

## „Eine Art Idylle“

### Zur Jean-Paul-Rezeption Bertolt Brechts

Von Karoline Sprenger

In der Brechtforschung wurden während der letzten zwei Jahrzehnte zunehmend ideologische Grabenkämpfe beendet, und das Augenmerk wurde stärker auf die einzigartigen ästhetischen Qualitäten des Werkes gerichtet. Dies wirkte sich auch zugunsten philologischer Aspekte wie Quellenforschungen aus. Besonders die Werke des jungen Brecht rückten dabei stärker in den Mittelpunkt des Interesses, auch begünstigt durch eine Reihe neuer Funde, die in letzter Zeit gemacht werden konnten. Galt das Frühwerk lange als Produktion einer Phase, die man entweder als anarchisch oder nihilistisch abtat<sup>1</sup> oder aber nach Elementen durchforstete, die vermeintlich schon auf den späteren „sozialistischen Klassiker“ hindeuteten,<sup>2</sup> so erregte nun Brechts frühzeitig ausgeprägte „Ästhetik der Materialverwertung“ stärker die Aufmerksamkeit. Nicht nur viele weitere bisher unbekannte Quellen zum Werk konnten dabei ausgemacht werden, sondern auch Elemente und Konstanten, die für den „Stückeschreiber“ kennzeichnend bleiben sollten.<sup>3</sup>

Brechts frühestes erhaltenes Tagebuch gibt über die zweite Hälfte des Jahres 1913 Auskunft. Es beschreibt einen fünfzehnjährigen Gymnasiasten, der, in dieser Hinsicht Jean Paul ähnlich, bereits von dem Wunsch beseelt ist, ein berühmter Schriftsteller zu werden, gleichzeitig aber sehr genau weiß, dass dies mit größten Mühen verbunden sein wird. Es setzt Fleiß und Beharrlichkeit voraus und geschieht keineswegs auf der Basis großer Inspirationen wie von selbst. Also versuchte der junge Brecht, sich das „handwerkliche“ Können eines Dichters anzueignen, durch Üben, das Nachahmen von Genres und Autoren, vor allem aber durch umfangreiche Lektüre. Brecht verschaffte sich profunde Kenntnisse der Weltliteratur, der Klassik sowie der Moderne, wobei er von seinen literarischen Anfängen an jenes „Angelesene“ stets auch als Quelle und Inspiration für eigene dichterische Versuche verstand und bereitwillig von diesem „Material“ Gebrauch machte – und zwar häufig entgegen der einstigen Intention, dem ursprünglichen Zweck des so „verwerteten“ Werks. So erwähnt Brecht in diesem Tagebuch von den großen Namen der deutschen Literatur als Lektüre oder dokumentierbare

- 
- 1 So zum Beispiel Peter Paul Schwarz: Brechts frühe Lyrik. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. Bonn 1971.
  - 2 Als Beispiel sei hier Inge Vinçons Untersuchung zu den frühen Einaktern genannt; vgl. Inge Vinçon: Die Einakter Bertolt Brechts. Königstein 1980.
  - 3 Vgl. hierzu ausführlich: Jürgen Hillesheim: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, vor allem 145-160.

Quelle Schiller, Goethe, Lessing, aber auch Hebbel;<sup>4</sup> Autoren, die Brecht in verschiedener Weise und Intensität sein Leben lang begleiten sollten.

Jean Paul allerdings ist nicht unter ihnen,<sup>5</sup> und auch später scheint er völlig am Oeuvre Brechts vorbeizugehen. Nur einmal, im Oktober 1921, nennt er ihn in interessantem Zusammenhang, innerhalb eines der für ihn typischen Rundumschläge anderen Schriftstellern gegenüber, die in dieser Zeit unweigerlich zu Brechts Positionssuche in der literarischen Landschaft der Weimarer Republik gehörten:

Zweifellos haftete der Ära Hauptmann etwas Kleines an. Die etwas dumme Genauigkeit in der Zeichnung der Menschen, die Zuversicht, das Material werde es schon machen, die Vermengung von Leidenschaften und Hysterie. Früher hatte die Nation vielleicht mehr Fantasie. Das Kleine siegte durch Ausschmückung, das Ornament reichte hin. In dem ausschweifenden Pedanten Jean Paul triumphierte über alles Spießertum eine unwiderstehliche Geschwätzigkeit und Schnörkelfülle. Bei uns, wo die Konstruktion das eiserne Zeitalter zeigt, wird das etwa Keller, Storm, Raabe gleichwertige Talent Hauptmann keine Kraft mehr hergeben.<sup>6</sup>

Jean Paul erscheint als einer von mehreren Dichtern verschiedener Epochen und Stilrichtungen, denen Brecht Mangel an Substanz und Größe unterstellt – bei Jean Paul sei dieser Mangel durch Zierrat und Wortreichtum noch am ehesten kaschiert. In Brechts Elternhaus hingegen war Jean Paul durchaus präsent. In einem bisher unveröffentlichten Notizbuch zeichnete Sophie Brecht, die Mutter des Dichters, in den Jahren 1888 bis ca. 1910 eine Reihe kurzer Verse und Gedichte auf, die ausschließlich von anonymen oder heute gänzlich unbekanntem Autoren stammen. Mit einer Ausnahme: Jean Paul, von dem ein kurzer Merkspruch festgehalten ist.<sup>7</sup> Dessen konsequentes Nichtvorhandensein im Werk Brechts, der sich mit beinahe allen bedeutenderen Autoren in irgendeiner Form auseinandersetzte, ist zudem verwunderlich, weil doch Jean Paul wie kein anderer mit in seiner Zeit durchaus innovativen Mitteln Elemente traditioneller Kunst brach und parodierte. Wenn er sie auch nicht „verfremdete“, so machte er sie doch zumindest als Kunst bewusst, sei es durch seine Sprachartistik oder seine permanente Bereitschaft, als Autor aus dem Werk heraus- und in Kontakt mit seinem Leser zu treten, wobei er alle Möglichkeiten des Erzähler-Leser-Dialogs seiner Zeit ausreizte. Aspekte, die Brecht doch eigentlich hätten ansprechen, zumindest zu Stellungnahmen herausfordern müssen. Dieses beinahe beabsichtigt wirkende Fehlen Jean Pauls in Brechts literarischem Spektrum ist wohl nicht zu erklären. Möglich, dass den stets knappen und präzisen Materialisten Brecht nicht nur die angesprochene „Geschwätzigkeit“ störte, sondern

---

4 Neben umfangreicher Dramenlektüre ließ Brecht sich von seinen Eltern gar Hebbels *Ästhetische Schriften* schenken; vgl. Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Klaus-Detlef Müller und Werner Mittenzwei. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1987-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA), Bd. 26, S. 25.

5 Am ehesten noch könnte eine Jean-Paul-Lektüre im Erzählhabitus als auch im Ansprechen des Lesers und Thematisieren des Erzählens in der kleinen Satire *Die Geschichte von einem, der nie zu spät kam* aus dem Jahr 1913 Spuren hinterlassen haben; vgl. GBA 19, S. 10-12.

6 GBA 26, S. 249.

7 Zu dem erst 2009 bekannt gewordenen Notizbuch der Sophie Brecht, das sich in Besitz der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindet vgl.: Warum Brecht ein schwieriger Mensch war. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 236, 14. Oktober 2009.

dass ihm auch Jean Pauls tiefe Verwurzelung im Idealismus letztlich nicht hinreichend ansprechend und, gemäß dessen „Nützlichkeitsprinzip“, brauchbar schienen. Immerhin weiß man, dass Brecht in seiner Augsburger Zeit zumindest Werke Jean Pauls in einem von Herbert Eulenberg erstmals 1913 edierten Auswahlband besessen hat.<sup>8</sup>

Dass sich nun eine Ausnahme dokumentieren lässt, eine höchst aussagekräftige Spur Jean Pauls in Brechts dichterischem Werk, ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert: Zum einen ist damit eine neue Quelle, ein weiterer Name in Brechts literarischem Kosmos nachweisbar, über den in dieser Hinsicht so gut wie nichts bekannt war. Es existierte bisher schlechterdings keine Jean-Paul-Rezeption Brechts, keine wissenschaftlichen Untersuchungen, die einer solchen nachgehen.<sup>9</sup> Zum anderen handelt es sich nicht lediglich um eine kleine literarische Anspielung. Vielmehr wird nun ein Werk Brechts, das sich bisher einer schlüssigen Interpretation entzog und damit immer wieder Raum für Spekulationen schuf, konkreter fassbar.

Ende 1926 schrieb Brecht die Erzählung *Das Paket des lieben Gottes*,<sup>10</sup> neben dem vier Jahre zuvor entstandenen Gedicht *Maria* seine bekannteste Weihnachtsgedicht. Die Geschichte berichtet über eine Weihnachtsbescherung, die sozial Deklassierte am Heiligabend 1908 in bedrückender Situation in einer heruntergekommenen Chicagoer Kneipe veranstalten, um sich gegenseitig zu beschenken. Nichts Feierliches oder Altruistisches haftet jedoch dieser Bescherung an; denn die Geschenke, die ausgetauscht werden, haben einzig den Sinn, das herrschende Elend zu potenzieren, den Beschenkten zu beleidigen und bloßzustellen. „Und dann kam der Hauptspaß:“<sup>11</sup> Einem Stammgast, der immer schon die Polizei ängstlich mied, werden so ausgerechnet Telefonnummern von Polizeistationen überreicht, eingepackt in eine alte Zeitung, die als Geschenkpapier fungiert. Auf dieser liest er zufällig beim Auspacken, dass sich der Kriminalfall, wegen dessen er über Jahre unschuldig verfolgt wurde, schon vor geraumer Zeit zu seinen Gunsten geklärt hat. Das bewusst schäbig verpackte Geschenk, mit dem er gekränkt werden sollte, hat ihm damit sein Glück zurückgebracht, seinen größten Wunsch erfüllt: Er kann wieder zu den Seinen und in die Gesellschaft zurückkehren. Und plötzlich, so der personale Erzähler, spielte es keine Rolle mehr, „dass dieses Zeitungsblatt nicht wir ausgesucht hatten, sondern Gott.“<sup>12</sup>

Der von Brecht gewählte Milieurahmen, der der „out laws“ und sozial Deklassierten, ist zwar eindeutig und verweist auf eine gesellschaftskritische Zielrichtung, dennoch betonte die Forschung, in erster Linie Klaus-Detlef Müller, dass der Autor ausdrücklich

8 Jean Paul. Hrsg. von Herbert Eulenberg. Berlin 1920. Der Band befindet sich in Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Vgl. hierzu: Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis. Hrsg. vom Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste. Frankfurt/Main 2007, S. 97.

9 Carl Pietzcker edierte 1985 eine Reihe seiner psychoanalytischen Untersuchungen zur deutschen Literatur, darunter auch solche zu Jean Paul und Brecht. Dies ist jedoch eher Zufall; eine Verbindung zwischen beiden wird nicht hergestellt; vgl. Carl Pietzcker: Trauma, Wunsch und Abwehr. Psychoanalytische Studien zu Goethe, Jean Paul, Brecht, zur Atomliteratur und zur literarischen Form. Würzburg 1985.

10 Diskutiert bzw. vage in Betracht gezogen wurde von der Forschung bisher nur eine literarische Anregung, Upton Sinclairs Roman *Der Sumpf*, was jedoch nicht anhand konkreter Entsprechungen dokumentierbar ist; vgl. GBA 19, S. 641.

11 Ebd., S. 277.

12 Ebd., S. 279.

Sentiment zugestanden habe.<sup>13</sup> Aber bleibt das soziale Elend deshalb wirklich lediglich „Milieurahmen“?<sup>14</sup> Was ist die Aussageabsicht des Autors, wo ist seine Position zwischen sozialkritischem Impetus und Sentiment, in das die Erzählung offensichtlich mündet, auszumachen? Lars Fischer verweist pauschal auf die „Freundlichkeit“, die Brecht in seinem Werk so oft einfordere. Nur diese könne dazu führen, dass eine „Erlösung aus dem sozialen Elend“ kein „wundersamer Einzelfall“ bleibe.<sup>15</sup> Dies scheint nicht nur der einleuchtendste Interpretationsvorschlag von allen, sondern er wird auch durch die Anlehnung an Jean Paul aus neuem Blickwinkel gestützt. Mehr noch, er gewinnt durch diese ein eigenes Profil, das die Erzählung in die Nähe anderer Brecht-Werke ähnlicher Struktur rückt.

\*

Brecht beginnt nicht unvermittelt, sondern er beschreibt in der Rahmenhandlung eine konkrete Situation: Ein personaler Erzähler gibt vor einem fiktiven Publikum eine Geschichte über die „Kälte“ – wie „Freundlichkeit“ einer der wichtigsten Topoi oder gar Axiome im Werk Brechts –<sup>16</sup> zum Besten. In gemütlicher Runde und wohliger Situation soll über Außergewöhnliches berichtet werden, über etwas, das jener Behaglichkeit genau entgegensteht: „Nehmt eure Stühle und eure Teegläser mit hier hinter an den Ofen und vergeßt den Rum nicht. Es ist gut, es warm zu haben, wenn man von der Kälte erzählt.“<sup>17</sup>

Diese Fiktion einer häuslichen Runde entspricht in Situation, Habitus und auch in der Sprache dem Anfang von Jean Pauls Erzählung *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*: „Jetzt aber, meine Freunde, müssen vor allen Dingen die Stühle um den Ofen, der Schenkisch mit dem Trinkwasser an unsre Knie gerückt [...werden...] und du [...] setze dich auf den Arm des Großvaterstuhls, aus dem ich heraus erzähle“.<sup>18</sup>

In beiden Werken wird damit eingangs eine Mündlichkeit des Erzählens und damit Geselligkeit fingiert, wie sie typisch ist für die *Novellistik* des Biedermeier und des Realismus, aber wie sie auch schon in Heinrich von Campes Bearbeitung von Daniel Defoes Roman *Robinson Crusoe* von 1779/1780 in Erscheinung tritt.<sup>19</sup>

13 Klaus-Detlef Müller: Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa. München 1980, S. 84. In diesem Sinne auch: Lars Fischer: *Das Paket des lieben Gottes*. In: Brecht-Handbuch. Bd. 3. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2002, S. 100-102, hier S. 101f.

14 So Kirsten Boie-Grotz: Brecht – der unbekannte Erzähler. Die Prosa 1913 – 1934. Stuttgart 1978, S. 115.

15 Fischer, a.a.O., S. 102.

16 Vgl. hierzu: Peter von Matt: Brecht und der Kälteschock. In: Die Neue Rundschau 87, 1976, S. 613-629, hier S. 619.

17 GBA 19, S. 276.

18 Jean Paul I, 2, S. 408.

19 Vgl. hierzu ausführlich: Martin Huber: Der Text als Bühne. Zu Jean Pauls *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Wutz*. In: Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Wolfgang Bunzel, Konrad Feilchenfeldt und Walter Schmitz. Tübingen 1997, S. 23-35, hier S. 26.

Der Erzähler schafft einen fiktiven Raum, in dem er seinen Freunden von Wutz erzählt, einen Erzähl-Rahmen, eine kleine Welt, deren freilich ironisch distanzierte idyllische Geborgenheit der von Wutz entspricht. So läßt der Erzähler sich und seine Zuhörer ihre gemeinsame Geborgenheit in Wutz spiegeln.<sup>20</sup>

Carl Pietzcker betont noch einen weiteren Aspekt: Der Erzähler hole

seine Leser in die Intimsphäre am Ofen und führt sie so geradezu modellhaft in bürgerliche Literaturrezeption ein, in die an der familiären Intimität der Privatleute orientierte bürgerliche Öffentlichkeit.<sup>21</sup>

Damit spricht Pietzcker eine Thematik an, die Reinhart Koselleck in seiner bis heute viel beachteten Untersuchung *Kritik und Krise* umfassend dargestellt hat: Die strikte Trennung von politischem und privatem Bereich, die dem absolutistischen Staat eigen ist, entmachtete politisch verschiedenste Interessengruppen. Gleichzeitig kumulierte die Staatsgewalt in einer Person, dem Monarchen. Die Religionskriege fanden so ihr Ende und dem Untertan war gestattet, sich im neu entstandenen Bereich des Privaten und Unpolitischen eigenen Weltanschauungen, Tugenden und Künsten zu widmen, solange der Staat nicht gefährdet wurde, solange Philosophieren und Räsonieren auf ihre praktische Dimension verzichteten.

Die das Gewissen konstituierende Beziehung zwischen Schuld und Verantwortung wurde aufgesprengt. Beide fanden in den Personen von Herrscher und Untertan eine neuartige Zuordnung. Der Souverän wurde vor dem Forum seiner Untertanen jeder Schuld enthoben, aber er akkumulierte alle Verantwortung. Der Untertan wurde von jeder politischen Entscheidung entbunden.<sup>22</sup>

In diesem Freiraum der Untertanen, die bald zur aufstrebenden bürgerlichen „Klasse“ werden sollten, entstand das Gedankengut der Aufklärung, unbewusst seiner politischen Sprengkraft, weil es sich zunächst vor allem als moralisch definierte und verstand. Es formierte sich

eine Öffentlichkeit in unpolitischer Gestalt – die literarische Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit. Sie ist das Übungsfeld eines öffentlichen Rasonnements, das noch in sich selber kreist – ein Prozeß der Selbstaufklärung der Privatleute über die genuinen Erfahrungen ihrer neuen Privatheit.<sup>23</sup>

Jean Pauls Erzähler bzw. Jean Paul, der, die in der *Unsichtbaren Loge* und dem *Hesperus*, seinem Leser als von ihm selbst „intronisierte Erzählerfigur“<sup>24</sup> gegenübertritt, scheint sich in seinem vom Bürgertum intimisierten Privatraum von Haus, Hof und

<sup>20</sup> Pietzcker, a.a.O., S. 73.

<sup>21</sup> Ebd., S. 92.

<sup>22</sup> Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise*. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Frankfurt/Main 1973, S. 15.

<sup>23</sup> Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Darmstadt, Neuwied, 14. Aufl. 1983, S. 44.

<sup>24</sup> Jens Tismar: *Gestörte Idyllen*. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. München 1973, S. 18.

Ofen an einer markanten Schnittstelle zu befinden: Die Grenzen dieser Privatheit werden zwar noch nicht überschritten, eine politische Krise der Art der Französischen Revolution, die Jean Paul bekanntermaßen enttäuschte, befindet sich offensichtlich außerhalb seines Blickfeldes. Doch die – wenn auch durch die Erzählsituation explizit zur Privatheit erklärte – Kritik an den feudalen Gesellschaftsstrukturen, die sich im geschilderten Leben des Schulmeisterlein Wutz manifestiert, ist bereits deutlich zu vernehmen.

\*

Die Entsprechungen zwischen Brechts Weihnachtsgeschichte und Jean Pauls Erzählung über das „Schulmeisterlein“ sind derart eindeutig – die Erzählsituation ist fast identisch, überdies entsprechen zwei Substantive –, dass eine andere Vorlage Brechts offensichtlich kaum in Betracht kommt, ebenso wie die Möglichkeit, dass es sich um zufällige Analogien handeln könnte.<sup>25</sup> Damit stellt Brecht seinen Text bewusst vor einen klar definierten Horizont. Freilich ist nicht davon auszugehen, dass er Jean Pauls *Schulmeisterlein Wutz* eigens zur Hand nahm, als er sich daranmachte, seine Weihnachtsgeschichte zu schreiben. Wahrscheinlicher ist, dass er das Werk, wie in anderen Fällen so oft, aus dem Gedächtnis zitierte bzw. sich an es anlehnte und dabei Aspekte isolierte und akzentuierte, die für ihn von Interesse und Bedeutsamkeit waren. Es ist dies ein Verfahren, das er immer wieder anwendete, wenige Jahre zuvor auch bei einem seiner berühmtesten Gedichte, *Erinnerung an die Marie A.* An diesem lässt sich gut verdeutlichen, in welcher Art Brecht sich auch die „Vorlage“ Jean Pauls zu eigen macht und welchen Effekt er mit dieser erreicht.

Brecht notiert zur Entstehung seines berühmtesten Liebesgedichts, dass er es am „21. II. 20, abends 7 h im Zug nach Berlin“<sup>26</sup> verfasst habe. Damit erzeugt er die Fiktion, dass er den Text aus einer Laune oder Erinnerung heraus wie aus einem Guss aufs Papier geworfen habe, mithin die Illusion von Rührseligkeit, Sentiment, aber auch literarischer Schöpfungskraft in idealistischem Sinne. Diese bestimmte auch für lange Zeit die Rezeption des Gedichts: Stets wurde es gelesen als authentisches literarisches Denkmal einer ehemaligen Liebesbeziehung Brechts, und jene „Marie. A.“, die Augsburgerin Rosa Maria Amann, ließ Jahrzehnte später keine Gelegenheit aus zu betonen, dass Brechts Verse selbstverständlich und ohne jeglichen Zweifel ihr gelten würden.<sup>27</sup> Jan Knopf wies 1995 nach, dass es sich nicht um Erlebnisdichtung, sondern in erster

---

25 Vor dem Hintergrund dieser einander entsprechenden Erzählsituationen erscheinen gar weitere Entsprechungen nicht ausgeschlossen. Möglicherweise parodiert Brecht auch Jean Pauls Wortreichtum, den er als „Geschwätzigkeit“ bezeichnet, und macht sich diese bewusst als Stilmittel zu eigen. Wenn Brecht in seiner Erzählung allmählich zur Sache kommt, mit dem Eintreten der „zwei, drei Burschen“, die die anderen Gäste ohne Anlass zum Trinken einladen (Vgl. GBA 19, S. 277), ist jedenfalls schon mehr als ein Drittel des Gesamtumfangs der Erzählung vorüber. Alles bis dahin ist freilich sehr bewusst und geschickt kalkuliert; wohl auch der zunächst entstehende Eindruck, als neige der Autor zu Weitschweifigkeit, wo er tatsächlich einen stringenten Spannungsbogen konstruiert.

26 Ebd.11, S. 318.

27 Vgl. z.B. Werner Frisch / Kurt Walter Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin 1975, S. 93.

Linie um die Parodie eines Schlagers handle. Durch übertriebene Verwendung von Klischees werde das Sentiment konterkariert und der traditionelle Leser, der sich durch das Gedicht anrühren lasse, vorgeführt. „Alles ist bewußt arrangiert und von allem „persönlichen Ausdruck“ weit entfernt; es fehlt gerade das, was angeblich Lyrik vor allem auszeichnet: das Subjektive“.<sup>28</sup> Neben einer Reihe von Anhaltspunkten, die diese These stützen, ist Knopfs schlüssiger Beweis ebenfalls eine ironisierende Anlehnung an die Tradition; diesmal handelt es sich um eine solche aus der Opernwelt. Der ehemalige Titel von *Erinnerung an die Marie A., Sentimentales Lied No 1004* stellt einen Bezug zu Mozarts *Don Giovanni*, zur berühmten „Registerarie“ des Leporello, her. In dieser listet er die vielen Liebschaften seines Herrn auf, was darin gipfelt, dass Don Giovanni alleine in Spanien 1003 Frauen gehabt haben soll. Brecht nun „toppt“ mit seinem Titel diese 1003 Liebschaften um genau eine, und das Gedicht erweist sich plötzlich als das Hohe Lied des „sexuellen Selbstgenusses des Mannes“.<sup>29</sup>

Einmal auf dieser Fährte, lassen sich hierfür weitere Belege finden, z.B. die Tatsache, dass jene authentische Marie mit Rufnamen eigentlich Rosa hieß, sie aber eine Schwester namens Maria hatte, der Brecht ebenfalls nachstellte. Im Gedicht ließ er die beiden Schwestern zu einer Kunstfigur verschmelzen, denn es geht um Promiskuität. Dem Gedicht liegt kein konkretes Du zugrunde, deshalb weiß es das „Gesicht“ der Geliebten „wirklich nimmer“.<sup>30</sup> Was einzig zählt und dem lyrischen Ich in Erinnerung bleibt, ist der locus amoenus unterm Pflaumenbaum und der Sexualakt.<sup>31</sup>

Maßgebend für Brechts Verbindung zu Jean Paul ist das Verhältnis des Autors zu seinem Leser. Es wurde bereits erwähnt: Derjenige, der sich dem Sentiment des Gedichts überlässt und nicht dessen Inszenierung realisiert, steht düpiert da, ohne es zu bemerken. Er ist dem Autor auf den Leim gegangen, der geschickt mit dem Erwartungshorizont, aber auch den moralischen Maximen des traditionellen Lesers spielt. Brecht evoziert große Gefühle, wo es in Wahrheit um illusionsferne Nüchternheit geht. Er fingiert als hohen Kunstgenuss Ausschließlichkeit, wo Beliebigkeit die Realität bestimmt.<sup>32</sup> Nun, in *Paket des lieben Gottes*, wird Sentimentalität eingangs gar explizit thematisiert. Jovial spricht der Erzähler, ein arbeitssuchender Kesselschmied, im Winter des Jahres 1908, in dem die Geschichte spielt, von einer gewissen „Sorte Männer, die etwas gegen Sentimentalität“ und damit auch „eine starke Aversion gegen Weihnachten“<sup>33</sup> hat. Diese Männer Lügen zu strafen macht er sich scheinbar ans Werk; zu-

28 Jan Knopf: „Sehr weiß und ungeheuer oben“. In: Gedichte von Bertolt Brecht. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart 1995, S. 32-41, hier S. 34.

29 Ebd., S. 40.

30 GBA 11, S. 92.

31 Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 260f.

32 Als ein weiteres solches Werk Brechts, das den Leser düpiert, indem es mit konventionellen Formen und Rezeptionserwartungen spielt, erweist Knopf das frühe Drama *Trommeln in der Nacht*. Hier werde eine Liebesgeschichte vorbereitet, die dann nicht stattfindet; anstatt dessen bietet Brecht eine genaue Analyse der bürgerlichen Gesellschaft nach Ende des Ersten Weltkriegs. „Brecht führt seinen Zuschauer mit der angekündigten, aber dann gar nicht gespielten Liebesgeschichte im wahrsten Sinne des Theaters regelrecht vor.“ Jan Knopf: *Trommeln in der Nacht*. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 48-66, hier S. 63. Ähnliche Ausführungen bezüglich des *Hauptstillen*-Gedichts *Ballade vom Liebestod* siehe Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 271-277.

33 GBA 19, S. 276.

mindest anhand eines Beispiels: „ein Weihnachten in meinem Leben ist bei mir wirklich in bester Erinnerung“.<sup>34</sup> Offenbar mit gutem Grund: Denn Brechts Geschichte endet trotz größter menschlicher Kälte letztlich in weihnachtlicher Stimmung, ganz entgegen jeglichen sozialkritischen Pessimismus. So wie Jean Paul ebenfalls in gemütlicher Runde eine amüsant-anrührende Geschichte über den kauzigen Schulmeister zum Besten zu geben scheint. Galt Wutz dem gehobenen Bürgertum doch als Sinnbild von Heiterkeit und Frohsinn, der sich selbst in ärmlichsten Verhältnissen seine Unbeschwertheit zu bewahren vermochte. Hinzu kam, dass man in der Erzählung stets auch den Autor, Jean Pauls eigene bescheidenen wie bedrückenden Lebensumstände sowie den sozio-kulturellen Hintergrund des Dichters, gespiegelt sah, also eine partielle Identität zwischen Dichter und Erzähler, des Dichters „eigener Hofnarr“,<sup>35</sup> aber auch literarischer Figur voraussetzte.

Tatsächlich jedoch ist dies Parodie und Wutz eine armselige Kreatur ohne die geringste soziale Kompetenz, die aus ärmlichen Verhältnissen stammt und in solchen ihr Leben fristet, sich mit und in ihnen arrangiert und dementsprechend die Schüler behandelt. Kein liebenswürdiger Narr ist Wutz dabei, sondern eigennützige Pffiffigkeit, Verschlagenheit und Pedanterie kennzeichnen ihn, obwohl er davon nicht zu profitieren imstande ist. „Aufgeschobene Freude, vorgestellte Besserungen sind das fast programmatische Vergnügen eines sonst völlig glücklosen Daseins“.<sup>36</sup> Soziale Not und Elend herrschen, buchstäbliche Kälte überdies. Neuerdings geht Ralf Simon gar so weit, Wutz aufgrund seiner mangelnden Selbstreflexivität als ein für Jean Paul typisches „Idyllentier“ zu interpretieren, als eine sich verpuppende Kreatur unteren Seelenvermögens.<sup>37</sup> Keine positive Eigenschaft bleibt, die ihm anhaftet.

Um dies zu verdeutlichen, untertitelt Jean Paul seine Erzählung mit „Eine Art Idylle“.<sup>38</sup> Geßner, Maler Müller und Voß sind im 18. Jahrhundert die Exponenten jener als empfindsam stilisierten Kleinform, die ihren Ursprung in der Antike hat. Oft gemäldeartig wirken die erzählten kleinen Weltausschnitte, vielfach vor ländlichem Hintergrund spielend, sind sie zumeist prononciert untragisch und von verklärter Einfachheit. Um angesichts der realen Gegenwart Glaubhaftigkeit zu bewahren, wurden ihre Schauplätze nicht selten ins Exotische versetzt, in eine heile Welt fern von der fortschreitenden Zivilisation. Tahiti wurde so zu einem der Synonyme für unverdorrene Natur, Einfachheit und erfülltem Leben jenseits zivilisatorischer Zwänge.<sup>39</sup> In der Bilderwelt des frühen Brecht sollte Tahiti in freilich stilisierter, gebrochener, dennoch ähnlich konnotierter Form hin und wieder in Erscheinung treten, als Sinnbild für Aspekte seiner prononcierten Antibürgerlichkeit;<sup>40</sup> so, wie der Himalaja Symbol war für

---

34 Ebd.

35 Vgl. I, 5, S. 133; vgl. hierzu auch: I, 1, S. 385f.

36 Ralph-Rainer Wuthenow: Gefährdete Idylle. In: Jean Paul. Hrsg. von Uwe Schweikert. Darmstadt 1974, S. 314-329, hier S. 322.

37 Vgl. Ralf Simon: Jean Pauls Idyllentiere oder Hermeneutik der Welt-als-Idylle. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 44-2009, S. 63-80, hier S. 64f.

38 Vgl. Jean Paul, I, 2, S. 408.

39 Vgl. hierzu: Wuthenow, a.a.O., S. 315.

40 Vgl. z.B. GBA 26, S. 210.



die künstlerischen Höhenflüge des jungen Dichters, die gelegentlich im Unermesslichen zu enden drohten.<sup>41</sup>

Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts wollte die Idylle nicht mehr so recht zur mitteleuropäischen gesellschaftlichen Realität passen. Dies führte dazu, dass Jean Paul versuchte, sie „auf seine eigenwillige Weise durch bewußte Umformung, durch einen neuen, nur scheinbar naiven Ton für die Erzählkunst der Gegenwart zu retten“.<sup>42</sup> Und: Er kehrt am Beispiel des Wutz feste Topoi der Idylle in ihr Gegenteil: Wo ein locus amoenus in freier, unberührter Natur erwartet werden könnte, führt Jean Paul den Leser in die Einsamkeit von Wutzens Stube, die ihm noch zu weiträumig ist, sodass er seine Zeit am liebsten unter der Decke im Bett verbringt. Nicht Weite, Entgrenzung erscheint als Ideal, sondern Beschränkung, die nicht zuletzt in räumlicher Hinsicht ihren Ausdruck findet und zur „negativen Voraussetzung“<sup>43</sup> des Schulmeisterleins vermeintlichem Glück wird. In dieser jedoch spiegeln sich die gesellschaftlichen Verhältnisse, die Wutz zum „Schalentier“ werden ließen.

Damit wären wir bei Brechts Anknüpfungspunkt angelangt. Dessen Milieustudie, die durch das Geschenk scheinbar relativiert wird, behält stringente Gültigkeit. Der Leser, der – in Sentimentalität verharrt – dem Erzähler glaubt, der eine solche nahelegt und nur wegen ihr die Geschichte wiederzugeben scheint, wird, ohne dass er es bemerkt, vorgeführt wie derjenige, der sich von Brechts ehemaligem „Sentimentalen Lied“ anrühren lässt. Dieser Leser ist zunächst einmal der der *Magdeburgischen Zeitung* und der *Münchner Neuesten Nachrichten*, in denen die Geschichte erstmals am 25. bzw. 25./26. Dezember 1926 veröffentlicht wurde, also in der Tat an Weihnachten. Es ist keineswegs das erste Mal, dass Brecht einer Leserschaft von Tageszeitungen einen Beitrag mit einer „wohlfeilen“ Textebene anbieten sollte, die die eigentliche Intention im Unklaren lässt. Dies war Prinzip seiner literarischen Anfänge, die tagespolitischen Notwendigkeiten geschuldet waren.

Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges gelang es Brecht, sich gleich bei zwei Augsburger Tageszeitungen als freier Mitarbeiter zu verdingen. Er schrieb etwa vierzig Beiträge, die bei oberflächlicher Betrachtung nationalistischen, kriegseuphorischen Inhalts sind. Tatsächlich jedoch ist diese Tendenz, wie nun festzustehen scheint,<sup>44</sup> vorgegeben. Eine Vielzahl von Einzelheiten brechen, hinterfragen das Pathos, den Krieg und machen deutlich, dass Brecht Zugeständnisse an den Zeitgeist machte, um erstmals eigene Texte in einer Zeitung gedruckt zu sehen. Ähnlich verfährt Brecht nun 1926 mit dem besinnlich, „weihnachtlich“ gestimmten Leser: Er erfüllt dessen – vordergründigen – Erwartungen, publiziert jedoch gleichzeitig einen Text mit beachtlichem gesellschaftskritischen Potenzial.

Denn Brechts Erzählung ist nur bei oberflächlicher Betrachtung eine Idylle mit „happy end“. Wer den Bezug zu Jean Paul realisiert, weiß dies von Beginn an; Brecht stellt hier in der Art einer musikalischen Exposition die Weichen für eine Deutung, indem er sich an den bereits von Jean Paul relativierten bzw. überholten Gattungsbegriff

41 Vgl. ebd. 11, S. 323.

42 Wuthenow, S. 318.

43 Vgl. Johannes Krogoll: *Idylle und Idyllik bei Jean Paul. Eine Motivuntersuchung zur Rolle von Narrentum und Poesie im Werke des Dichters*. Hamburg 1972, S. 15.

44 Vgl. hierzu ausführlich: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“; a.a.O., S. 75-160.

der „Art Idylle“ anlehnt. Jenes Geschenk, das dem Kneipengast unverhofft zuteil wird, ist nämlich nichts als ein reiner und schnöder Zufall, für den Gott lediglich bemüht wird. Der Erzähler lässt in der Art seiner Darstellung keinen Zweifel daran, dass die Schenkenden dem Mann die Zeitung mit Gewissheit vorenthalten hätten, wäre ihnen deren „Frohe Botschaft“ bekannt gewesen. Missgunst und Selbstentfremdung, entstanden aus sozialer Not, bestimmen das Miteinander der Menschen, auch an Weihnachten. Es sind nicht die Eigenschaften des Schulmeisterleins Wutz, aber ähnlich schlechte, die die Kneipengäste kennzeichnen, nur sind sie verteilt auf mehrere Personen. Diese wiederum sind sich eins in der Absicht, Anderen Leid anzutun. Das vermag kein Gott zu ändern. Er existiert nicht, schon im Werk des frühesten Brecht ist der Himmel „leer“. Fassbar, gegenständlich ist Gott lediglich durch die Riten, die ihm gelten, in diesem Falle das Weihnachtsfest.

An diesem wird er nun zum Synonym für einen Zufall, der dem Mann die „erlösende“ Neuigkeit mitteilen ließ. Darüber hinaus sorgt dieser banale, wenn auch wirkungsvolle Zufall dafür, dass die „Bescherung“ nicht wie erwartet verläuft. Es tritt eine gewisse Verlegenheit ein, die etwas entstehen lässt, das man nicht ernsthaft als eine Art von Weihnachtsstimmung bezeichnen kann: Die, denen ihre erhoffte Schadenfreude genommen wurde, freuen sich notgedrungen. Niemand hilft, außer dem Zufall; dies vermag allenfalls der Mensch selbst. Zum Besseren führen könnten Solidarität und jene Freundlichkeit, die Brecht so oft in seinen Werken einfordert. Doch auch dies ist lediglich eine Option; er ist weit davon entfernt programmatisch zu werden, eine genaue Botschaft zu vermitteln. Gesellschaftliche „Veränderbarkeit“ wird aufgezeigt, nicht jedoch der ideologisch konkrete gesellschaftliche „Eingriff“ gefordert. Im Gegensatz zu der in ihr gezeichneten sozialen Kälte bleibt die Geschichte deshalb, ähnlich wie die anderen Weihnachtsdichtungen Brechts, merkwürdig ambivalent.

\*

Zwei Erkenntnisse resultieren im Wesentlichen aus dieser „Anleihe“ Brechts aus dem Werk Jean Pauls:

1. Ein weiteres Werk Brechts ist auf zwei Ebenen zu lesen. Zunächst ist da die vordergründige, konventionell rezipierbare. Sie scheint es zu gestatten, trotz der gesellschaftlichen Implikationen „Sentiment“ zuzulassen – gleichsam als Ausnahme, zumindest in Zusammenhang mit Weihnachten. Es ist die Ebene, die es ermöglicht, den Text als letztlich erbauliche Geschichte zu lesen und auch vorzutragen. Brecht jedoch verfremdet den bereits von Jean Paul eingeschränkten, wenn nicht aufgehobenen traditionellen Genrebegriff „Idylle“ gänzlich, indem er eine archaische Lesesituation, die durch den sozio-kulturellen Hintergrund des spätabolutistischen Staates eindeutig konnotiert ist, in eine Geschichte transponiert, deren „erzählte Zeit“ der 24. Dezember 1908 ist. Dies ist ein anachronistisches Element, in seiner Deutlichkeit wahrnehmbar auch von dem, der sich mit traditionellem Erzählen nicht sonderlich auskennt. Damit deutet Brecht auf einen anderen Horizont: Es wird klar, dass Basis der Geschichte in der Tat die vorgeführten sozialen Verhältnisse sind, auf die der Erzähler weist. So wie sich bei Jean Paul, wie Pietzcker sich ausdrückt, idyllisches Glück und Gesellschaftsdarstellung wechselseitig relativieren:

Aus der traditionellen Idylle, welche die Harmonie an einem Ort außerhalb der Gesellschaft ansiedelt, ist „Eine Art Idylle“ geworden, die den Widerspruch zwischen Glückssuche und gesellschaftlicher Realität in sich trägt.<sup>45</sup>

Dem entspricht Brecht: Indem er den von Jean Pauls Erzähler aufgezeigten Widerspruch klar erkennt und in seine Geschichte überträgt, akzentuiert und vereindeutigt er deren gesellschaftskritisches Potenzial. Ohne die beschriebenen sozialen Zustände gäbe es seine Erzählung und jenes „Geschenk des lieben Gottes“ nicht. Es wäre nicht nötig. Der zwischenmenschliche Umgang wäre ein anderer. Niemand käme auf die Idee, Kränkungen durch Weihnachtsgeschenke auszusprechen; niemand wäre getrieben, das sogenannte „Fest der Liebe“ als genaues Gegenteil zu erweisen. Die zuletzt entstehende Weihnachtsstimmung, die der Erzähler in den Raum stellt, ist verlogen. Sie geht an der Realität vorbei, die sich einzig durch die gesellschaftlichen Verhältnisse definiert. Deshalb ist Sentiment bei der Interpretation der Geschichte fehl am Platze, auch wenn es, ebenfalls vom Erzähler, eingefordert wird. Die Verbindung zu Jean Paul lässt keinen Zweifel daran, dass Sichtweisen der Forschung, die solchem Sentiment explizit Raum geben, dem Text nicht gerecht werden.

Im erwähnten Weihnachtsgedicht *Maria*, 1922 entstanden, scheint es genau umgekehrt, was die Ambivalenz und Uneindeutigkeit in Brechts Werk ein weiteres Mal ins Bewusstsein bringt. Hier scheint der Weihnachtsmythos durch ein zunächst gleichfalls geschwätzig erscheinendes lyrisches Ich in materialistischer Manier Zug um Zug ad absurdum geführt, auf den Boden der Tatsachen geholt. Der Leser wird in dieser Hinsicht in Sicherheit gewogen, bis das Gedicht eine unerwartete Wendung nimmt:

Alles dies  
Kam vom Gesicht ihres Sohnes, der leicht war  
Gesang liebte  
Arme zu sich lud  
Und die Gewohnheit hatte, unter Königen zu  
Leben  
Und einen Stern zu sehen zur Nachtzeit.<sup>46</sup>

Das Gedicht nimmt plötzlich eine geradezu hymnische Form an. Es wird „buchstäblich zum Engelsgesang“,<sup>47</sup> in seiner Schlichtheit zu schön und erhaben, um Medium gesellschaftlicher Botschaften zu sein. Dies gestattet sich Brecht. Es ist abermals der Leser, der, nun Appelle zu Solidarität und sozialem Handeln erwartend, mit leeren Händen da steht.<sup>48</sup>

45 Pietzcker, a.a.O., S. 94.

46 GBA 13, S. 243.

47 Jan Knopf: *Maria*. In: Brecht-Handbuch. Bd. 2. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 111-113, hier S. 113.

48 Vgl. hierzu: Jürgen Hillesheim: Von der Melancholie verlorener Irrationalität. Bertolt Brechts Weihnachtsgedicht *Maria*. In: *Zeitschrift für Gottesdienst und Predigt* 2002, 4, S. 21-23, hier S. 22. Hillesheim resümiert: „Es ist diese Verbindung von prononciertem und durchaus unbeirrtem Atheismus und der Melancholie verlorener Irrationalität, die den überaus großen Reiz dieser Verse ausmacht und ihre zurückhaltende, jeden gehässigen Unterton vermeidende Sprache bestimmt“; ebd., S. 23.

2. Auch wenn Brecht Jean Paul nicht sehr geschätzt haben mag, nimmt er als Künstler in der Erzählung über das Schulmeisterlein Wutz eine Dimension wahr, die die Forschung erst etwa vier Jahrzehnte später erkennen sollte. Es wurde eingangs kurz erwähnt: Jenes Idyll wurde stets als ein solches verstanden, Wutz als liebenswerter Kautz interpretiert, dem es gelingt, sich in schwieriger Situation eine eigene Welt zu schaffen und dabei frohgemut zu bleiben.<sup>49</sup> Tismar spricht in diesem Zusammenhang von einem „biedermeierlichen Jean-Paul-Bild“.<sup>50</sup> Erst seit Mitte der sechziger Jahre änderte sich dies grundlegend, und es wurde in einer Reihe von Arbeiten kein Zweifel daran gelassen, dass, wie Gert Ueding sich ausdrückt, Jean Paul die Idylle, „die Fiktion fest in dem sozialen Boden verankert hat, aus dem sie neue Früchte zeugen soll“.<sup>51</sup> Als Erster machte dies Ralph-Rainer Wuthenow in seinem erstmals 1966 erschienenen Beitrag deutlich:

Satirische Anklage und erhabene Todesmalerei, das Lob einer unreflektiert-zähen Tapferkeit, die nichts ist als Lebenswille, das sind die wesentlichen Kennzeichen einer Idylle, die beginnt, sich in ihr Gegenteil zu verkehren.<sup>52</sup>

Es schloss sich Krogolls 1972 erschienene Dissertation an, die bereits 1968 als Prüfungsarbeit vorlag und entsprechend früher entstanden ist,<sup>53</sup> gefolgt von Arbeiten wie der Tismars, der hervorhebt, dass Jean Paul auf den sozialen Hintersinn der Kunstform Idylle ziele<sup>54</sup> und, nahe an Brechts Diktion des Epischen Theaters,<sup>55</sup> sein Augenmerk darauf richtete, „ob nicht die Umstände, die nur kleine Freuden zulassen, verändert werden könnten“.<sup>56</sup> Weitere Beiträge ähnlicher Aussagen mit jeweils anderen Schwerpunkten, wie etwa der psychoanalytisch motivierte Beitrag Pietzckers,<sup>57</sup> folgten.<sup>58</sup>

Brecht hingegen war allen voran. Eindeutig erkannte er die gesellschaftliche Dimension in der Erzählung Jean Pauls. Er machte sie sich zu „Material“, seinem eigenen Werk dienstbar, dessen sozialer Impetus sich vor dem Hintergrund der Idyllenmodifikation durch Jean Paul potenziert. So wie dieser sich im Idyllenparagrafen seiner *Vorschule* jedoch von der Geßner'schen Idyllik abgrenzte, die ihm zu unpräzise schien,<sup>59</sup> dachte Brecht seinerseits die „Vorgabe“ durch Jean Paul fort: Die Idylle ist ihm kein der Modernität angemessenes Genre mehr. Sie bleibt, trotz veränderter Blickrichtung, eine zutiefst idealistische Form, Repräsentantin kulinarischer Kunst und brauchbar lediglich, um in Form von Satire einen Deutungshintergrund zu schaffen. Dieser lässt die Absurdität der sozialen Verhältnisse, die die Weihnachtsgeschichte

49 Vgl. hierzu: Huber, a.a.O., S. 23f.

50 Vgl. Tismar, a.a.O., S. 13.

51 Gert Ueding: Episches Atemholen – Über Jean Pauls widerspenstiges Erzählen. In: Jean-Paul-Jahrbuch 39-2004, S. 61-82, hier S. 63.

52 Wuthenow, a.a.O., S. 324.

53 Vgl. Krogoll, a.a.O.

54 Vgl. Tismar, a.a.O., S. 40

55 Vgl. z. B. GBA 22, S. 115, 23, S. 71.

56 Tismar, a.a.O., S. 13.

57 Vgl. Pietzckers, a.a.O.

58 Einen Forschungsüberblick bietet Huber, a.a.O., S. 24f.

59 Vgl. hierzu ausführlich: Tismar, S. 37f.

bestimmen, gegenständlicher werden. Die Wahrheit ist jedoch konkreter geworden und die Idylle, stellt sie sich selbst auch noch so sehr in Frage, kann nur mehr literaturgeschichtliches Versatzstück sein, auf diese bedrückende Realität zu weisen.

Zu dieser gehört, dass Jean Pauls Erzähler, der als gleichsam „auktoriale“ Instanz in gemütlicher Runde über Dinge berichtet, von denen der Leser nicht erfährt, wie sie überhaupt zu ihm drangen, bei Brecht sehr real, gegenständlich, nämlich zum „Mittäter“ wird: Er gibt nicht ein außergewöhnliches Ereignis wieder, dem er als zufälliger Beobachter beiwohnte, sondern er beteiligt sich, und zwar in Planung und Ausführung, an den Kränkungen und Verletzungen, die den Beschenkten, so auch dem vermeintlich Kriminellen, zuteil werden sollten. Der Plural verrät es: „Für diesen Mann dachten wir uns etwas ganz Besonderes aus [...] Es trat eine große Stille ein, als wir es überreichten“.<sup>60</sup> Das macht den Erzähler suspekt und mit ihm die intime, Alkohol trinkende Gesellschaft am Ofen, dem Platz der Wärme. Es ist, als ob der Leser auf einer Metaebene direkt angesprochen würde. Denn es stellen sich ihm unweigerlich Fragen: Wie reagiert die Zuhörerschaft am Ofen? Ist sie angerührt oder will sie ergründen, warum der Erzähler mittat beim Unerhörten, beim Akt der Kälte? Dies könnte ein erster Schritt zu jener „Freundlichkeit“ sein, die als diffuse Utopie des Textes im Raume steht. Die Bedeutung dieser Spur Jean Pauls im Werk Brechts wird dadurch keineswegs geschmälert. Im Gegenteil: Sie weist den Weg zur Vielschichtigkeit der Erzählung, die in einer Zeit entstand, als Brecht sich für den Marxismus näher zu interessieren begann.

---

60 GBA 19, S. 278.