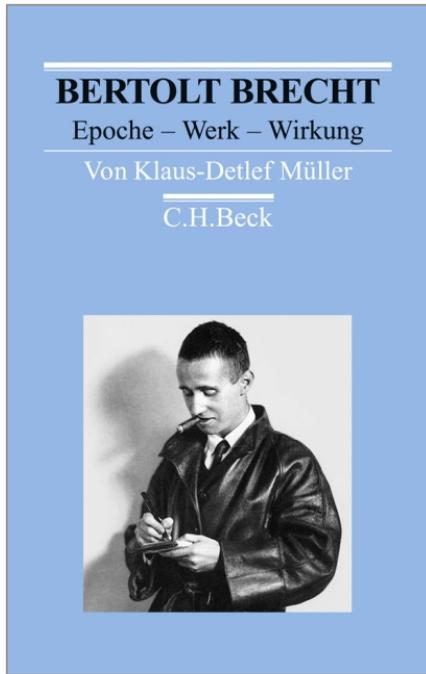


Unverkäufliche Leseprobe



Klaus-Detlef Müller
Bertolt Brecht
Epoche – Werk – Wirkung

256 Seiten, Broschiert
ISBN: 978-3-406-59148-8

I. Leben und Werk in ‹finsternen Zeiten›

1. Grundlageninformationen

Wehler 1966. – Winkler 1974. – Kocka 1977. – Rosenberg 1977. – Wehler 1980. – Voges 1985a [Immer noch die beste Darstellung der für Brechts Werk bestimmenden ökonomischen, sozialen und politischen Zusammenhänge in der Geschichte des 20. Jahrhunderts auf der Grundlage der historischen Sozialwissenschaft (Kocka, Wehler). Als epochenbestimmend wird die Entwicklung des Konkurrenzkapitalismus zum ‹Organisierten Kapitalismus› (Hilferding 1955) angenommen. Weitere Voraussetzungen für Brechts Produktion werden in der Entwicklung der literarisch-publizistischen Öffentlichkeit (Habermas 1962) und der ‹Institution Kunst› (Bürger 1980) verdeutlicht. Eine ausführliche Bibliographie dokumentiert den Forschungsstand bis 1985.] – Langewiesche 1988. – Winkler 2000. – Wehler 2003.

2. Probleme einer multiplen Epoche

Das Werk eines ebenso politisch bewussten wie bewusst politischen Autors wie Brecht ist bestimmt von einem durchgängigen und prägenden Epochenbezug, dessen Wahrnehmung und kritische Reflexion für sein Verständnis unverzichtbar ist. Die Epoche oder genauer die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit seiner Lebenszeit ist für Brecht nicht nur Kontext seiner literarischen Produktion, sondern in hohem Maße auch deren Gegenstand, und zwar nicht nur im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung, sondern auch in der Perspektive gesellschaftlicher Ziele und ihrer ideologischen Implikationen, beides im Medium der literarischen und einer sie begleitenden publizistischen Öffentlichkeit der schriftstellerischen Produktion. Weil aber der Epochenbezug im Werk scheinbar unmittelbar aufgehoben ist, besteht die Versuchung, der die ältere Forschungsliteratur vielfach erlegen ist, ihn von hier aus direkt in einer exegetischen Auslegung der Stücke und der Schriften zu rekonstruieren, den Meinungen und Einsichten des Stückeschreibers gesellschaftspolitische Autorität zuzuschreiben, die Darstellung politischer Komplexe mit ihren Gegenständen kurzzuschließen und den komplexen Vermittlungsprozess zu unterschlagen. Das hat in jüngerer Zeit, besonders nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Utopie, dazu geführt, dass der marxistische Aufklärer als ein überschätzter Verein-

facher verabschiedet wurde. Was vom Ende her als ein geschichtlicher Irrtum erkennbar wurde, wird mit der Mentalität der Sieger als Borniertheit von Anfang an gebrandmarkt und zu Undiskutablen herabgestuft. So gesehen gehört Brecht unter den Schriftstellern zu den größten Verlierern der jüngeren Geschichte, weil er am engagiertesten und literarisch wirkungsvollsten Standpunkte bezogen hat, die keine Zukunft zu haben scheinen. Das aber wissen erst die, die ihn um Jahrzehnte überlebt haben und die nun die wohlfeile Besserwisserei der Nachgeborenen gegen ihn ausspielen. Dem ist nur zu begegnen, indem man Brechts literaturpolitischen Horizont rekonstruiert und dabei in einer Weise verfährt, die er selbst als Historisierung beschrieben und insbesondere seiner Regiearbeit zugrundegelegt hat. Zu den Dramen Shakespeares hat er in diesem Zusammenhang angemerkt: «Die Hauptsache ist eben, diese alten Werke historisch zu spielen, und das heißt, sie in kräftigen Gegensatz zu unserer Zeit setzen. Denn nur auf dem Hintergrund unserer Zeit erscheint ihre Gestalt als alte Gestalt, und ich bezweifle, ob sie ohne diesen Hintergrund überhaupt als Gestalt erschiene.» (22,807) Ein solcher *«Hintergrund der Zeit»* ist zwar im Werk aufbewahrt, kann aber nicht allein oder vordringlich aus ihm erschlossen werden. Vielmehr ist das aktuelle Wissen der Geschichtswissenschaft zu nutzen, um die Position des Autors zu begreifen, sie als Entstehungsbedingung seiner Texte und ihrer Gestalt nachvollziehbar zu machen und um wahrzunehmen, dass der Stückeschreiber ganz im Sinne Schillers zwar *«Sohn seiner Zeit»*, aber nicht ihr *«Geschöpf»* war.

3. *Historische Epochenerfahrung*

Brechts gesellschaftspolitischer Erfahrungshorizont ist deshalb vor dem Hintergrund einer Geschichtsschreibung zu rekonstruieren, der die Wechselwirkung der drei gleichberechtigten Achsen von Wirtschaft, Herrschaft und Kultur bewusst ist und die *«Gesellschaftsgeschichte»* als *«Totalgeschichte»* (Max Weber) konzipiert. Sie erklärt die deutsche Geschichte im Zeichen eines umfassenden Modernisierungsprozesses, der zur interventionsstaatlich regulierten, republikanisch-demokratisch verfassten Gesellschaft der Gegenwart geführt hat. Seine Grundlage ist zwar die soziale Ungleichheit, doch diese konnte, wenn auch nie aufgehoben, partiell ausgeglichen werden. Die Folge war eine relative, wenn auch durchaus krisenanfällige Stabilität, die gleichwohl dazu angetan ist, marxistische Analysen und Prognosen in den Grundfesten zu erschüttern.

Im vierten Band seiner *«Gesellschaftsgeschichte»* führt Hans-Ulrich Wehler diesen Ansatz für den für Brecht relevanten Zeitraum von 1914

bis 1949 detailliert aus (Wehler 2003, vgl. auch Voges 1985a). Eine Orientierung an den hier entwickelten Einsichten erlaubt es, wichtige Momente der Brechtschen Epochenerfahrung und die zeitspezifischen Bedingungen seiner Autorschaft und seiner Produktion zu objektivieren, ohne den Verdacht ideologischer Befangenheit in der einen oder anderen Richtung zu provozieren.

Es sind sehr unterschiedliche gesellschaftliche Formationen, die Brechts Lebenszeit bestimmen und sie in Phasen gliedern, auch wenn sie sich in der Sicht der Gesellschaftsgeschichte kontinuierlicher darstellen, als das zunächst scheint. Seine Sozialisation erfuhr Brecht im Kaiserreich und in dessen Auflösungsperiode im Ersten Weltkrieg. Schriftstellerisch wurde er in der politisch polarisierten Zeit der Weimarer Republik geprägt. Die größte literarische Produktivität ist verbunden mit dem Exil in den skandinavischen Ländern und in den Vereinigten Staaten von Amerika und in der ständigen Konfrontation mit der Entwicklung in Nazideutschland. Seine größte, über seinen Tod hinausreichende Wirkung erreichte er in den Anfangsjahren der DDR als ein in beiden deutschen Staaten gleichermaßen umstrittener Autor. Bestimmendes Moment in allen Lebens- und Werkphasen sind Momente der Konfrontation und des Widerspruchs – vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Entwicklung lässt sich darin etwas Epochentypisches erkennen.

3.1. Orientierungen in der Weimarer Republik

Die Novemberrevolution 1918 blieb für Deutschland relativ folgenlos: Sie hat «die Dynastien beseitigt, aber sonst am deutschen Staatsbau nichts Entscheidendes geändert» (Rosenberg 1961, S. 6). Ansätze zur Einrichtung eines revolutionären Räteregimes finden mit der Niederschlagung des Berliner Spartakusaufstands und der Vernichtung der Münchner Räterepublik im Frühjahr 1919 ein rasches Ende. Die Weimarer Republik wird als Verfassungsstaat und bürgerliche Demokratie gegründet, die aber die Institutionen des Kaiserreichs politisch und weitgehend auch personell relativ bruchlos fortführt.

Brecht hat auf diese politische Konstellation in seinem zweiten Drama *Trommeln in der Nacht* angespielt, ohne sie schon im eigentlichen Sinne zu thematisieren (vgl. hierzu Kap. II.3). Als Titel hatte er ursprünglich *Spartakus* vorgesehen, aber es geht gar nicht um den Aufstand, sondern um die Furcht kleinbürgerlicher Kriegsgewinnler vor revolutionären Unruhen, die im Zusammenhang mit den aus dem Krieg heimkehrenden Soldaten und ihren Ansprüchen gefährlich erscheinen. Revolutionspathos ist für den jungen Brecht expressionistisches Weltverbesserertum. Das Scheitern der Münchner Räterepublik, Produkt einer Revo-

lution von Literaten, bestätigt ihm diese Einschätzung. Auch in der satirisch verfremdenden Darstellung der Geschichte der Weimarer Republik in den Fragmenten des *Tui-Romans* bleibt der inzwischen politische Autor bei dieser Sichtweise. Die Novemberrevolution erscheint hier als eine Farce, die ihre ohne jeden Veränderungswillen zum Handeln gezwungenen Akteure politisch und intellektuell überfordert (*Die chinesische Revolution*, 17,43 ff.), und selbst der Spartakusaufstand und die Ermordung Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs ist hier eine perspektiv- und folgenlose Episode. Ergebnis der Revolution ist im *Tui-Roman* die ›Herrschaft des Geistes, [...] die große Zeit der Tuis‹ (17,46), d. h. einer auf Systemerhalt programmierten Intelligenz, die von den bestehenden Verhältnissen profitiert, indem käufliche Kopfarbeiter diese ideologisch legitimieren und effizient verwalten.

Das entspricht einem zentralen Befund der Gesellschaftsgeschichte: Das Bildungsbürgertum konnte in der Republik weiterhin die Funktion und Rolle bewahren, die es im Kaiserreich gewonnen hatte. Als meinungsbildende und meinungsvermittelnde Schicht blieb es die wichtige Stütze des Systems und legitimierte die soziale Ungleichheit. Längst seinen aufklärerischen und demokratischen Traditionen entfremdet, bestimmte es das kulturelle Leben der Weimarer Republik und eröffnete sich neue Möglichkeiten in den neu entstehenden Kulturindustrien des Rundfunks und des Films.

Brecht bezieht schon früh eine Frontstellung gegen die bürgerliche Literatur und das ›bourgeoise Amüsiertheater‹. Er erkennt gesellschaftsverändernde Potentiale in Rundfunk und Film, zugleich aber auch deren Grenzen durch den Besitz der ›Apparate‹ (vgl. Kap. IV): Erst ihre Vergesellschaftung wäre für ihn die Voraussetzung einer sinnvollen Nutzung. Diese Überlegungen sind die Grundlage seiner Medientheorie (*Radiotheorie, Dreigroschenprozeß*). Ohne eine Veränderung der medialen Bedingungen bleiben die kunstproduzierenden Intellektuellen hingegen in seiner Einschätzung Tuis: ›In der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen [die Kopfarbeiter] einen Apparat, über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel für die Produzenten ist, sondern Mittel gegen die Produzenten wurde. [...] Es entsteht ein Wertbegriff, der die Verwertung zur Grundlage hat.‹ (24,75) Diese Thesen beruhen auf einer zunächst soziologischen, dann marxistischen Neuorientierung Brechts, mit der er eine vorübergehende zeittypische Faszination vom Amerikanismus überwindet, als er sich bei der Suche nach neuen Stoffen um ein Verständnis der ökonomischen Zusammenhänge der bürgerlich-kapitalistischen Wirtschaftsordnung bemüht. Motiviert wird er dazu durch die unmittelbaren Erfahrungen wirtschaftlicher Zusammenhänge in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre.

Das Ende der Weimarer Republik kündigte sich 1929 in der Weltwirtschaftskrise an. Als «tiefgreifendster Strukturumbbruch in der Geschichte des westlichen Industriekapitalismus» (Wehler 2003, S. 257) führte sie in Deutschland zum Erstarken der demokratiefeindlichen Richtungen des autoritären Nationalismus und der revolutionären Linken, die beide von Anfang an, zunächst als Randformationen im parlamentarischen System, republikfeindlich ausgerichtet waren. Die Sozialdemokratie hatte hingegen auf ein gesellschaftspolitisches Modell gesetzt, das der marxistische Theoretiker und sozialdemokratische Politiker Rudolf Hilferding als «organisierten Kapitalismus» beschrieben hatte: als «Ablösung einer von Einzelunternehmen getragenen und gegen Staatseingriffe weitgehend abgesicherten Wettbewerbswirtschaft durch eine hochgradig konzentrierte, innerlich bürokratisierte und verbandsmäßig organisierte Wirtschaftsordnung, deren Funktionsfähigkeit durch Staatsinterventionen unterschiedlichster Qualität gesichert wird» (Winkler 1974, S. 7). Im organisierten Kapitalismus sah Hilferding die Möglichkeit einer evolutionären Entwicklung zu einer sozialistischen Wirtschaftsdemokratie, nachdem die Arbeiterbewegung schon im Kaiserreich den nach Marx im Kapitalismus angelegten und zwangsläufig zur proletarischen Revolution drängenden Verelendungstendenzen durch staatliche Sozialpolitik entgegengewirkt und ihre krisenhafte Zuspitzung verhindert hatte. Durch staatliche Interventionen im Konfliktfall und wirtschaftliche Planung schien ein sozialpolitischer Interessenausgleich in der parlamentarischen Demokratie durchaus im Rahmen des Möglichen zu sein. Die Weltwirtschaftskrise sowie die Verelendung der Arbeiter und der Mittelschichten durch die Massenarbeitslosigkeit zerstörten aber die ohnehin schwache Grundlage der demokratischen Ordnung in der «Republik ohne republikanische Mehrheit».

Von der sozialen Misere profitierten vor allem die Nationalsozialisten, die die nationalistischen Tendenzen in einer völkisch-antisemitischen Integrationsideologie bündelten. Die ebenfalls erstarkende KPD folgte, statt in einer einigen Linken den Nationalsozialismus zu bekämpfen, der Moskauer Weisung, sich der «revisionistischen» SPD und dem durch sie bezeichneten «Sozialfaschismus» zu widersetzen, und unterschätzte zugleich Hitler als einen «Büttel des Kapitals». An den antiparlamentarischen Kräften von rechts und von links zerbrach die demokratische Republik. In diesem Zusammenhang sahen marxistische Linksintellektuelle Anzeichen für das nahende Ende der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung. Die krisenhafte Zuspitzung der gesellschaftlichen Widersprüche wurde als Chance für eine sozialistische Revolution verstanden, die durch proletarische Bewusstseinsbildung vorzubereiten und zu ermöglichen sei.

Für Brecht eröffnet seine Beschäftigung mit marxistischer Soziologie,

mit der Marxschen ökonomischen Theorie und mit dem dialektischen Materialismus den Zugang zur Berliner linken Intelligenz, die teilweise in der KPD und in der Arbeiterbewegung organisiert war, vielfach aber in Opposition zum sowjetrussischen Marxismus abweichende Standpunkte vertrat. Die Notwendigkeit und aktuelle Möglichkeit revolutionärer Veränderungen wurde aber von allen gleichermaßen propagiert. Brecht misstraut dem «Charakter der Demokratie [...], welcher darin besteht, daß dem ›Volk‹ neue Rechte, aber nicht die Möglichkeit, sie wahrzunehmen, gegeben werden» (24,74). In der Perspektive einer nicht nur für notwendig, sondern auch für möglich gehaltenen revolutionären Umwälzung akzeptiert er die Moskauer «Sozialfaschismus»-These und die Deutung Hitlers als des «Stellvertreters» und «Agenten» des Kapitalismus. Auch sein Faschismus-Verständnis wird von der 1933 von Georgi Dimitroff formulierten Sichtweise der Komintern bestimmt, die er für die eigenen Schriften annähernd wörtlich übernimmt: «Der Faschismus ist eine historische Phase, in die der Kapitalismus eingetreten ist. [...] Der Kapitalismus existiert in den faschistischen Ländern nur noch als Faschismus und *der Faschismus kann nur bekämpft werden als Kapitalismus, als nacktester, frechster, erdrückendster und betrügerischster Kapitalismus.*» (22,77f.) Diese eingeschränkte Sichtweise bestimmt noch seine in den folgenden Jahren entwickelte Faschismustheorie (vgl. Mennemeier 1975, Münch 1982). Sie führt dazu, dass er die Schubkraft der nationalistisch begründeten völkischen Integrationsideologie und insbesondere ihre antisemitischen Konsequenzen bis hin zum Zivilisationsbruch des Holocaust unterschätzt. Schon früh sieht er hingegen, dass die Krisenbewältigung der autoritären Führerdiktatur folgerichtig auf den Zweiten Weltkrieg hinausläuft.

In enger Kooperation des Stückeschreibers mit marxistischen Künstlern und Theoretikern entstehen Brechts Konzept des episch-dialektischen Theaters (vgl. Kap. V) und eine dramatische Produktion, die die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse kritisch ausstellt und ästhetische Formen für eine revolutionierende Bewusstseinsbildung entwickelt. Die Abhängigkeit von den «Apparaten» – von den Medien der Bewusstseinsbildung – wird überspielt, indem die durch die demokratische Ordnung bestimmten Freiräume genutzt, unabhängige Vermittlungs- und Präsentationsformen (etwa die Lehrstücke, vgl. Kap. IV) konzipiert und erprobt sowie objektive Widersprüche publizistisch verdeutlicht werden (wichtigstes Beispiel ist das «soziologische Experiment» des *Dreigroschenprozesses*).

Im politisch-aktionistischen Kontext wird Brechts Arbeitsweise konsequent kollektivistisch. Das war sie im Prinzip von Anfang an, übereinstimmend mit der Überzeugung von der historischen Überholtheit des Individualismus (vgl. Kap. II und III). Ebenso wie die zeitgenössischen Plagiatsvorwürfe ist die Infragestellung der Autorschaft – am deutlich-

sten etwa in der Polemik von John Fuegi (Fuegi 1994) – im Hinblick auf die Anteile von Koautoren und Mitarbeitern an der Produktion des Stückeschreibers nicht sachgerecht.

3.2. Exil und Kampf gegen den Faschismus

Unmittelbar nach dem Reichstagsbrand verlässt Brecht am 28. Februar 1933 Deutschland und begibt sich ins Exil, beteiligt am «Exodus von Schriftstellern und Künstlern [...], wie ihn die Welt noch nicht gesehen hatte» (23,60). In den skandinavischen Exilländern erfährt er die Schwäche der demokratischen Staaten gegenüber der aggressiven faschistischen Diktatur (satirisch dargestellt besonders in den *Flüchtlingsgesprächen*). Deshalb sind die ersten acht Jahre des Exils, eine Zeit außerordentlicher literarischer Produktivität und sie begleitender theoretischer Reflexion, durch eine klare politische Zielsetzung bestimmt: «Ich [...] widmete von nun an meine gesamte literarische Arbeit dem Kampf gegen Nazismus, Stücke und Gedichte schreibend.» (23,60) Diese Arbeit ist allerdings zugleich frustrierend, weil der Zugang zu den Bühnen und die Möglichkeit einer Publikation der in hohem Maße aktuellen und kämpferischen literarischen und publizistischen Texte auf ein Minimum beschränkt ist. Zugleich sieht er sich mit Anfeindungen einer «Moskauer Clique» um Georg Lukàcs konfrontiert, die ihm im Namen der stalinistischen Doktrin des «sozialistischen Realismus» formale Dekadenz und klassenverräterischen reaktionären Avantgardismus vorwirft und die Zugehörigkeit seines Werkes zu einer «fortschrittlichen» realistischen Literatur bestreitet – ein Vorwurf, der für den sich als politisch verstehenden Autor ebenso absurd wie vernichtend ist (vgl. Kap. V), mit dem er sich aber selbst noch bei seiner Theaterarbeit in der DDR ständig konfrontiert sieht.

Neue und andere Exilerfahrungen sind durch das amerikanische Exil von 1941 bis 1947 bezeichnet (vgl. auch Lyon 1984). Hier ist er zwar in Sicherheit vor der physischen Bedrohung, zugleich ändern sich aber durch den Kriegseintritt der USA und die sich in der Schlacht um Stalingrad abzeichnende Niederlage des Dritten Reiches die Bedingungen der literarischen Produktion. Hatte Brecht im europäischen Exil seine gesamte Produktion in den Dienst des Kampfes gegen den Faschismus gestellt und dabei eine Überwindung des vermeintlich in seine letzte vernichtende Krise eingetretenen Kapitalismus in Deutschland durch eine proletarische Revolution erwartet, so zeichnet sich nun die Beseitigung des Faschismus allein durch die militärische Niederlage ab. In Santa Monica muss Brecht versuchen, seinen Lebensunterhalt als Verfasser von Filmskripten und Drehbüchern für die Filmindustrie in Hollywood

zu verdienen. Zwar hatte er schon früh im Film ein neues und zukunftsweisendes ästhetisches Medium erkannt, aber der Film hatte sich in Hollywood zur kulturindustriellen Massenunterhaltung entwickelt, auch unter Mitwirkung der emigrierten deutschen Filmschaffenden. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, den hellstichtigsten Analytikern und schärfsten Kritikern der Kulturindustrie (*Dialektik der Aufklärung*), begegnet er gleichwohl mit Distanz und verspottet sie als Tuis. Andererseits ist er trotz der Unterstützung emigrierter Regisseure und Schauspieler mit seinen Arbeiten für den Film so wenig erfolgreich wie mit den Versuchen, seine Theaterstücke am Broadway durchzusetzen. Nur bei der zusammen mit Charles Laughton vorbereiteten Aufführung von *Leben des Galilei* kann er seine Vorstellungen realisieren, wenn auch mit bescheidenem Erfolg. Seit dem Beginn des Kalten Krieges werden seine Aktivitäten vom FBI beobachtet, und am 30. Oktober 1947 wird er vom Kongressausschuss für antiamerikanische Betätigung verhört. Am Tag nach dem Verhör verlässt er die USA und kehrt nach Europa zurück.

3.3. Rückkehr nach Europa und Theaterarbeit in der DDR

In der Schweiz nimmt er die Theaterarbeit wieder auf (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Die Antigone des Sophokles*) und informiert sich über die deutschen Verhältnisse. Das Land ist schon zweigeteilt. In den westlichen Besatzungszonen wurden mit vor allem amerikanischer Unterstützung die Weichen für eine Weiterentwicklung des Organisierten Kapitalismus gestellt, der sich auch im Dritten Reich weitestgehend behauptet hatte. In der sowjetischen Besatzungszone wurde hingegen mit der Enteignung des Besitzes an Produktionsmitteln und mit einer Bodenreform eine sozialistische Gesellschaftsordnung eingeführt, der aber durch den Abbau von Industrieanlagen und wichtiger Teile der Infrastruktur als Reparationsleistungen zugleich elementare Grundlagen entzogen wurden. Mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik wurde 1949 die Teilung zementiert.

Brecht erhält 1948 in Ostberlin als zunächst nachdrücklich umworben Autor die Gelegenheit, seine Theaterarbeit mit der Aufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder* zu beginnen, und entscheidet sich 1949 zur Übersiedlung in die sowjetisch besetzte Zone, wo 1949 unter der Leitung von Helene Weigel das ›Berliner Ensemble‹ gegründet wird. Er bedauert zwar «die neue deutsche Misere», die sich darin äußert, dass «nur wenige auf dem Standpunkt (stehen), daß ein befohlener Sozialismus besser ist als gar keiner» (27,285), aber er lässt sich auf das «staats-

kommunistische Experiment» ein, über das die Geschichte vierzig Jahre später ein «vernichtendes Urteil» sprechen wird (Wehler 2003, S.976). Als eine Hypothek für dieses Experiment bezeichnet er den Umstand, dass «der reinigende Prozeß einer Revolution Deutschland nicht beschieden worden (war). Die große Umwälzung, die sonst im Gefolge einer Revolution kommt, kam ohne sie.» (23,327f.) Damit erklärt er die Schwierigkeiten bei der Durchsetzung des epischen Theaters, auf die er seine Theaterarbeit konzentriert (vgl. Kap. VIII). Die größten Schwierigkeiten bereitet ihm allerdings der Formalismus-Vorwurf der kleinkarierten DDR-Kulturpolitik, den vor allem der Lukács-Schüler Fritz Erpenbeck in immer neuen Kampagnen gegen das epische Theater vorbringt. In der Auseinandersetzung mit der Doktrin des sozialistischen Realismus und der zur ästhetischen Norm erhobenen verengten Vorbildfunktion Stanislawskis muss er in seinen späten Schriften oft unter seinem Niveau argumentieren. Gleichzeitig ist er von Anfang an mit Boykottmaßnahmen der für seine Wirkungsansprüche wichtigen westdeutschen und österreichischen Bühnen konfrontiert, die sich nach seiner zur Ergebnisadresse verstümmelten Stellungnahme zum 17. Juni 1953 und nach der Verleihung des Stalinpreises 1954 verstärken. Auch ist er trotz aller Privilegien sowohl bei der Zuteilung von Ressourcen für die Theaterarbeit als auch in seiner Lebensführung von den Einschränkungen der Mängel- und Kommandowirtschaft und ihren Versorgungskrisen direkt betroffen – das ist auf sehr instruktive Weise in Werner Hechts *Brecht-Chronik* (Hecht 1997) dokumentiert. Erst durch die sensationellen Erfolge der Auslandstourneen des Berliner Ensembles in London und Paris entspannt sich seit 1954 das prekäre Verhältnis zur DDR-Kulturpolitik (hierzu: Hecht 2007, S.186ff.) In seinen publizistischen Schriften ist Brecht neben seiner Auseinandersetzung mit Literatur und Theater und mit den Problemen einer unsouveränen Kulturpolitik auf eindrucksvolle Weise ein beharrlicher Warner vor der Gefahr eines weiteren Krieges, auf den er die Ost-West-Auseinandersetzung zutreiben sieht und dessen Konsequenzen er seinem Land vor Augen führt: «Das große Carthago führte drei Kriege. Es war noch mächtig nach dem ersten, noch bewohnbar nach dem zweiten. Es war nicht mehr auffindbar nach dem dritten.» (23,156) Bis zu seinem Tode ist ihm bewusst, dass er in «finsternen Zeiten» lebt.