

**(90) Texte 25: Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* – *Steffinische Sammlung***

Zwischen 1938 und 1955 führt Bertolt Brecht ein Tagebuch: das *Arbeitsjournal*.<sup>1</sup> Das *Arbeitsjournal* ist ein Text, der vor allem der Selbstverständigung dient. Zwei Themenbereiche dominieren: Notizen über den künstlerischen Reflexions- und Produktionsprozess sowie Anmerkungen zur politischen Situation. Privates fehlt. – Über die Gründe sagt Brecht:

„daß diese aufzeichnungen so wenig privates enthalten, kommt nicht nur davon, daß ich selbst mich für privates nicht eben sehr interessiere (und kaum eine darstellungsart, die mich befriedigt, dafür zur verfügung habe), sondern hauptsächlich davon, daß ich von vornherein damit rechnete, sie über grenzen von nicht übersehbarer anzahl und qualität bringen zu müssen. der letztere gedanke hält mich auch davon ab, andere als literarische themen zu wählen.“ (21. April 1941, S. 269)

An dieser Bemerkung irritiert der Hinweis auf die Gefahrensituation. Dass die Aufzeichnungen eines politischen Flüchtlings bei einem Grenzübertritt Aufmerksamkeit erregen, ist naheliegend. Dass dies aber Mitteilungen aus dem Bereich des Privatlebens betreffen könnte, ist aus mancherlei Gründen unwahrscheinlich. Ganz andere Sachverhalte, insbesondere die politischen Reflexionen, die das *Arbeitsjournal* enthält, hätten Brecht viel stärker gefährdet.

Es liegt nahe, dass Brecht mit dieser Bemerkung den Leser ablenken und in die Irre führen wollte. Die eigentliche Zielsetzung, die er mit dem *Arbeitsjournal* verfolgt, wird auf diese Weise verdeckt. Das *Arbeitsjournal* ist ein zielgerichtetes Instrument der Selbstdarstellung. Er will mit Hilfe dieser Aufzeichnungen das Bild formen, das nach seinem Tod das Verständnis der Öffentlichkeit für ihn als „marxistischen Klassiker“ begründet. Die formale Gestalt des Textes: vor allem die sprachliche Diktion und Anordnung der behandelten Themen bilden dabei eine absichtsvoll gestaltete Einheit. Sie sind Teil eines spezifischen „Gestus“ – so der entsprechende Terminus, die Brecht auch im Bereich seiner theatertheoretischen Arbeit verwendet –, der dem Leser im Bewusstsein bleiben soll. In einer Phase extremer Gefährdung will sich Brecht dem Leser als ein in seinen Reaktionen kontrolliert reflektierender Analytiker präsentieren, der mit der Gelassenheit eines Stoikers die Arbeit an seinem literarischen Werk fortsetzt.

Von besonderem Interesse sind die Notizen zwischen 1939 und 1941. Diese Zeitspanne ist aufgrund der politischen Entwicklung, nicht zuletzt auch aufgrund der Entwicklung der sowjetischen Innen- wie Außenpolitik, eine Phase äußerster Gefährdung. Brecht ist in dieser Phase seines Exils gezwungen, zuerst von Dänemark nach Schweden, dann von Schweden nach Finnland und von hier aus in die Sowjetunion zu fliehen. Er bleibt jedoch nicht in der Sowjetunion. Am 13. Juni verlässt er von Wladiwostok aus mit seiner Familie auf der „Annie Johnson“ die Sowjetunion. Nur etwas mehr als eine Woche später, am 22. Juni, beginnt der deutsche Angriff auf die Sowjetunion. Über die Gründe, weshalb er nicht die Sowjetunion, sondern die USA als Exilland wählt, fällt kein Wort. Der erste Eintrag nach der Ausreise (13.7.1941) summiert nur die Ereignisse seit dem 13. Mai 1941. Im Zentrum steht dabei die Person von Margarete Steffin: die Schilderung des Krankheitsverlaufs – Margarete Steffin

---

<sup>1</sup> Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. Hrsg. von Werner Hecht. Bd. 1: 1938 bis 1942. Frankfurt a.M. 1973. – Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

war seit bereits längerer Zeit an Tuberkulose erkrankt und ihr Zustand hatte sich in dieser Phase entscheidend verschlechtert – sowie der Wortlaut des Telegramms, mit dem ihm der Tod Margarete Steffins mitgeteilt wird.

Im Zentrum des *Arbeitsjournals* steht – zumindest dem äußeren Anschein nach – die literarische Arbeit. Charakteristisch hierfür ist der Eintrag vom 15. März 1939. Er beginnt mit Notizen über die Arbeit an dem Stück *Der gute Mensch von Sezuan*. Die ersten Entwürfe dazu stammen noch aus Brechts Berliner Zeit:

„vor ein paar tagen habe ich den alten entwurf von DER GUTE MENSCH VON SEZUAN wieder hervorgezogen (in berlin begonnen als DIE WARE LIEBE). es existieren fünf szenen, vier davon sind zu brauchen. es ist scharadenarbeit, schon der umkleide- und umschminkakte wegen. ich kann aber dabei die epische technik entwickeln und so endlich wieder auf den standard kommen. für die schublade braucht man keine konzessionen.“

Es folgt eine Bemerkung über die Fragilität der dramatischen Konzeption, obgleich es sich bei *Der gute Mensch von Sezuan* um – wie Brecht formuliert – „stahlkonstruktionen“ handelt:

„interessant, wie sich bei diesen dünnen stahlkonstruktionen jeder kleinste rechenfehler rächt. da ist keine masse, die ungenauigkeiten ausgleicht.“

Das sind Überlegungen, die sich scheinbar ausschließlich auf das Programm des „epischen Theaters“ konzentrieren. Auf die Zeitsituation wird verwiesen, indem Brecht von „scharadenarbeit“ spricht – unter den Bedingungen des Exils ist mit einer Aufführung nicht zu rechnen –, und anschließend plädiert Brecht noch für konzeptionelle Konsequenz: „für die schublade braucht man keine konzessionen.“ Erst danach findet die politische Situation Erwähnung:

„das reich vergrößert sich. der anstreicher sitzt im hradschin.“ (S. 45)

Die Sätze nehmen Bezug auf die sog. „Zerschlagung der Resttschechei“. Das ist ein Ereignis, das nicht nur für Brecht, sondern für die gesamte Emigration von herausragender Bedeutung ist. – Dass der Eintrag mit dieser Mitteilung abgeschlossen wird, ist bemerkenswert: Der gesamte Eintrag steuert auf diese Textzeile zu. Die Wortwahl – „das reich“, „der anstreicher“, der „hradschin“ – ist in hohem Maße signifikant; in ihrer Gesamtheit zeichnet sich die Formulierung durch einen extremen Grad von Lakonik aus. Dass Brecht den Leser mit der Bemerkung schockieren will, steht außer Frage. Der Hinweis auf die Besetzung der „Resttschechei“ rückt die Gefahr eines erneuten Weltkriegs in unmittelbare Nähe. Die Ausführungen über die Arbeit am *Guten Menschen von Sezuan* sind nichts anderes als der Vorlauf. Das eigentliche Zentrum des Eintrags ist die Besetzung der „Resttschechei“. – Warum arrangiert Brecht die Mitteilungen in dieser Art? Als Erklärung bietet sich eine einzige Antwort an: Brecht will durch die Art, wie er über das politische Geschehen spricht, ein Bild seiner eigenen Person und des für ihn typischen Reagierens vermitteln.

Brecht lebt zu diesem Zeitpunkt mit seiner Familie und seinen Mitarbeiterinnen – seinen Geliebten – im dänischen Skovsbostrand. Welche Bedeutung der Eintrag vom 15. März 1939 im Kontext der Situation hat, in der sich Brecht zusammen mit seiner Familie befindet, wird daran erkennbar, dass Brecht sich in den folgenden Wochen zielstrebig um die Übersiedlung nach Schweden bemüht: in ein Land, das ein wenig weiter vom Dritten Reich entfernt ist. Dabei tun sich jedoch Hindernisse auf. Voraussetzung für den Erhalt des Einreisevisums – also nicht der einmal der Aufenthaltserlaubnis – ist eine für (weitere) sechs Monate gültige *dänischen* Aufenthaltserlaubnis. Offensichtlich sind die schwedischen Behörden darauf be-

dacht, Asylsuchende ggfs. in ihr bisheriges Aufnahmeland abschieben zu können. Tatsächlich gelingt es Ruth Berlau, bei dem für die Flüchtlingsfrage zuständigen Staatsminister für Brecht und seine Familie die entsprechende Verlängerung der Aufenthaltserlaubnis zu erhalten. Sie ist allerdings gezwungen, dabei in vollem Maße den Charme ihrer Persönlichkeit ins Spiel zu bringen. Probleme bereitet jedoch der Erhalt eines Visums für Margarete Steffin. Sie muss zu diesem Zweck eine Scheinehe eingehen.<sup>2</sup> – Am 10. April 1939, einem Ostermontag, verlässt Brecht Dänemark. Werner Mittenzwei zeichnet ein aufschlussreiches Bild dieses Moments:

„Die Mütze auf dem Kopf und eine kleine Tasche mit dem Allernotwendigsten in der Hand, sah er sich noch einmal im Garten um. Die Bäume und Sträucher zeigten ihr erstes Grün. Es war ein zeitiges Frühjahr. Brecht lüftete die Mütze und sagte zu den Zurückbleibenden: ‚Auf Wiedersehen – und vielen dank.‘ Dann fuhr er mit Ruth Berlau im Auto davon. Helene Weigel, Margarete Steffin und die Kinder verließen acht Tage später Skovsbostrand.“<sup>3</sup>

Die Art und Weise, in der Brecht seinen Abschied zelebriert, ist theatralische Spielerei. Es ist der Gestus eines Mannes, der vorgibt, souverän allen Widrigkeiten gewachsen zu sein. – Brecht lässt sich zusammen mit seiner Familie und den Mitarbeiterinnen auf Lidingö, einer kleinen Insel im Stockholmer Schärengarten, nieder, wo die Bildhauerin Ninnan Santesson ein kleines Haus besitzt. Den Kontakt zu Ninnan Santesson stellt die schwedische Schauspielerin Naima Wifstrand her.

\*

Bereits im Vorfeld eines vorhergehenden Ereignisses: des Münchner Abkommens (30. September 1938)<sup>4</sup>, strukturiert Brecht die Einträge im *Arbeitsjournal* in ähnlicher Weise wie bei Hitlers Einmarsch in Prag. Er spricht er ausschließlich über Literatur: über sein frühes Drama *Baal* und über Probleme mit Stanislawskis Theatertheorie. Dabei ist sich Brecht durchaus bewusst, dass die Krise, die sich momentan entwickelt, geeignet ist, das Gleichgewicht im europäischen Staatensystem grundlegend zu erschüttern. Erst im Eintrag vom 25. September 1938 geht Brecht auf die sich immer weiter verstärkende Zuspitzung der Lage ein. Auch in diesem Fall wählt er als Einstieg den Bezug auf die literarische Produktion, diesmal das *Caesar*-Projekt. Was er damit anstrebt, liegt auf der Hand. Er unterstreicht damit, dass es sich bei seiner künstlerischen Produktion nicht um eine zeitenthobene, von ausschließlich literarischen Überlegungen bestimmte Tätigkeit handelt, sondern dass ein Thema wie das *Caesar*-Projekt für ihn als Marxisten einen unmittelbaren Bezug zur aktuellen Politik besitzt und ihn umgekehrt die Abläufe in der Politik in dieser Haltung bestätigen:

„sehr bemerkenswert für den CAESAR der umfall der herrschenden klasse frankreichs vor hitlers kriegsdrohung, der vertragsbruch, der die tschechoslowakei von der landkarte wischt und frankreichs großmachtstellung 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 er-

<sup>2</sup> Zu weiteren Einzelheiten der Übersiedlung nach Schweden vgl. die Anmerkungen zum Eintrag vom 23.4.39 in: *Arbeitsjournal*. Anmerkungen, S. 15.

<sup>3</sup> Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1987, S. 658 f. – Werner Mittenzwei bezieht sich bei dieser Schilderung auf Engberg (*Brecht auf Fünen*).

<sup>4</sup> Zum „Münchner Abkommen“ und seiner Vorgeschichte vgl. Abschnitt (60) Kap. 2.

staunliche alternative auftaucht. ein krieg mit vierzigstundenwoche? 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?“ (S. 32)

Jeder Anschein emotionaler Betroffenheit über den Verlauf der politischen Ereignisse wird strikt vermieden. Auch in diesem Fall nimmt erst der Schlusssatz Bezug auf die eigene Stimmungslage. Der Anknüpfungspunkt ist dabei die Ankunft eines Gastes, Fritz Sternbergs:

„[Fritz] sternberg hier, rückkehrend von einer tournee in skandinavien. vom freitag auf den sonntag (nacht von godesberg) sitzen wir bis früh drei uhr. das radio bringt alle 10 minuten in anderer sprache berichte.“ (ebd.)

Die Ergebnisse des Münchner Abkommens selber kommentiert Brecht erst mit zeitlicher Verzögerung. Er wählt dabei die sprachliche Manier eines Spieltheoretikers, der unterschiedliche Varianten zuerst vorstellt und dann als nicht erfolgsversprechend verwirft, so dass aufgrund dieser Entwicklung der eigentliche Akteur, das Dritte Reich, durch seine Variante ans Spiel kommt:

„„england‘ konnte nicht einen krieg führen, den der russische bundesgenosse gewonnen hätte. der russische bundesgenosse konnte nicht einen krieg führen, den die russischen generäle gewonnen hätten. frankreich konnte nicht einen krieg führen, den die volksfront gewonnen hätte. Und keines von ihnen konnte einen krieg verlieren, natürlich.“ (S. 34, Eintrag vom 7.10.38)

Dem Spiel mit der Sprache vorangestellt ist in diesem Fall eine für Brecht ungewöhnlich klare, in der Aussage unmissverständliche Stellungnahme zu den Ergebnissen selber:

„der untergang der tschechoslowakei ist, in der prozedur, bemerkenswert. man spricht zb jetzt immer noch von ihr, als sei es dieselbe, und einige ihrer handlungen überraschen daher. man begriffen, daß sie deutschland gegenüber etwas preisgeben mußten, aber jetzt gibt sie mehr preis, eigentlich alles allen gegenüber. und die juden und emigranten dazu.“ (S. 34)

Brecht konstatiert, dass die europäischen Staaten nach der Abtretung der Sudetengebiete an das Dritte Reich sich nunmehr so verhalten, als ob sie von den Konsequenzen überrascht wären. Tatsächlich aber haben sie selber darauf gedrängt, dass die Tschechoslowakei „alles“ preisgibt – sowie, eine Steigerung, die Bezug nimmt auf die Gruppe der Verfolgten – „die juden und emigranten dazu“.

Wie sehr Brecht im Zweifelsfall sogar bereit ist, ihn überraschende politische Entwicklungen zu beschönigen, indem er den Blick auf Nebenaspekte richtet – in diesem Fall auf die Rolle Englands im Spiel der europäischen Großmächte –, wird an seiner Äußerung über den Deutsch-Sowjetischen Nichtangriffspakt erkennbar. Er kommentiert den Pakt so, als ob es sich um einen wertneutralen strategischen Vorgang, einen Wechsel der Spielfarbe während eines Kartenspiels, handelt. Das Verhalten der Sowjetunion wird mit keinem Wort gewertet:

„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 d[deutschlands].“ (S. 56, Eintrag vom 1.9.39)

Völlig anders urteilt Thomas Mann. Immerhin – Brecht hält es für wichtig, über das abweichende Urteil von Thomas und Erika Mann über den Pakt im *Arbeitsjournal* zu berichten:

„mittags lunch im stadthaus für thomas mann. [...] mann ist gegen die schützenshilfe der USSR für hitler. erika mann, seine tochter, findet den pakt logisch und verständlich, ist aber gegen die behauptung, er diene dem frieden.“ (S. 57)

Brecht dagegen ist der Auffassung, dass der Pakt dem „Frieden dient“. Krieg wird von jetzt an nur „zwischen imperialistischen staaten“ geführt:

„tatsächlich wird durch den deutsch-russischen pakt zunächst die luft klarer. man hat einen krieg zwischen imperialistischen staaten.“ (S. 61, Eintrag vom 7.9.39)

Wiederum anders fällt die Reaktion auf den Kriegseintritt der UdSSR aus. Der sowjetische Einmarsch in Polen erweckt bei Brecht im ersten Moment sogar die Befürchtung, die Sowjetunion habe sich an die Seite Deutschlands gestellt. Offensichtlich hält er dies für möglich. Mit der nachfolgenden Äußerung jedoch korrigiert er sich bereits. Allerdings ist über die Form schockiert, mit der der Angriff in der sowjetischen Presse gerechtfertigt wird. Für ihn ist das Propaganda der fragwürdigsten Art: ein „zerfetzen aller ideologischen verhüllungen“:

„der sowjetrussische einmarsch in polen, eingeleitet durch einen sensationellen prawda-artikel, in der militärische zusammenbruch polens auf die unterdrückung der minoritäten zurückgeführt wurde, erweckte zunächst die angst, die USSR könnte in einen krieg an der seite deutschland geraten. Anscheinend ist das nicht der fall. [...] 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 hingesprochen, aber zugleich zu den sowjettruppen.“ (S. 65, Eintrag vom 18.9.39)

Einen Tag später hat sich der Tenor bereits abgeschwächt: Nunmehr setzt Brecht den sowjetischen Einmarsch in Polen mit Napoleons Einmarsch in Russland in Verbindung:

„in einer eigentümlich napoleonischen form ging der sowjetrussische einmarsch in polen vor sich. da gab es keinerlei kriegspropaganda voraus, eine vorbereitung der ‚öffentlichkeit‘, keine räte, die etwas beschlossen oder genehmigten. die regierung verfügte. meetings im ganzen land begrüßten die verfügung. Die communiqués sind auf nationale töne abgestimmt. Im schatten großer kämpfe werden zwei provinzen besetzt, die zum russischen reich gehörten.“ (S. 66, Eintrag vom 19.9.39)

Meint Brecht möglicherweise, Stalin sei – wie es Hegel über Napoleon gesagt hat – der „Weltgeist zu Pferde“?

Über den Sowjetisch-Finnischen Krieg, den „Winterkrieg“, äußert sich Brecht im *Arbeitsjournal* erst mit anderthalb Wochen Verspätung. In Brechts Überlegungen taucht jetzt sogar der Gedanke auf, dass die Sowjetunion zu einem Verbündeten Hitlers [!] werden könne. Eine derartige Überlegung war zuvor nicht einmal in Andeutungen aufgetaucht:

„der finnische krieg kann bedeuten, daß die russen sich vor dem sieger im zweiten weltkrieg oder nur vor dem bundesgenossen sichern wollen. 1) kann in 2) übergehen. Man kann kaum sehen, wie rußland um ein militärbündnis mit deutschland herumkommen könne, wenn der finnische krieg lang dauern wollte. Dieses bündnis hätte wenig chancen, es wäre ein reines bündnis der regime, durch welches das hitlerregime in immer größeren gegensatz zu den herrschenden klassen in deutschland geriete, ohne dadurch sich den beherrschten klassen wirklich zu nä-

hern. Selbstverständlich müßte die Sowjetunion alles versuchen, dem Bundesgenossen soviel wie möglich von ihrem wirtschaftlichen System aufzuzwingen. Hoffnungen in dieser Richtung mögen in der Union tatsächlich bestehen, eine solche Konzeption ist nicht undenkbar dort. Alle Äußerungen deuten sogar darauf hin, daß eine solche Konzeption zumindest als Notkonzeption ins Auge gefaßt wird.“ (S. 74, Eintragung vom 9.12.39)<sup>5</sup>

Wie stark Brecht während dieser Phase politisch desorientiert ist, wird insbesondere durch einen Eintrag vom 1. Januar 1940 erkennbar. Einleitend greift er sogar auf eine Äußerung von August Enderle zurück, des Leiters der Stockholmer SAP-Gruppe:

„man muß immer berücksichtigen, daß die Arbeiterbewegung ein Teil des Kapitalismus ist, sagte gestern August Enderle in seinem schwäbischen Akzent. Die USSR hat noch lange nicht den Stand der Produktivkräfte erreicht, auf dem Führung zB nicht mehr Herrschaft bedeutet. Die Industrialisierung der Landwirtschaft hat noch lange nicht den Stand erreicht, auf die Bauernschaft mit der Industriearbeiterschaft verschmilzt. Also finden noch Klassenkämpfe statt, die Staatsapparatur erzeugen. Die Außenpolitik der USSR ist zwar die Außenpolitik eines Staates, in dem ein Aufbau sozialistischer Elemente stattfindet, aber es ist keine sozialistische Außenpolitik. Der finnische Feldzug, gerichtet auf militärische Ziele, mag zu einer Befreiung der finnischen Proleten von der Herrschaft ihrer Bourgeoisie führen, aber diese sozialistischen Ziele werden nur angestrebt im Interesse der militärischen Ziele, und sie werden dadurch reguliert. [...] auch die russischen Schlagworte betreffs der Eroberung der Westukraine, ‚die sozialistischen Gebiete Europas hätten sich vergrößert, die kapitalistischen verringert‘, sind ganz und gar formalistisch [!], Ausdrücke eines bedenkenlosen Opportunismus [!] in einer Zeit, wo der Krieg noch um all das tobt. Wie kann man behaupten, daß die Befreiung von ein paar Millionen bisher polnischer Bauern den sozialistischen Sektor stärkt, wenn sie durch solche Bündnisse wie das mit der faschistischen Clique in Deutschland (noch nicht einmal mit der deutschen Bourgeoisie) erkaufte ist? [...]“ (S. 77)

Der Vorwurf des „Formalismus“, den Brecht an dieser Stelle gegen die UdSSR erhebt, ist seinerseits „formalistisch“, denn Brecht umgeht damit die Notwendigkeit, zu dem politischen Vorgehen der Sowjetunion Stellung zu nehmen. Die Argumentation ist ein beredtes Zeugnis seiner eigenen Verunsicherung.

Am 13. März 1940 wird mit dem Friedensvertrag von Moskau der sowjetisch-finnische Krieg beendet. Im April 1940 findet in Brechts Unterkunft auf Lidingö eine Hausdurchsuchung statt. Am 17. April 1940 verläßt Brecht seiner Familie Schweden in Richtung Finnland. Die Lage wird für ihn immer unsicherer. Finnland ist das letzte Schlupfloch, um über die Sowjetunion den Kontinent zu verlassen. Im Juli 1940 folgt er einer Einladung Hella Wuolijokis auf ihr Gut Marlebäck, 120 km nördlich von Helsinki. Er ist sich über die Situation des Landes, in das er flüchtet, voll bewusst. Am 6. Mai 1940 hatte er im *Arbeitsjournal* notiert:

---

<sup>5</sup> Unter dem Titel *Det finska undret* (Das finnische Wunder) verfasst Brecht in dieser Phase eine Satire, die unter Pseudonym im Februar 1940 in der schwedischen Zeitschrift *Ungdömens röst* erscheint. Vgl. Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M. 1967, Bd. 20, Übersetzung des schwedischen Textes in den Anmerkungen S. 12 – 15.

„finnland in sehr schwieriger lage, vom import abgeschnitten, auch verarmt, mit den über 400 000 karelischen emigranten belastet.“ (S. 94)

\*

Die Einträge im *Arbeitsjournal* legen offen, in welchem Maße Brecht in der Anfangsphase des Zweiten Weltkriegs bemüht ist, den Anschein unbeirrter Distanz und analytischer Gelassenheit aufrechtzuerhalten. Es dominiert der Gestus der Selbstkontrolle und Selbstbeherrschung. – Einen ganz anderen Eindruck von Brechts Persönlichkeit und seinem Reagieren vermittelt die *Steffinische Sammlung*<sup>6</sup>, eine Gruppe von zehn Gedichten, die Margarete Steffin zwischen 1937 und 1941 aus dem Gesamtkorpus von Gedichten, die Brecht in der Zeit seines skandinavischen Exils verfasste, zusammenstellte.<sup>7</sup> Im Unterschied zu den *Svendborger Gedichten*, einer Sammlung, die Brecht selber zusammenstellte, wurde die Auswahl in diesem Fall von einer außenstehenden, mit Brecht allerdings eng verbundenen Person vorgenommen. Auf diese Weise entstand damit indirekt ein stark persönlich geprägtes Bild des Verfassers und seines Reagierens auf die Problemstellungen des Exils und der Zeitsituation. Ganz anders als das *Arbeitsjournal* zeichnen die Gedichte der *Steffinische Sammlung* das Bild eines eher schüchternen, zurückhaltenden lyrischen Ich, das in einer überaus kritischen Situation um ein Höchstmaß an Behutsamkeit und Einfühlung in das jeweilige Gegenüber bemüht ist.

Margarete Steffin<sup>8</sup> war bereits an der Fertigstellung der Sammlung *Lieder Gedichte Chöre* beteiligt gewesen. Sie war Kind einer Arbeiterfamilie, geboren und aufgewachsen in Berlin-Rummelsburg, einem proletarischen Milieu, von Beruf kaufmännische Angestellte und Mitglied der kommunistischen Jugendbewegung. Ihr galten die erotischen „Sonette“, die Brecht 1932 zu schreiben begann. Sie hatte als Laiendarstellerin in der Berliner Aufführung von Brechts *Die Mutter* das „Dienstmädchen“ gespielt. – Margarete Steffin war tuberkulosekrank. Um ihre Erkrankung auszuheilen, hielt sie sich 1933 im Ausland auf. Nach der „Machtergreifung“ kehrte sie nicht mehr nach Deutschland zurück, sondern ging mit Brecht nach Dänemark und bezog in der Nähe von Skovbostrand eine eigene Wohnung. Brecht betrachtete sie als sein proletarisches Gewissen. Sie war außerordentlich sprachbegabt und erlernte die skandinavischen Sprachen sowie Russisch. „Sie war Brechts Sekretärin wie seine kritische und schöpferische Mitarbeiterin an fast allen Werken, die im skandinavischen Exil entstanden. Daneben schrieb sie selber Kinderstücke und andere Texte.“<sup>9</sup> Zum Tod von Margarete Steffin schrieb Brecht das Gedicht „Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin MS“:

„Mein General ist gefallen  
 Mein Soldat ist gefallen  
 Mein Schüler ist weggegangen  
 Mein Lehrer ist weggegangen  
 Mein Pfleger ist Weg  
 Mein Pflegling ist weg.“

<sup>6</sup> Die Sammlung wird nach der einbändigen Gedichtausgabe von Brechts Lyrik (Frankfurt a.M. 1981, S. 815 - 822) zitiert. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>7</sup> Zur Entstehung der Sammlung vgl. Jan Knopf: *Brecht-Handbuch*. Lyrik, Prosa, Schriften. Stuttgart 1984, S. 136 – 141.

<sup>8</sup> Ernst und Renate Schumacher: *Leben Brechts in Wort und Bild*. Berlin (DDR) 1978, S. 120.

<sup>9</sup> Ebd.

Jan Knopf hält es nicht für ausgeschlossen, dass Margarete Steffin die Sammlung nicht nur zusammengestellt hat, sondern bei der Konzeption der Gedichte auch wesentlich beteiligt gewesen ist.<sup>10</sup>

Bei den Gedichten der *Steffinischen Sammlung* handelt es sich – so zumindest der erste Eindruck – vor allem um Naturlyrik. Das zentrale, die Rezeption steuernde Element ist dabei das lyrische Bild. Über seine Funktion sagt Walther Killy:

„Das Bild bewirkt für uns das Leben des Gedichts, nicht nur, weil Natur uns affiziert (eine Tatsache, die a priori gilt), sondern weil seine Vieldeutigkeit überhaupt der Imagination erst Raum schafft. Der Zirkel, welcher zwischen Wahrnehmung der Natur und Einsicht in den Menschen besteht, bewahrheitet überdies das Ganze: indem wir Natur im Hinblick auf den Menschen verstehen, kommt dem so gesagten die ganze Überzeugungskraft anschaulicher Natur zugute, mit ihrer Hilfe finden wir alles bewahrheitet; was das Bild sagt, leuchtet ein.“<sup>11</sup>

Charakteristisch hierfür ist *Frühling 1938*. Das Gedicht thematisiert das Wechselspiel zwischen der Wahrnehmung der Natur und dem konkreten Verhalten angesichts einer kritischen Situation.

Der Ausgangspunkt ist ein plötzlicher Schneesturm, der „über die Insel“ weht. Die „Insel“ ist das dänische Fünen. Er droht, das „Aprikosenbäumchen an der Hausmauer“ – Inbegriff des Schutzbedürftigen, der subtilen Süße wie der Fragilität<sup>12</sup> – zu vernichten. Während der „junge Sohn“ die Gefahr erkennt, scheint sie der Vater nicht wahrnehmen zu wollen. Er wird absorbiert durch seine Arbeit: Er schreibt einen „Vers“ gegen die, „die einen Krieg vorbereiten“. Der Hilferuf hat jedoch Erfolg. Dem Vater wird bewusst, auf welche Gefahr ihn sein Sohn aufmerksam macht: „Schweigend“ – in stummem Einvernehmen – legen Vater und Sohn einen schützenden Sack um das Bäumchen. Es ist eine „stumme Geste der Zärtlichkeit“, und zugleich Dokument eines „Lernprozesses“.<sup>13</sup> Was „gelernt“ wird, ist die Fürsorge, die Aufmerksamkeit auf die Welt außerhalb der Sphäre von Krieg und Politik. Das Gedicht ist ein impliziter Appell an den Leser, die Welt mit offenem Blick wahrzunehmen, praktische Verantwortung übernehmen und sich nicht von vermeintlich wichtigen, tatsächlich aber abstrakten Pflichten ablenken zu lassen. – Der Ablauf des Geschehens wird sprachlich in für Brechts Lyrik charakteristischer Manier – so Jan Knopf<sup>14</sup> – „in ‚zerhackter‘ Prosa“ dargestellt:

„Heute, Ostersonntag früh  
 Ging ein plötzlicher Schneesturm über die Insel.  
 Zwischen den grünenden Hecken lag Schnee. Mein junger Sohn  
 Holte mich zu einem Aprikosenbäumchen an der Hausmauer  
 Von einem Vers weg, in dem ich auf diejenigen mit dem Finger deutete  
 Die einen Krieg vorbereiteten, der  
 Den Kontinent, diese Insel, mein Volk, meine Familie und mich  
 Vertilgen mag. Schweigend  
 Legten wir den Sack

<sup>10</sup> Jan Knopf: *Handbuch*, a.a.O., S. 136, Sp. 2.

<sup>11</sup> Walther Killy: *Elemente der Lyrik*. München 1983, S. 24.

<sup>12</sup> Zur Klärung des Sachverhalts: Aprikosenbäume gibt es auf Fünen vielleicht in Gewächshäusern, aber nicht in der freien Natur.

<sup>13</sup> Franz Norbert Mennemeier: *Brechts Lyrik. Aspekte – Tendenzen*. Düsseldorf 1982, S. 183.

<sup>14</sup> Knopf: *Handbuch*, S. 139.



Über den frierenden Baum.“ (S. 815)

Der Titel „Frühling 1938“ hat einen konkreten Bezug. Der Ostersonntag 1938 fiel auf den 17. April. Im März 1938 erfolgte die Annexion Österreichs, im April erreichte die Fluchtbewegung aus Österreich ihren ersten Höhepunkt.

In der zweiten Strophe dominiert die Blütenpracht des Frühjahrs. Dieser Frühling ist von Gegensätzen bestimmt. Über dem Sund „hängt Regengewölk“, aber der Garten ist von der Sonne „vergoldet“. Die Birnbäume zeigen „grüne Blätter und noch keine Blüten“, während die „Kirschbäume [...] Blüten und noch keine Blätter“ haben: Es sprießen „weiße Dolden“ aus „dürren Ästen“. Das „kleine Boot“ scheint idyllisch auf der See zu liegen, doch es hat ein „geflicktes Segel“:

„Über dem Sund hängt Regengewölke, aber den Garten  
Vergoldet noch die Sonne. Die Birnbäume  
Haben grüne Blätter und noch keine Blüten, die Kirschbäume hingegen  
Blüten und noch keine Blätter. Die weißen Dolden  
Scheinen aus dürren Ästen zu sprießen.  
Über das gekräuselte Sundwasser  
Läuft ein kleines Boot mit geflicktem Segel.“

Die Widersprüche sind nicht nur Charakteristika der Jahreszeit, sondern Widersprüche der politischen Situation: des „schlechthin Negativen“.<sup>15</sup> Sie erreicht in den Schlussversen der Strophe ihren Höhepunkt:

„In das Gezwitscher der Stare  
Mischt sich der ferne Donner  
Der manövrierenden Schiffsgeschütze  
Des Dritten Reiches.“ (S. 815 f.)

Das beobachtende Subjekt registriert die Gegensätze. Es ist sich der Bedrohlichkeit, die aus dem Wahrgenommen erwächst, bewusst, aber unfähig, sich aus dem Bann des Wahrgenommen zu lösen. Die Haltung des Wahrnehmenden ist insgesamt resignativ: Er sieht sich genötigt, sich die Einzelheiten akribisch einzuprägen und sie seinerseits zu einem Bild zusammenzufügen. Eine Antwort auf die Problemstellung sieht er nicht.

In der dritten Strophe wird der resignative Grundton noch verstärkt. Das Gefühl der Gemeinsamkeit in der Fürsorge, das in der ersten Strophe dominiert, ist geschwunden, ebenso die Sicherheit, das Bild der Wirklichkeit, das die zweite Strophe zum Thema hat, in den übereinstimmenden Momenten wie den Widersprüchen genau zu registrieren. Stattdessen dominiert jetzt das Gefühl der Ohnmacht. Es besteht keine Möglichkeit, dem drohenden Verhängnis zu entkommen. Wo die Gefahr lauert und wann der Gefahrenmoment eintritt, ist nicht erkennbar. Nur die Folgen, die aus der Bedrohung erwachsen, stehen dem lyrischen Ich vor Augen:

„In den Weiden am Sund  
Ruft in diesen Frühjahrsnächten oft das Käuzlein.  
Nach dem Aberglauben der Bauern  
Setzt das Käuzlein die Menschen davon in Kenntnis  
Daß sie nicht lang leben. Mich  
Der ich weiß, daß ich die Wahrheit gesagt habe

<sup>15</sup> Mennemeier: *Brecht*, S. 184.

Über die Herrschenden, braucht der Totenvogel davon  
Nicht erst in Kenntnis zu setzen.“ (S. 816)

Das „Käuzlein“, der „Totenvogel“, macht die Menschen auf die kommenden Gefahren aufmerksam. Die Gefahr lauert von jenseits des Sundes.

Einen ungewöhnlichen Aspekt des alltäglichen Lebens thematisiert das Gedicht „Der Kirschdieb“. Thematisiert wird in dem Gedicht die Frage des „Eigentums“ – des materiellen wie des immateriell-sinnlichen Besitzanspruchs, also auch des Besitzanspruchs im Bereich der Liebe und Sexualität. – Geschildert wird, wie ein Hausbesitzer – das lyrische Ich – noch vor Anbruch des Tages – „lange vor Hahnenschrei“ – durch ein Pfeifen geweckt wird. Bei dem Pfeifenden handelt es sich um einen jungen Mann mit „geflickter Hose“, der auf dem Kirschbaum vor dem Haus sitzt und mit „lustigem klein Lied“ die „Kirschen“ vom Baum des Hausbesitzers pflückt:

„An einem frühen Morgen, lange vor Hahnenschrei  
Wurde ich geweckt durch ein Pfeifen und ging zum Fenster.  
Auf meinem Kirschbaum – Dämmerung füllte den Garten –  
Saß ein junger Mann mit geflickter Hose  
Und pflückte lustig meine Kirschen. Mich sehend  
Nickte er mir zu, mit beiden Händen  
Holte er die Kirschen von den Zweigen in seine Taschen.  
Noch eine ganze Zeitlang, als ich wieder in meiner Bettstatt lag  
Hörte ich ihn sein lustiges kleines Lied pfeifen.“ (S. 816)

Der Diebstahl – in Anbetracht der „Kirschen“, eines erotischen Symbols, ist nicht ganz sicher, ob es sich hier tatsächlich um einen Dieb oder nicht um einen jüngeren Rivalen handelt – weckt beim lyrischen Ich, dem vom Diebstahl Betroffenen, Besitzergefühle. Zugleich wird dem vom Diebstahl Betroffenen der Alters- bzw. Statusunterschied deutlich. Der ertappte Dieb ist ein „junger Mann“ mit „geflickter Hose“, also schlechter gestellt als der Beobachter, zudem eine Person, die völlig unbeschwert, „mit einem lustigen Lied“, agiert, also eine liebenswerte Gestalt ist. Der Eigentümer des Kirschbaums hat zwar das Recht auf seiner Seite, aber er ist nicht in der Lage, darauf Anspruch zu erheben. Wäre er selber unbeschwert wie der Dieb, würde er sonst die Geste der Lust, des Vergnügens, das der Dieb an den Tag legt, mit ihm teilen. Stattdessen zieht sich der Beobachter stumm zurück. Ist es Resignation oder ein implizites Plädoyer für die Gleichheit aller Menschen – eine Antwort auf diese Frage wird nicht gegeben. Das Gedicht „Der Kirschdieb“ ist eine poetische Vision, die den Zwiespalt des reflektierenden Bewusstseins gegenüber der Wahrnehmung von Spontaneität und unmittelbarer Lebensfreude thematisiert. Es ist die Problematik eines vom Verstand kontrollierten Bewusstseins und der damit einhergehenden Widersprüche.

Das Gedicht „Finnische Landschaft“, mit dem die *Steffinische Sammlung* endet, ist ein im Grundton ein „Hymnus“, ein Preisgedicht auf die Natur dieses Landes. Der vorherrschende Grundton ist das emphatische Entzücken. Es artikuliert sich in den präziös anmutenden Attributionen,<sup>16</sup> mit denen die Natur belegt wird:

„Fischreiche Wässer! Schönbaumige Wälder!

<sup>16</sup> *Les précieuses ridicules* ist eine Komödie von Molière.

Birken- und Beerenduft!  
 Vieltöniger Wind, durchschaukelnd eine Luft  
 So mild, als stünden jene eisernen Milchbehälter  
 Die dort vom weiße Gute rollen, offen!  
 Geruch und Ton und Bild und Sinn verschwimmt.“

Der Emphase, mit der die finnische Landschaft evoziert wird, folgt der Blick auf den Sprechenden, den „Flüchtling“. Was der „Flüchtling“ in dieser Situation denkt und was er von seiner Umgebung wahrnimmt, wird ebenfalls in der Sprache der außenstehenden, in ihrem Auftreten „lächerlichen“ Beobachter, der „Preziösen“, formuliert:

„Der Flüchtling sitzt im Erlengrund und nimmt  
 Sein schwieriges Handwerk wieder auf: das Hoffen.

Er achtet gut der schöngehäuften Ähre  
 Und der starken Kreatur, die sich zum Wasser neigt  
 Doch derer auch, die Korn und Milch nicht nährt.  
 Er fragt die Fähre, die mit Stämmen fährt:  
 Ist dies das Holz, ohn das kein Holzbein wäre?  
 Und sieht ein Volk, das in zwei Sprachen schweigt.“ (S. 822)

Die letzte Verszeile setzt einen unmissverständlichen, klaren Akzent: Die „zwei Sprachen“ sind das Schwedische und das Finnische, denkbar ist auch, dass es sich – im Sinne des Marxisten Brecht – um die Sprache der finnischen Unter- wie der Oberschicht handelt. Worüber das „Volk“ nicht spricht, liegt jedoch in Anbetracht der Entstehungszeit des Gedichtes auf der Hand: Es wird über den gerade überstandenen, von der Sowjetunion begonnenen finnisch-sowjetischen Krieg geschwiegen. Helsinki wurde in diesem Krieg von der sowjetischen Luftwaffe bombardiert. Die Zahl der Toten und Verwundeten auf finnischer Seite wird auf 70 000 Personen geschätzt. Das Gedicht „Finnische Landschaft“ kontrastiert zwei Aspekte: das Bild der Natur und das bedrückende Schweigen über den gerade überstandenen Krieg.