliert nicht länger, wie Sartre, Identität zwischen den lebendigen Individuen und dem gesellschaftlichen Wesen, oder gar die absolute Souveränität des Subjekts. Aber der ästhetische Reduktionsprozeß, den er der politischen Wahrheit zuliebe anstellt, fährt dieser in die Parade. Sie bedarf ungezählter Vermittlungen, die er verschmäht. Was artistisch als verfremdender Infantilismus sich legitimiert – die ersten Stücke Brechts hielten Kompanie mit Dada –, wird zur Infantilität, sobald es theoretisch-gesellschaftliche Gültigkeit beansprucht. Brecht wollte im Bild das Ansichsein des Kapitalismus treffen; seine Absicht war insofern tatsächlich, als was er gegen den Stalinistischen Terror sie tarnte, realistisch. Abgelehnt hätte er, jenes Wesen, gleichsam bilderlos und blind, bedeutungsfern durch seine Manifestation im beschädigten Leben zu zitieren. Das bürdete ihm aber die Verpflichtung zur theoretischen Richtigkeit des eindeutig Intendierten auf, wofern seine

Kunst das quid pro quo verschmäht, sie, die sich als Lehre vorträgt, sie gleichzeitig um ihrer ästhetischen Gestalt willen von der Verbindlichkeit dessen dispensiert, was sie lehrt. Kritik an ihm kann nicht verschweigen, daß er – aus objektiven Gründen jenseits der Zulänglichkeit des von ihm Gestalteten – die Norm nicht erfüllte, die er, als wäre sie ein Rettendes, über sich aufgerichtet hatte. ›Die heilige Johanna der Schlachthöfe‹ war die zentrale Konzeption seines dialektischen Theaters; noch ›Der gute Mensch von Sezuan‹ variierte sie durch die Umkehrung, daß, wie Johanna durch die Unmittelbarkeit der Güte dem Bösen hilft, so, wer das Gute will, sich böse machen muß. Das Stück spielt in einem Chicago, das die Mitte hält zwischen dem Wild-West-Märchen des Kapitalismus aus Mahagonny und ökonomischer Information. Je näher Brecht indessen mit dieser sich einläßt, je weniger er auf eine imagerie es abgesehen hat, desto weiter verfehlt er das kapitalistische Wesen, dem die Parabel gilt. Vorgänge in der Sphäre der Zirkulation, in der Konkurrenten sich gegenseitig die Hälse abschneiden, treten anstelle der Appropriation des Mehrwerts in der Produktions-sphäre, der gegenüber die Raufereien der Großviehhändler um ihren Anteil an der Beute Epiphänomene sind, die unmöglich von sich aus die große Krise verursachen könnten; und die ökonomischen Vorgänge, welche als Machinationen raffgieriger Händler erscheinen, sind nicht nur, wie Brecht es wohl möchte, kindisch, sondern auch nach jeglicher sei's noch so primitiven wirtschaftlichen Logik unverständlich. Dem entspricht auf der Gegenseite eine politische Naivität, welche den von Brecht Bekämpften nur zu dem Grinsen verhülfe, von so törichten Feinden hätten sie nichts zu fürchten; sie könnten mit Brecht ebenso zufrieden sein, wie sie es in seinem Stück mit der sterbenden Johanna in der höchst eindrucksvollen Schlußszene sind. Daß eine Streikleitung, hinter der die Partei steht, eine nicht zur Organisation Gehörige mit einer entscheidenden Aufgabe betraut, ist, auch bei größter Weitherzigkeit in der Interpretation des poetisch Glaubwürdigen, ebenso undenkbar wie, daß durch das Versagen jener Einzelnen der gesamte

Streik scheitert. – Die Komödie vom aufhaltsamen Aufstieg des großen Diktators Arturo Ui rückt das subjektiv Nichtige und Scheinhafte des faschistischen Führers grell und richtig ins Licht. Die Demontage der Führer jedoch, wie durchweg bei Brecht die des Individuums, wird verlängert in die Konstruktion der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zusammenhänge hinein, in denen der Diktator agiert. Anstelle der Konspiration hochmöglicher Verfügender tritt eine läppische Gangsterorganisation, der Karfioltrust. Das wahre Grauen des Faschismus wird eskamotiert; es ist nicht länger ausgebrütet von der Konzentration gesellschaftlicher Macht, sondern zufällig wie Unglücksfälle und Verbrechen. So verordnet es der agitatorische Zweck; der Gegner muß verkleinert werden, und das fördert die falsche Politik, wie in der Literatur so auch in der Praxis vor 1933. Die Lächerlichkeit, der Ui überantwortet wird, bricht wider alle Dialektik dem Faschismus die Zähne aus, den Dezennien vorher Jack London exakt vorausgesagt hatte. Der antiideologische Dichter bereitet die Degradation der eigenen Lehre zur Ideologie vor. Die stillschweigend akzeptierte Bezeugung, daß auf ihrer einen Seite die Welt nicht länger antagonistisch sei, wird ergänzt vom Spaß über alles, was die Theodizee des gegenwärtigen Zustands Lügen straft. Nicht daß, aus Respekt vor welthistorischer Größe, das Lachen über den Anstreicher verboten wäre, obwohl das Wort Anstreicher gegen Hitler aufs bürgerliche Klassenbewußtsein peinlich spekuliert. Und das Gremium, welches die Machtübernahme inszenierte, war gewiß eine Bande. Aber solche Wahlverwandtschaft ist nicht exterritorial, sondern wurzelt in der Sozietät selbst. Daher ist der Spaß des Faschismus, den auch Chaplins Film registrierte, unmittelbar zugleich das äußerste Entsetzen. Wird das unterschlagen, wird über die armseligen Ausbeuter von Gemüsehändlern gespottet, wo es um wirtschaftliche Schlüsselpositionen geht, so verpufft der Angriff. Auch der ›Große Diktator‹ verliert die satirische Kraft und frevelt in der Szene, wo ein jüdisches Mädchen SA-Männern der Reihe nach eine Pfanne auf den Kopf haut, ohne daß es in Stücke zerrissen

würde. Dem politischen Engagement zuliebe wird die politische Realität zu leicht gewogen: das mindert auch die politische Wirkung. Sartres freimütiger Zweifel, ob das Guernica-Bild »einen einzigen für die spanische Sache gewonnen« habe, gilt sicherlich auch für das Brechtische Lehrstück. Das herausoperierte *fabula docet* – daß es in der Welt ungerecht zugeht – brauchte man kaum irgend jemand zu lehren; die dialektische Theorie, zu der Brecht summarisch sich bekannte, hat darin wenig Spuren hinterlassen. Der Habitus des Lehrstücks mahnt an die amerikanische Redewendung *preaching to the saved*, denen predigen, deren Seelen ohnehin gerettet sind. In Wahrheit wird der von Brecht gemeinte Primat der Lehre über die reine Form zu deren eigenem Moment. Indem sie suspendiert wird, wendet sie sich wider ihren Scheincharakter. Ihre Selbstkritik ist verwandt der Sachlichkeit im Bereich der angewandten visuellen Kunst. Die heteronom bedingte Berichtigung der Form, die Tilgung des Ornamentalen der Zweckmäßigkeit zuliebe, wächst ihrer Autonomie zu. Das ist die Substanz von Brechts Dichterschaft: das Lehrstück als artistisches Prinzip. Sein Medium, die Verfremdung unmittelbar erscheinender Vorgänge, ist denn auch eher eines der Formkonstitution, als daß es zur praktischen Wirkung beitrüge. Zwar sprach Brecht von dieser nicht so skeptisch wie Sartre. Aber der Kluge und Welterfahrene war schwerlich von ihr ganz überzeugt; souverän schrieb er einmal, wenn er sich nichts vormache, sei ihm schließlich doch das Theater wichtiger als jene Veränderung der Welt, der es bei ihm dienen soll. Durchs artistische Prinzip der Simplifikation aber wird nicht bloß, wie es ihm vorschwebte, die reale Politik von den Scheindifferenzierungen im subjektiven Reflex des gesellschaftlich Objektiven gereinigt, sondern eben jenes Objektive verfälscht, um dessen Destillation das Lehrstück sich bemüht. Nimmt man Brecht beim Wort; macht man die Politik zum Kriterium seines engagierten Theaters, so erweist es an dieser sich als unwahr. Hegels Logik hat gelehrt, daß das Wesen erscheinen muß. Dann ist aber eine Darstellung des Wesens, welche dessen Verhältnis zur Erschei-

nung ignoriert, auch an sich so falsch, wie die Substitution der Hintermänner des Faschismus durchs Lumpenproletariat. Brechts Technik der Reduktion hätte ihr Recht einzig im Bereich jenes *l'art pour l'art*, welches seine Version des Engagements verurteilt wie den Lukullus.

Im gegenwärtigen literarischen Deutschland trennt man gern den Dichter Brecht vom Politiker. Man will die bedeutende Figur für den Westen retten, womöglich ihn aufs Postament eines gesamtdeutschen Dichters stellen und dadurch, *au-dessus de la mêlée*, ihn neutralisieren. Sicherlich ist soviel richtig, daß Brechts dichterische Kraft ebenso wie seine listige und unbezähmbare Intelligenz übers offizielle Credo und über die verordnete Ästhetik der Volksdemokratien hinausgeschossen. Gleichwohl wäre Brecht gegen solche Verteidigung zu verteidigen. Sein Werk hätte, mit seinen offen zutage liegenden Schwächen, nicht solche Gewalt, wäre es nicht mit Politik durchtränkt. Das erzeugt noch in den fragwürdigsten Produkten, wie der ›Maßnahme‹, das Bewußtsein, es gehe ums Ernste. Soweit hat er seinem Anspruch, durchs Theater zum Denken zu veranlassen, genügt. Vergeblich, die vorhandenen oder fiktiven Schönheiten seines Werkes von der politischen Intention abzuheben. Wohl aber müßte immanente Kritik, die allein dialektische, die Frage nach der Stichhaltigkeit der Gebilde mit der nach seiner Politik synthetisieren. In Sartres Kapitel ›Warum schreiben?‹ heißt es mit großem Recht: »Niemand aber sollte auch nur einen Moment glauben, man könnte einen guten Roman zum Lob des Antisemitismus schreiben.«⁴ Aber auch keinen zum Lob der Moskauer Prozesse, selbst wenn es früher gespendet ward, als Stalin Sinowjew und Bucharin ermorden ließ. Die politische Unwahrheit befleckt die ästhetische Gestalt. Wo, dem thema probandum zuliebe, die gesellschaftliche Problematik zurechtgebogen wird, die Brecht auf dem epischen Theater diskutiert, zerbröckelt das Drama in seinem eigenen Begründungszusammenhang. Die ›Mutter Courage‹ ist eine Bilderfibel, welche den Montecuculischen Satz *ad absurdum* führen will, daß der Krieg den Krieg ernähre. Die Marketende-

rin, die den Krieg benutzt, um ihre Kinder durchzubringen, soll eben dadurch deren Untergang verschulden. Aber diese Schuld folgt in dem Stück weder zwingend aus der Kriegssituation noch aus dem Verhalten der kleinen Unternehmerin; wäre sie nur nicht gerade im kritischen Augenblick abwesend, so geschähe das Unheil nicht, und daß sie abwesend sein muß, um etwas zu verdienen, bleibt gegenüber dem, was sich abspielt, ganz allgemein. Die Bilderbogentechnik, welche Brecht für die Sinnfälligkeit der These benötigt, verhindert deren Beweis. Eine politisch-soziale Analyse, wie Marx und Engels sie gegen das Sickingen-Drama von Lassalle entwarfen, ergäbe, daß durch die simplistische Gleichsetzung des Dreißigjährigen Krieges mit einem modernen durchstrichen würde, was tatsächlich über Verhalten und Schicksal der Mutter Courage in der Grimms-hausenschen Vorlage entscheidet. Weil die Gesellschaft des Dreißigjährigen Krieges nicht die funktionale des modernen ist, kann dort auch poetisch kein geschlossener Funktionszusammenhang stipuliert werden, in dem Leben und Tod der privaten Individuen ohne weiteres durchsichtig würden aufs ökonomische Gesetz. Gleichwohl bedarf Brecht der altertümlich wilden Zeiten als Gleichnis für die gegenwärtigen, denn gerade er gab sich genaue Rechenschaft darüber, daß die Gesellschaft seines eigenen Zeitalters nicht länger an Menschen und Sachen unmittelbar greifbar ist. So verleitet die Konstruktion der Gesellschaft erst zur gesellschaftlichen Fehlkonstruktion und dann zum dramatisch Unmotivierten. Politisch Schlechtes wird ein künstlerisch Schlechtes und umgekehrt. Je weniger aber die Werke etwas verkünden müssen, was sie nicht ganz sich glauben können, um so stimmiger werden sie auch selber; desto weniger brauchen sie ein Surplus dessen, was sie sagen, über das, was sie sind. Übrigens dürften die wahren Interessenten in allen Lagern auch heute noch die Kriege ganz gut überstehen.

Derlei Aporien reproduzieren sich bis in die dichterische Fiber hinein, den Brechtischen Ton. So wenig Zweifel ist an diesem und seinem Unverwechselbaren – Qualitäten, auf die der reife