

A, M, Lyp. T. 14; R 1990

429176 II

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU



1991-03-22

**STUDIA
GERMANICA POSNANIENSIA
XIV**



POZNAN 1990

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA

XIV

LITERATUR UND GESCHICHTSBEWUSSTSEIN

Herausgegeben von
A. Z. BZDEGA, S. H. KASZYŃSKI, H. ORŁOWSKI

Sekretariat: CZ. KAROLAK



POZNAŃ 1990



429176 II / 14
1990

Redaktor: Anna Gierlińska
Redaktor techniczny: Michał Łyssowski

ISBN 83-232-0223-0
ISSN 0137-2467

WYDAWNICTWO NAUKO WE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Nakład 380+80 egz. Ark. wyd. 10,50. Ark. druk. 8,75. Papier druk. sat. kl. III. 80 g. 70×100.
Oddano do składania w lutym 1989 r. Podpisano do druku w październiku 1990 r. Druk ukończono w listopadzie 1990 r. Zam. nr 198/142.

DRUKARNIA UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA, POZNAŃ, UL. FREDRY 10

Bibl. UAM
91 EO 770

INHALT

Edyta Połczyńska: Karl von Holteis Kościuszko-Verehrung	3
Jerzy Kałużny: Die Geschichtsauffassung von Alexander von Bronikowski. Zur <i>Geschichte Polens</i> und ihrer fiktionalen Komplementarität	21
Aleksandra Łukomska-Woroch: Das historische Prosawerk von Bruno Frank	35
Detlef Ignasiak: Historisches Sujet und aktuelle Bezüge. Zu Bertold Brechts Erzählung <i>Die Trophäen des Lukullus</i> (1939)	49
Roman Dziergwa: Heinrich Manns historischer Roman <i>Henri Quatre</i> in der polnischen Rezeption 1936–1985	65
Czesław Karolak: Deutsche Literatur nach dem Dritten Reich. Die fünfziger Jahre im „toten Winkel“ der Geschichte	81
Hubert Orłowski: Zur Bedeutung Eichendorffs in den Romanen von Horst Bienek	105
Włodzimierz Bialik: Zwischen fragwürdiger Historiosophie und utopischen Entwicklungsperspektiven: Das weltanschauliche Angebot der beiden ersten Romane von Johannes Mario Simmel	119

DETLEF IGNASIAK

HISTORISCHES SUJET UND AKTUELLE BEZÜGE
ZU BERTOLD BRECHTS ERZÄHLUNG *DIE TROPHÄEN DES*
LUKULLUS (1939)

Abstract. Detlef Ignasiak, *Historisches Sujet und aktuelle Bezüge. Zu Bertolt Brechts Erzählung „Die Trophäen des Lukullus“* (1939) [Historical subject and contemporary references. On Bertolt Brecht's story "The trophies of Lucullus" (1939)], *Studia Germanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XIV: 1990, pp. 49–63, ISBN 83–232–0223–0, ISSN 0137–2467.

Stories of Bertolt Brecht written at the end of the 30's deal with, among other things the problems of an intellectual who emigrated. It also concerns the story "Trophies of Lucculus" (1939). The Location of the meeting of Lucretius and Lucculus, after the former has already completed his conquests made it possible for the author to confront the character of wars of conquest with the vision-dream wish of peace, reconciliation of the fighting parties. The story contains also references to the contemporary (Munich 1938) situation just before the outbreak of the Second World War; the actual waiting of political parties in Rome (in connection with Lucculus's attitude after his return from a victorious expedition which was difficult to predict) brings associations with the attitude of governments of a number of European states towards the Third Reich. The story is based in fact, on the checked facts (sources: Roman historians Theodor Mommsen), however, Brecht introduces everywhere the "fabricated" historical facts where he thinks it is necessary for the problems of the dialectics of "history". "Fabricated" is also the very meeting of Lucretius and Lucculus; a number of verses of the recited poem *On the nature of things* is by Brecht himself.

Detlef Ignasiak, Institute of German, Adam Mickiewicz University, Poznań—Poland.

Unter dem Datum des 12. 2. 1939 findet sich in Brechts Arbeitsjournal folgende knappe Eintragung: „drei novellen geschrieben (*Mantel des Nolaners, Der verwundete Sokrates, Die Trophäen des Lukullus*).“¹ Gehören die beiden

¹ B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938–1955*, Berlin u. Weimar 1976, S. 24.

erstgenannten Titel (und die im gleichen Zeitraum entstandene Geschichte *Das Experiment*) zu den bekanntesten Prosaerzählungen des Dichters — bedingt vor allem durch ihre Aufnahme in die *Kalendergeschichten* (1949)² — so ist zwar die Erzählung *Die Trophäen des Lukullus* bis heute, zwanzig Jahre nach ihrem Erstdruck, verhältnismäßig wenig rezipiert worden.

Bekanntlich ist der Zeitraum vom Sommer 1938 bis zum April des darauffolgenden Jahres einer der produktivsten Abschnitte im Schaffen des Dichters. In dieser gewichtigen Phase des Exils (dem letzten in Dänemark verbrachten Jahr) begann er mit der Niederschrift des Romans *Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, arbeitete an der Konzipierung des *Tui*-Romans und führte das *Me-ti*-Projekt weiter. Und auf dem Gebiet des Dramas entstanden jene Stücke, die seinen Weltruhm nach dem Kriege begründen halfen. In dieses Ensemble der in großer Mannigfaltigkeit entstehenden Werke fügt sich auch das Kurzprosaschaffen ein: das *Erzählen von Geschichten* wurde erneut zu einem wichtigen Faktor seines Gesamtchaffens. Dabei ist auffallend, daß diese Hinwendung zur kurzen Erzählprosa gerade in den Jahren erfolgte, in denen sich das Schicksal Europas auf so folgenschwere Weise entschied. Wenn Brecht sich auch durch den raschen Gang der politischen Ereignisse nicht in seiner Schaffensintensität beeinflussen ließ, waren doch gerade die Nachrichten, die aus Deutschland kamen, für ihn Anlaß genug, über die sich immer deutlicher abzeichnende Diskrepanz zwischen dem Erreichten und dem Gewollten der eigenen künstlerischen Wirkungsabsichten nachzudenken. Im Gedicht *An die Nachgeborenen* wird dieser für den Dichter wenig günstige geschichtliche Augenblick überzeugend fixiert und transparent gemacht.

Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden
Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.³

Das Wissen um die verlorenen Möglichkeiten erklärte auch genauer „weshalb Brecht den unbestreitbaren ‚Aufstieg‘ von der *Hauspostille* zu den *Svendborger Gedichten* zugleich auch als ‚Abstieg‘ verstand.“ Und wie Klaus Schuhmann weiter urteilt, ließ diese Konstellation „eine dichterische ‚Wiedergeburt‘ im Zeichen einer großen deutschen Vergangenheit, gespeist aus Geschichte, Tradition und Landschaft, wie sie Johannes R. Becher erstrebte,

² Von den sieben größeren Prosageschichten, die Brecht in den Jahren 1938 bis 1940 schrieb, nahm er allein fünf (von insgesamt acht) in den Band *Kalendergeschichten* auf. Von den Auflagenhöhen her gehört dieses Werk zu den verbreitetsten des Dichters überhaupt! *Die Trophäen des Lukullus* wurden erstmals im Jahre 1962 im ersten Geschichtenband des Suhrkamp-Verlages Frankfurt/Main publiziert. Wenn man von einer Veröffentlichung in der Zeitschrift „Magazin“ (H. 8, 1966) absieht, wurde diese Erzählung erst durch ihren Abdruck in der fünfbandigen Brecht-Ausgabe (Berlin und Weimar 1973) in der DDR einem breiteren Lesepublikum bekannt.

³ B. Brecht, *Gedichte*, Bd. 4, Berlin u. Weimar 1964, S. 149.

nicht zu.“⁴ Die Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit erforderte für Brecht eine neue weitestreichende Strategie, die u. a. auch darauf hinauslief, aus dem Funktionskonzept der wenig wirksamen operativen Stoffe lückenlos das „klassische“ Exilwerk zu entwickeln. So entstand bekanntlich der *Caesar-Roman* aus dem Plan heraus, 1937 unter Piscator in Paris ein Cäsar-Stück zur Aufführung zu bringen. Demzufolge ist es nicht verwunderlich, daß Brecht gerade mit den auf „Vorrat“ geschaffenen Werken der enddreißiger Jahre nach Beendigung des Exils des zerstörten Beziehungsgefüge zwischen Künstler und Publikum wiederherstellte. Man denke dabei an den Erfolg, den sowohl die *Courage*-Aufführung als auch der Band *Kalendergeschichten* beim deutschen Nachkriegspublikum hatten.

Im Unterschied zu den Kurzgeschichten der zwanziger Jahre bevorzugte Brecht für die Ende der dreißiger Jahre entstandenen kurzen Erzähltexte ausnahmslos konkret-historische Stoffe, die es dem Autor ermöglichten, die gesellschaftlichen Aussagen auf eine hohe Stufe der gesellschaftlichen Verallgemeinerung zu heben. Diese konsequente Ausweitung des weltanschaulichen Horizonts ging einher mit einer historisch-materialistischen Analyse der Gesellschaft. In vielerlei Hinsicht wurden die Erzählungen dieser Jahre zu einem „Experimentierfeld“, auf dem das Erstellen neuer sozialer Beziehungen im Figurenensemble erprobt wurde. So gesehen stehen diese Prosageschichten auch im Vorfeld so bedeutender Stücke wie *Mutter Courage und ihre Kinder* und der *Der gute Mensch von Sezuan*.

Vorläufer eines derartigen methodisch-künstlerischen Vorgehens lassen sich im *Dreigroschenroman* und partiell auch schon in den Lehrstücken erkennen. Doch erst mit dem 1935 verfaßten Chronik-Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters* tritt der historische Einzelfall — gepaart mit einer tiefgründigen Analyse der Klassenfrage — in den Vordergrund. Die zitierten Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte stellt Brecht den Unterdrückten und Erniedrigten gegenüber. Mittels der Fragen des Arbeiters wird die heroisierende bürgerliche Geschichtsschreibung nicht nur angeprangert, sondern grundlegend in Frage gestellt. Das gleiche künstlerische Prinzip macht der Autor auch im wenige Jahre danach entstandenen *Caesar-Roman* handhabbar: die fiktiven Tagebücher des ehemaligen Sekretärs des Diktators ermöglichen eine Betrachtung der Biografie Cäsars von „unten“. Schon der Titel des Romans selbst läßt keinen Zweifel an der über die biografische Darstellung hinausgehenden Strategie Brechts, auch die ökonomischen Verhältnisse aufzudecken.

Wenn auch in der Erzählung *Die Trophäen des Lukullus* eine solche Tiefenlotung nicht angestrebt wurde, deutet doch manches Detail auf die zeitliche Nähe der Arbeit am großen Roman-Projekt. Von der stofflichen Verwandt-

⁴ K. Schuhmann, *Untersuchungen zur Lyrik Brechts*, Berlin u. Weimar 1973, S. 71.

schaft und den Hauptfiguren her korrespondiert die *Lukullus*-Geschichte sogar direkt mit dem Roman, wenn man die Titelfigur, Licinius Lucullus (117–57 v. u. Z.), als politischen und militärischen Vorläufer des römischen Diktators betrachtet. Brecht, der den Lukullus in seinen letzten Lebensjahren zeigt, gestaltet ihn nicht nur alt und kränkelnd, sondern auch entgegen einer bestimmten Erwartungshaltung als einen durchaus freundlichen Menschen, dessen Interesse keineswegs allein dem Militär gehört. Dem ihn besuchenden Dichter Lukrez offenbart er sich als Kunstfreund und intimer Kenner der Verse des Dichter-Philosophen. Brecht kam es darauf an, den Vertreter der herrschenden Klasse nicht zu schematisieren, um somit durch diese verfremdende Art der Darstellung dem Text eine größere Dimension zu geben. Das einleitende Gespräch zwischen beiden Hauptfiguren zeigt die Produktivität dieser künstlerischen Methode: Lukullus träumte einst, er hätte auf einem seiner letzten Feldzüge den Befehl erteilt, statt gegen den Feind anzugehen, ein bäuerliches Gehöft vor der drohenden Überschwemmung zu bewahren. Dieser menschenfreundlichen Aktion hätten sich dann auch die feindlichen Soldaten angeschlossen. Lukullus' Bericht ist visionär; die Wirklichkeit verlief gegenteilig. Ein anderer, der Realität entnommener Befehl gibt darüber Auskunft, daß der Feldherr von seinen Soldaten verlangte, eine eroberte Stadt ihrer Kunstschatze wegen zu schonen. Die Soldaten waren, ständig zum Werk der Zerstörung angehalten, einer humanen Tat nicht mehr fähig. Diese beiden Begebenheiten sind der Kern einer Optik, die den Feldherrn als Handlanger und Vollstrecker bestimmter Klasseninteressen entlarvt. Erst als Nutznießer solcher „Untaten“ wurde es ihm möglich, als Liebhaber der Künste aufzutreten. Eine solche Darstellungsweise geht auch einher mit den Diskussionen um Realismus und Volkstümlichkeit, wie sie zur Entstehungszeit der Erzählung unter Marxisten geführt wurden.

Als Brecht daranging, den Stoff für den *Caesar*-Roman aufzubereiten, konnte er feststellen, daß die antiken Berichterstatter und die Geschichtsschreiber nach ihnen die bereits durch Cäsar selbst initiierte Legende um dessen Person fortgeführt und variiert haben. So hat Brecht den antiken Autoren den Vorzug gegeben: Plutarch, Sueton und Sallust. Da sowohl Plutarch als auch Sallust ausführlich über Lukullus berichten, kann angenommen werden, daß Brechts Beschäftigung mit der historischen Lukullus-Figur während der Erarbeitung der stofflichen Voraussetzungen zum Roman einsetzte. Über die antiken Autoren hinaus soll Brecht nach den Recherchen Peter Witzmanns vor allem die *Römische Geschichte* Theodor Mommsens benutzt haben⁵, die besonders den Verhaltensweisen der einzelnen Persön-

⁵ Vgl. P. Witzmann, *Antike Traditionen im Werke Bertolt Brechts*, Berlin 1964, S. 64 f. Vgl. auch H. Dahlke, *Cäsar bei Brecht*, Berlin 1968, S. 123.

lichkeiten, auch der des Lukullus, ausführlich nachgeht; so haben denn gerade diese Momente der Mommsenschen Darstellung in der Erzählung deutliche Spuren hinterlassen.⁶

Brecht nutzte seine genaue Kenntnis der Geschichte der Spätzeit der römischen Republik, um den Inhalt der Erzählung, der scheinbar die „große“ Politik nur wenig tangiert, andeutungsweise mit der Tagespolitik zu vermischen. So ist es kein Zufall, daß die zeitliche Ansiedlung der Handlung genau im Jahr der Catilinarischen Verschwörung (63 v. u. Z.) erfolgte. Lukullus, der nur zögernd Cicero, den wichtigsten Gegner Catilinas, unterstützte, entschied sich erst kurz vor der versuchten Verschwörung für die Regierungspartei. Zusammen mit dem aus Asien zurückkehrenden Pompejus konnte er daraufhin triumphieren, was einer offiziellen Rehabilitierung gleichkam. Die Geschichte wurde also wohlbegründet kurz vor diesen für Lukullus entscheidenden Ereignissen angesiedelt: Anfang März 63. In der ersten Fassung, die sich zwar inhaltlich von der Endfassung kaum unterscheidet, setzte Brecht die Handlung noch „gegen ende des jahres 63“ an⁷. Die Änderung macht deutlich, in welchem Maße der Autor gewillt war, der historischen

⁶ In der Brechtschen Erzählung heißt es: „Der alte Feldherr hatte seinerzeit den asiatischen Feldzug begonnen, aber Pompejus hatte ihn durch allerhand Intrigen vom Kommando verdrängt. Da Pompejus wußte, daß viele den Lukullus für den eigentlichen Eroberer Asiens hielten, hatte dieser allen Grund, der Ankunft des Triumphators mit Besorgnis entgegenzutreten.“ (B. Brecht, *Prosa*, Bd. 1, Berlin u. Weimar 1975, S. 297). Die Entsprechung bei Mommsen lautet: „Unter der römischen vornehmen Welt war es eine geläufige Rede, daß das eigentliche Verdienst der Unterwerfung des Ostens Lucullus zukommen und Pompeius nur nach dem Osten gegangen sei um Lucullus zu verdrängen...“ (Th. Mommsen, *Römische Geschichte*, Bd. 3, Berlin 1869, S. 147 f.) In der *Lukullus*-Geschichte berichtet der Erzähler, daß die Stadt Amisus von den Soldaten des Lukullus geplündert und in Brand gesetzt worden (war), obwohl der Feldherr, dem Gerücht nach weinend, die Plündernden angefleht hatte, die Kunstwerke zu schonen. (B. B., *Prosa*, Bd. 1, a. a. O., S. 302). Dazu schreibt Mommsen: „Lucullus hatte es tief und aufrichtig beklagt, daß das Schicksal ihm das Glück versagt hatte Sinope und Amisos von der Verheerung (...) zu erretten; er tat wenigstens was er vermochte um sie wiederherzustellen ...“ (Th. M., *Römische Geschichte*, Bd. 3, a. a. O., S. 144; vgl. auch Plutarchos, *Lebensbeschreibungen*, München u. Leipzig 1913, S. 377 und 384 f.) Auch die Mitteilung, daß es um die Gesundheit des Lukrez schlecht stehe (B. B., *Prosa*, Bd. 1, a. a. O., S. 297), scheint Brecht der Mommschen Darstellung entnommen zu haben (Th. M., *Römische Geschichte*, Bd. 3, a. a. O., S. 578). Und wenn Mommsen schreibt: „oft sah man den Hausherrn [d. i. Lukullus — D. I.] selbst mit einem seiner Gelehrten im philologischen oder philosophischen Gespräch durch den Palast wandeln“ (ebenda, S. 567), so erinnert diese Sentenz an die Grundidee der Brechtschen *Lukullus*-Geschichte überhaupt: dem philosophischen Gespräch zwischen dem Feldherrn und seinem gelehrten Gast, dem Dichter Lukrez. Ob allerdings die Idee für diese Erzählung auf Mommsen zurückgeht, muß spekulativ bleiben. Die „Lukullus-Biografie“ Plutarchs, Brechts zweite Quelle, berichtet jedoch nicht in dieser Ausführlichkeit vom Privatleben des Römers.

⁷ Bertolt-Brecht-Archiv (fortan BBA) Mappe 505, Blatt 20.

Wahrheit nahe zu kommen; denn er benötigte für die fiktive Begegnung des Feldherrn mit dem Dichter einen insichgekehrten, nachdenklichen Lukullus. Auch wenn die äußeren Umstände seiner Vereinsamung dem Leser nicht mitgeteilt werden, wird doch aus dem Erzählerkommentar ersichtlich, welche Bedeutung die komplizierten politischen Zeitereignisse für die Handlung haben. In der Erzählung heißt es dazu: „Der alte Feldherr hatte seinerzeit den asiatischen Feldzug begonnen, aber Pompejus hatte ihn durch allerhand Intrigen vom Kommando verdrängt. Da Pompejus wußte, daß viele den Lukullus für den eigentlichen Eroberer Asiens hielten, hatte dieser allen Grund, der Ankunft des Triumphators mit Besorgnis entgegenzusehen. Er erhielt nicht viele Besuche in diesen Tagen.“⁸ „Viele Besuche“ erhielt Lukullus deshalb nicht, weil niemand wußte, wem die Gunst des Feldherrn gehören würde; Catilina um Pompejus zu schaden oder aus Treue zur Republik dem Senat mit Cicero, und damit auch Pompejus. Ein solches „Durchschauen“ dieser Abwartehaltungen in der Machtpolitik verweist auch auf die „Tagespolitik“ unmittelbar vor Ausbruch des zweiten Weltkrieges. Obwohl Lukullus' Name in der Darstellung Sallusts fehlt, ist die Verwendung seines „*Bellum Catilinae*“ in der Erzählung nachweisbar. Lukullus führt seine politische Niederlage in Asien auf die „Zuchtlosigkeit der Großen“⁹ zurück. Zu ähnlichen Schlüssen kommt auch Marcus Portius Cato in seiner gegen Cäsar gerichteten Senatsrede, die Sallust überliefert hat. Auch er führt die Mißstände im politischen Leben Roms auf die „Übeltaten“ und „Gleichgültigkeiten“ der Herrschenden zurück.¹⁰ Dieses „Verweben“ von gesellschaftlichen Ereignissen und dem individuellen Schicksal zeigt nicht nur Einfühlungsvermögen in die politischen Verhältnisse in der Spätzeit der römischen Republik, sondern weist auch die besondere Leistung des „Historikers“ Brecht aus. Zum Besuch des Lukrez bei Lukullus gibt es im *Caesar*-Roman ein Gegenstück: den Besuch Cäsars bei Lukullus am 19. 8. des Jahres 62, also gut ein Jahr nach der Handlungszeit der Prosageschichte. Im Roman heißt es dazu: „Mit C. auf einer Gesellschaft bei Lucullus. Er wohnt auch im Sommer in seinen kühlen Gärten am Tiber. Die Herren vom Senat, die eingeladen waren, kamen eigens von ihren Landhäusern herein. Ich sah den Hausherrn im Atrium, ein kleiner, dürrer Mann, der hinkend an einem Stock geht. Er ist immer noch sehr mächtig; in letzter Zeit betont man im Senat wieder besonders stark, daß der Osten von ihm eigentlich schon erobert war, als Pompejus mit neuen Vollmachten und neuen Geldmitteln ihn im Kommando ablöste.“¹¹ Es fällt auf, daß beide Besuche im gleichen Hause stattfinden. Heißt es im Roman „in seinen kühlen

⁸ B. Brecht, *Prosa*, Bd. 1, a. a. O., S. 297.

⁹ Ebenda, S. 302.

¹⁰ Vgl. Sallust, *Die Verschwörung des Catilina*, Leipzig o. J., S. 65.

¹¹ B. Brecht, *Prosa*, Bd. 3, Berlin u. Weimar 1973, S. 46 f.

Gärten am Tiber“, so steht in der Geschichte „in den riesigen Gärten am Tiber.“¹² Die Beschreibung des Hausherrn enthält ebenfalls deutliche Übereinstimmungen. Brecht deutet jedoch die Zeitspanne von einem Jahr an, indem er aus dem „kleinen mageren Herrn“ der Erzählung einen „kleine(n), dürre(n) Mann“ mit Stock macht; somit berücksichtigte der Autor selbst das Fortschreiten der Krankheit und des Alters! Deutlich wird im Roman auch die neue politische Stellung des Lukullus, der nun wieder höchsten Besuch empfängt. Er ist wieder so wichtig geworden, daß die Senatoren „eigens von ihren Landhäusern“ hereinkommen. Ob allerdings unter solchen Verhältnissen, bedingt durch das wiedergewonnene Ansehen des Feldherrn, ein so offenes Gespräch mit Lukrez hätte geführt werden können, wie es noch ein Jahr zuvor möglich war, ist anzuzweifeln. Brecht wählte den geeignetsten Zeitpunkt für die fiktive Handlung seiner Erzählung.

Brecht benutzte, wie einige wörtliche Passagen im *Caesar*-Roman belegen, Plutarchs „Parallelbiografien“, die er sich, wie Hans Dahlke feststellte, „in der Reclam-Ausgabe besorgte, um (sie) fortan als Unterlage zur Verfügung zu haben.“¹³ Dennoch ist der Einfluß Plutarchs auf die Erzählung von weit geringerer Art. Plutarch beschrieb in der Lukullus-„Biografie“ hauptsächlich dessen Kriege. Sie konnten im Brechtschen Prosatext nur eine Rolle am Rande spielen, da der Hauptakzent auf die Zeit nach den Feldzügen gesetzt ist. Im letzten Teil der „Biografie“ kommt Plutarch jedoch auf Lukullus' vielfältige geistige Interessen zu sprechen. Er schreibt: „Dagegen verdient sein Aufwand in der Anlegung einer Bibliothek Lob und Beifall. Denn er kaufte viele schön geschriebene Bücher zusammen, und der Gebrauch, den er davon machte, war für ihn noch rühmlicher als der Besitz (...) Die Philosophie liebte er im allgemeinen sehr und war im Grunde keiner der verschiedenen Schulen abgeneigt.“¹⁴ Eine derartige Feststellung ist zumindest atmosphärisch in der Erzählung spürbar.

Mit dem Werk des Dichters und Philosophen Lukrez (um 98–55 v. u. Z.) – die zweite Quelle des Prosatextes – machte sich Brecht schon in den dreißiger Jahren bekannt. Im Traktat *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* tauchte der Name des römischen Klassikers zum ersten Mal auf. Darin heißt es: „Und der große Lukrez betont ausdrücklich, daß er sich für die Verbreitung des epikureischen Atheismus viel von der Schönheit der Verse verspreche.“¹⁵ Ende der dreißiger Jahre setzte sich Brecht dann mit dem

¹² B. Brecht, *Prosa*, Bd. 1, a. a. O., S. 297.

¹³ H. Dahlke, *Cäsar bei Brecht*, a. a. O., S. 136.

¹⁴ Plutarchos, *Lebensbeschreibungen*, a. a. O., S. 424 f.

¹⁵ B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Bd. 1, Berlin u. Weimar 1966–S. 280. Erinnert sei auch daran, daß in etwa der gleichen Zeit das Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* verfaßt wurde, in dem sich Brecht dem „in die Verbannung“ gehenden Lukrez verbunden fühlt. (B. Brecht, *Gedichte*, Bd. 5, Berlin u. Weimar 1978, S. 14).

Werk des Dichter-Philosophen vertiefender auseinander. Im Aufsatz *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* stellte er den Reichtum der Lukrezschen Verse der „Armut an gestischen Elementen“ der Gedichte Schillers — so die Auffassung Brechts — gegenüber.¹⁶ Die poetische Philosophie des Lukrez entwickelte sich in diesem Zeitraum für Brecht zu einem nachahmenswerten Vorbild, dessen Höhepunkt in dem Versuch gipfelte, die Hexameter des Lukrez bei der Versifizierung des „Kommunistischen Manifestes“ zu benutzen.¹⁷ Über Lukrez' Leben ist wenig überliefert; demzufolge konnte Brecht bei der poetischen Ausgestaltung dieser Figur kaum auf Quellenmaterial zurückgreifen. Fiktiv ist nicht nur das Zusammentreffen beider Persönlichkeiten, sondern auch die Kenntnis des Feldherrn vom Lukrezschen Lehrgedicht *De Rerum Naturae*. Von Cicero ist überliefert, daß das unvollendete Werk erst aus dem Nachlaß des Dichters veröffentlicht wurde.¹⁸

Von den knapp zehn Druckseiten der *Lukullus*-Erzählung nehmen die Verse des römischen Dichters, die zitiert werden, allein einen Raum von anderthalb Seiten ein. Dieser Umfang geht weit über das Maß hinaus, das Brecht in anderen Werken den Quellen zugestand. In der Regel gab er das Quellenmaterial verschlüsselt wieder. In dieser Geschichte verfährt er jedoch umgekehrt: nur knapp die Hälfte der zitierten Verse sind dem Lehrgedicht des Lukrez entnommen, der andere Teil entstammt der Feder Brechts! Diese

¹⁶ B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Bd. 2, Berlin u. Weimar 1966, S. 165.

¹⁷ In seinem Aufsatz *Bertolt Brecht*, veröffentlicht im zweiten Brecht-Sonderheft von „Sinn und Form“, schreibt Lion Feuchtwanger: „Einmal wies ich ihn [d. i. Brecht — D. J.] hin auf das Lehrgedicht des Lukrez *De Rerum Naturae*. Die Hexameter, in welchen der Römer die Lehre des Epikur darbot, brachten Brecht auf die Idee, das Kommunistische Manifest in Hexameter umzudichten.“ (Zitiert nach H. Bunge, *Das „Manifest“ von Bertolt Brecht*, in: *Wer war Brecht? Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht im Spiegel von Sinn und Form*, hrsg. von W. Mittenzwei, Berlin (West) 1977, S. 299) und in einem Brief vom Mai 1958 wiederholte Feuchtwanger: „Brecht hatte keine rechte Vorstellung vom Hexameter. Ich gab ihm Knebels Übersetzung des Lukrez...“ (Zitiert nach: ebenda) Feuchtwanger wußte offenbar nicht, daß Brecht die Hexameter des Lukrez bestens kannte und sich in diesem Versmaß schon im Jahre 1939 versucht hatte. Diesem Irrtum verfiel auch Hans Dahlke, denn er meinte ebenfalls, Brecht habe Lukrez durch Feuchtwanger kennengelernt. (Vgl. H. D., *Cäsar bei Brecht*, a. a. O., S. 62) Christel Hartinger berichtet jedoch, daß Brecht bereits im Jahre 1939 „Verse in der Lukrezischen Art, die dann als einzelne Blätter in den Lehrgedicht-Mappen gefunden worden sind“ verfaßt hatte. (Ch. H., *Von der „unnatur der bürgerlichen verhältnisse“*. *Ein Lehrgedichtfragment Bertolt Brechts*, in: *Weimarer Beiträge*, H. 2, Berlin u. Weimar 1978, S. 71). Demnach sind die Brechtschen Hexameter in der *Lukullus*-Geschichte Teil umfassender Versuche auf diesem Gebiet!

¹⁸ Vgl. *Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 13, Stuttgart 1926, S. 1663.

fiktiven Lukrez-Verse können als der erste Versuch des Dichters angesehen werden, den antiken Hexameter im Deutschen zu benutzen.¹⁹

Im Gespräch zwischen Lukrez und Lukullus entwickelt der Erzähler aus der Fragestellung um Krieg und Frieden heraus die damit eng verknüpfte Todesproblematik. Lukullus rezitiert darauf von selbst die berühmten Verse des Lukullus über die Todesfurcht der Menschen aus dem dritten Buch seines philosophischen Lehrgedichts. Wörtlich übernommen werden die Verse 830, 870 bis 878, 881 bis 883 und 885 bis 886 in der Knebelschen Übersetzung, die sich Ende der dreißiger Jahre in Brechts Besitz befand.²⁰ Die Zitate wurden nicht im Zusammenhang übernommen, sondern stellen die Kerngedanken zweier Abschnitte des Lukrezschen Werkes dar. Aus dem Abschnitt „Der Tod berührt uns nicht“ wird nur der Einleitungssatz wiedergegeben: „Nichts ist also der Tod, nichts geht er, zum mindesten, uns an.“²¹ Der darauffolgende Neuansatz ist dem sich anschließenden Abschnitt: „Wahngedanken über den Tod“, entnommen: zehn Verse gibt Brecht unverändert, zwei Verse leicht verändert wieder. Und im Anschluß daran rezitiert Lukrez Brechts Hexameter (insgesamt 19 Verse). Da das Lukrezsche Lehrgedicht durch Cicero überliefert wurde, liegt es immerhin im Bereich des Möglichen, daß damals nicht alle Teile veröffentlicht wurden. Der Erzähler teilt mit, ohne durch Lukullus wahrgenommen, daß Lukrez selbst „einige Strophen aus dem Werk gestrichen hatte, um die Leser nicht allzusehr zu verstimmen.“²² Damit legitimiert der Autor indirekt das Einfügen der eigenen Verse, die eine Allegorie auf das „Wolfsgesetz“ jedweder Ausbeuterordnung darstellen, in denen allein das Geld regiert und die Menschen davon abhängig sind.

Wenn sie so jammern, das Leben werd ihnen geraubt, dann gedenken
diese des Raubs, der an ihnen verübt und den sie verübten
denn auch das Leben, das ihnen geraubt wird, war ein geraubtes.

(...)

Keine Gewalttat scheuten die Väter. Mit Mühe nur halten
und indem sie Verbrechen
begehen, die Erben das Erbteil.²³

Eine derartige klassenmäßige Einsicht konnte Lukrez noch nicht gestalten. Brecht entwickelte die Gedanken des antiken Dichters weiter und projizierte dessen Grundeinsichten auf kapitalistische Verhältnisse — eine Tatsache, die erneut die Nähe des *Caesar*-Romans erkennen läßt. Die Brechtschen Hexameter lassen es zu, die Todesfurcht mit der Eigentumsfrage zu verknüpfen,

¹⁹ Vgl. H. Bunge, „Das Manifest“ von Bertolt Brecht, a. a. O., S. 300. Hans Bunge dürfte diesen verschlüsselten Brecht-Versen als erster auf die Spur gekommen sein.

²⁰ B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938–1955*, a. a. O., S. 44.

²¹ Lukrez, *Von der Natur der Dinge*, Berlin 1957, S. 121 und B. Brecht, *Prosa*, Bd. 1, a. a. O., S. 303.

²² Ebenda, S. 304.

²³ Ebenda, S. 304 f.

so daß eine soziale Interpretation möglich wird, denn die Gesprächspartner vertreten unterschiedliche Klassenstandpunkte. Einerseits erscheint die Todesfurcht als Produkt einer menschenfeindlichen Gesellschaft, in der das Leben nur als Kampf vorstellbar ist. Die Eigentums- und Konkurrenzverhältnisse lassen den Tod für die arbeitenden Massen immer gegenwärtiger erscheinen.

Wer könnt in solcher Welt den Gedanken des Todes ertragen?
Zwischen ‚Laß los!‘ und ‚ich halt’s!‘ bewegt sich das Leben, und beiden
dem der da hält und dem der entreißt, krümmt die Hand sich zur Klaue.²⁴

Andererseits verbindet sich für Lukullus die Idee des Todes mit der Frage nach dem Nachruhm. Der Ruhm gestaltet sich als eine Form von Todesfurcht, die für ihn eine doppelte Angst darstellt: den Tod zu erleiden und mit ihm ruhmlos unterzugehen.

Die Begegnung derartiger entgegengesetzt angelegter Persönlichkeiten wie der Feldherr Lukullus und der Dichter-Philosoph Lukrez es sind, wirkt von vornherein provokativ und verfremdend. Ihr Gespräch erlaubt dem Erzähler eine doppelte Betrachtungsweise, die die unterschiedlichen Haltungen beider deutlich macht. Dieser „Kunstgriff“ fungiert als Mittel der Objektivierung gesellschaftlicher Verhaltensweisen. Darüber hinausgehend, ermöglichen die fiktiven Lehrgedichts-Verse, Lukullus nicht nur durch die Optik des Lukrez zu betrachten, sondern auch durch die des Autors, womit eine dritte Sehweise in die Geschichte integriert wird.

Aber auch schon das Gespräch beider Persönlichkeiten beginnt verfremdend: Trotz der Vielfalt der politischen Ereignisse des Jahres 63 ist ein philosophisches Thema Ausgangspunkt der Unterhaltung. Der Erzähler konstatiert: „Das Gespräch berührt die politischen Ereignisse zunächst mit keinem Wort. Man erörterte einige philosophische Fragen.“²⁵ Anfangs sieht es so aus, als wolle sich Lukrez zurückhalten. Ebenso erfährt der Leser nicht die Gründe des Besuchs; anzunehmen ist, daß er einer Einladung des Kunstfreundes Lukullus folgte. Dieser ist es dann auch, der den Gegenstand des Gesprächs auf das Werk des Dichters lenkt. Erst kann der Leser Einzelheiten erfahren, denn „die Behandlung, die Lukrez in seinem Lehrgedicht *Von der Natur der Dinge* den Göttern angedeihen ließ“, erscheint Lukullus als ein Politikum. „Er wies darauf hin, es sei gefährlich, die Religiosität einfach als Aberglauben abzutun. Religiosität sei dasselbe wie Moral.“²⁶ Lukullus polemisiert damit

²⁴ Ebenda, S. 305. Vgl. dazu auch den Abschnitt über die Todesfurcht in *Me-ti. Buch der Wendungen* (B. Brecht, *Prosa*, Bd. 4, Berlin u. Weimar 1975, S. 57).

²⁵ B. Brecht, *Prosa*, Bd. 1, a. a. O., S. 297.

²⁶ Ebenda. Vgl. auch Lukrez, *Von der Natur der Dinge*, a. a. O., S. 203. Im 5. Buch „Kosmologie, Kulturgeschichte“ erklärte Lukrez unter der Überschrift „Ursprung der Gottesverehrung“ die Religiosität mit dem Nichtwissen des Menschen um die Naturvorgänge.

gegen die religionskritische Haltung seines Gesprächspartners, denn dieser vertritt eine andere soziale Schicht als der Feldherr. Diesem dient die Religion zur Stützung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse, deren exponierter Vertreter eben er selbst ist. Bis hierhin fungierte der mediale Erzähler. Mit dem Traumbericht des Lukullus als Form eines personalen (Ich-)Erzählers erhält der Partner die Möglichkeit einer Rechtfertigung. (Lukrez hatte eine solche Möglichkeit bereits durch das Gedicht, über dessen Kenntnis Lukullus verfügte). Der Traum des Lukullus enthält eine biblische Züge tragende Friedensvision.²⁷ Diese Vision relativiert die vorausgegangenen Erörterungen zur Religion. Das natürliche Verlangen der Menschen (die Äcker vor der drohenden Überschwemmung zu retten) steht im Gegensatz zu den „Maßnahmen“ der Götter (der Überschwemmung). Schriftsteller und Feldherr finden auf der Ebene der Landleute (der Bauern) einen gemeinsamen Standpunkt. Lukrez stellt sich damit auf die Seite derer, die ihre Aufgabe darin erblicken, mit der Rettung der Äcker (ihrer ureigenen Lebensinteressen) gleichzeitig die Natur (und damit die Götter) zu bezwingen. Lukullus distanziert sich — nach einiger Besinnung — von einer solchen Vorstellung, die in ihrem Kern einer großen Menschheitskonzeption gleichkommt, mit Worten, die seine (an eine bestimmte Klasse gebundene) Heldenvorstellung verdeutlicht. „Ich war nicht glücklich darüber“, sagte er hastig, „als ich aufwachte, war ich sehr unangenehm berührt. Er schien mit der Beweis einer großen Schwäche.“²⁸ Der Erzähler verstärkt diese antihumane, schließlich selbst-entlarvende Darstellung des Feldherrn noch durch den anekdotischen Bericht, wonach Lukullus die Städte Amisus wegen ihrer reichlichen Kunstschatze vor der Zerstörung bewahren wollte und den Soldaten eine Plünderung untersagte. Und die Betrachtung einer Nike-Statuette (dazu Lukrez: „Seine Idee war, die Götter des Sieges wie eine Göttin des Friedens darzustellen! Die Statuette muß einer Zeit entstammen, wo diese Völker noch nicht besiegt waren.“²⁹) ist für den Dichter Anlaß, das belastete Gewissen des Lukullus herauszufordern; dessen mißtrauischer Blick bestätigt den Erfolg dieser Offensive, führt aber auch dazu, dem Gespräch eine neue Qualität zu geben. Und der Höhepunkt dieses Gesprächs — die Rezitation der Lukrezschen

²⁷ Diese Friedensvision zeigt, wie Soldaten zweier feindlicher Heere, Dämme gegen eine drohende Überschwemmung aufschütten, statt gegeneinander zu kämpfen, wie es ihre Feldherren fordern. Der Satz „Auf den Schilden trug man Erde herbei.“ (B. Brecht, *Prosa*, Bd. 1, a. a. O., S. 300) erinnert an das biblische Gleichnis, das dazu aufruft, aus Schwertern Pflugscharen und aus Spießen Sicheln zu machen (*Jesaja*; 1, 4). Auch die in den Vorstudien und Entwürfen zum Drama *Die Tage der Commune* enthaltene Skizze „und die heere der gideoniter kamen herauf“ (BBA 206/59), die in biblischer Sprache eine Verbrüderung zweier Heere darstellt, korrespondiert mit der Vision in den *Trophäen des Lukullus*.

²⁸ B. Brecht, *Prosa*, Bd. 1, S. 301.

²⁹ Ebenda.

Verse — ist auch der Gipfelpunkt der gesamten Erzählung. Obwohl der Dichter den Zwiespalt im geistigen Wesen des Feldherrn längst aufgedeckt hat, erliegt er der Versuchung, seinem Gesprächspartner die unterdrückten Verse mitzuteilen. Diese „List“ führt dazu, daß Lukullus den Dichter von nun an wie einen Eingeweihten behandelt (Wegschicken des Lampenträgers) und sich ihm offenbart, indem er (seine Seele dabei aufdeckend) nach dem eigenen Nachruhm fragt. Nur zögernd geht Lukrez darauf ein; erst nachdem Lukullus selbst fast reumütig auf den Kirschbaum wies, entschließt sich der Dichter zur „Scheltrede“ über die Nützlichkeit von Eroberungen und damit über die Nützlichkeit seines Gesprächspartners selbst. Das Zögern ist auch darauf zurückzuführen, daß Lukrez es gelernt hat, mit den Herrschenden umzugehen. So heißt es dann: „Und wenn nicht, wenn alle Trophäen aller Eroberer zu Staub zerfallen sein werden, wird diese schönste ihrer Trophäen im Frühjahr als die eines unbekannten Eroberers noch immer im Wind auf den Hügeln flattern, Lukullus!“³⁰ Diese Anklagerede birgt bereits im Ansatz jene Perspektive, die Brecht nur wenige Monate nach der Niederschrift dieser Erzählung (freilich in einem anderen Medium und unter anderen Voraussetzungen) — im *Verhör des Lukullus* — solchen Welteroberern zubilligte.

Wie auch in den drei anderen Erzählungen auf historischer Stoffbasis (*Der verwundete Sokrates*, *Der Mantel des Ketzers* — ursprünglich *Der Mantel des Nolaners*, *Das Experiment*) ist auch in der Lukullus-Geschichte der Protagonist der Handlung ein Philosoph (wie auch Sokrates, Giordano Bruno und Francis Bacon), der sich auf redliche Weise bemüht, Weisheit zu lehren. Allerdings sind die „Schüler“, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, nur begrenzt aufnahmefähig, so daß die Wirkungen denkbar gering sind. Durch eine solche Optik betrachtet, korrespondiert die Gestalt des Lukrez (wie auch die der anderen „Lehrer“) mit den persönlichen Mühen des Dichters, „weises Verhalten“ zu lehren. Somit reflektiert die Kurzprosa der enddreißiger Jahre unmittelbar auch die besondere Situation des Exils. Darüberhinaus werden in den einzelnen Geschichten Lehrbeispiele gegeben, die pointativ zeigen, wie sich Intellektuelle gegenüber Vertretern anderer Klassen verhalten können. Der dabei entwickelte Moralbegriff schließt jede Eingleisigkeit, jeden vereinfachten Psychologismus und jedwede Simplifizierung aus. Das Erfassen dieses Grundgestus Brechtschen Erzählens erlaubt es dem Adressaten, mit Hilfe der gestisch-offenen Schlüsse zum Ko-Fabulierer zu werden. Somit erweisen sich Erzählweise und Erzählstil auch hier als konstitutive Elemente einer eingreifenden Methode, ohne das zweifelsohne vorhandene didaktische Element außerhalb der Figurenentwicklung anzusiedeln.

Dieses vom Erzähler entwickelte dialektisch-produktive Verhältnis zwischen Autor und Adressat hat als Methode seine Wurzeln in der Literatur der

³⁰ Ebenda, S. 304.

Aufklärung, deren Anspruch für Brecht besonders in der Traktatliteratur der mittldreißiger Jahre produktiv wurde. Die Erzählungen des Jahres 1939 sind somit punktuell auch eine Fortsetzung dieser operativen Formen. Zielen seine Prosasatiren noch auf eine unmittelbare Aktivierung des Adressaten, so unternahm Brecht in der kurzen Erzählprosa den Versuch, den Denkprozeß auf der Grundlage sozialen Verhaltens zu aktivieren. Eine solche Frontstellung zielt zweifelsohne auf langfristige Wirkungen; und damit korrespondiert diese Prosa auch unmittelbar mit der theoretischen Auseinandersetzung des Autors um den Begriff „Volkstümlichkeit“.

In einen solchen Zusammenhang gerückt, muß die Frage nach dem Verwenden historischer Stoffe gegen Ende der dreißiger Jahre eine neue Antwort erhalten. Brecht unterschied sich dabei schon von der Darbietung des Materials her von einer auf herkömmliche Weise verfaßten belletristischen Geschichtsliteratur. Wenn Brecht auch mit Lukullus eine historische Figur benutzt, die bei einem breiten Lesepublikum als bekannt vorzusetzen ist — wobei die erläuternde Kommentierung auch dem nicht „eingeweihten“ Leser den Zugang erleichtert —, so ist doch der auf die epische Weise gezeigte Wirklichkeitsausschnitt ein anderer als etwa in den *Sternstunden der Menschheit* von Stefan Zweig. Die historische Persönlichkeit wird nicht auf der Höhe ihrer Zeit vorgeführt (etwa als das, was der Leser kennt) — der Inhalt der Erzählung rankt sich um eine scheinbare Nebensächlichkeit, die sogar in starkem Kontrast zur Rolle der Figur in der Historie steht und ihren hinlänglich bekannten Status verfremdet. Dabei gelingt es, die Persönlichkeit des Helden neu zu objektivieren. In allen historischen Erzählungen werden die historischen Helden zu einer Zeit fixiert, da sie tiefster Erniedrigung ausgesetzt sind — Lukullus wird den Feldherrenruhm streitig gemacht — ja dem Tode nahe scheinen. Die historischen Ereignisse sind über sie hinweggegangen; der Leser lernt die Brechtschen Helden als Menschen ohne Macht und Einfluß, ohne Größe im Sinne einer traditionellen bürgerlichen Historiographie kennen.

Im Unterschied zu den drei anderen Erzähltexten dieser Art enthält das Typoskript der *Trophäen des Lukullus* relativ viele Textänderungen, wovon sich allerdings mehr als zwei Drittel auf stilistische Varianten beziehen. Die restlichen dienen jedoch einer historischen Konkretisierung. So tilgte Brecht solche Begriffe wie „City“ oder „Kontrakt“, die unmittelbar an die im *Caesar-Roman* gebrauchte Lexik erinnern.³¹ In dieser Erzählung steht im Unterschied zum Roman nicht das aktualisierend-satirische Element im Vordergrund: es handelt sich eben um eine historische Erzählung! In seiner Tiefenlotung erreicht jedoch gerade dieser Brechtsche Prosatext philosophische Dimensionen, die vor allem durch die Dialektik von Fabel- und Figurenentwicklung

³¹ BBA 505/20—28.

selbst durchschaubar werden. In diesem Sinne ist Brechts Geschichte *Die Trophäen des Lukullus* eine „historisch-philosophische Erzählung“.³²

Wie die inhaltliche Strategie erweist sich auch die epische Struktur der Erzählung als wenig traditionell. Dennoch greift Brecht dabei auf eine Genrebezeichnung seiner Anfänge zurück: auf die Novelle. Denn bereits die 1922 publizierte Geschichte *Ein gemeiner Kerl* trägt im Untertitel diese Klassifizierung. Doch weder dieser frühe Versuch noch die späte kurze Erzählprosa entsprechen den tradierten Formen dieses Genres, wie sie sich vor allem im 19. Jahrhundert herausgebildet haben. Auffällig sind die unterschiedlichen Bauweisen und Strukturen der Brechtschen *Novellen*. Die auch in der *Lukullus*-Geschichte benutzte „filmische“ Technik des „Vonaußensehens“ deutet auf einen Erzähler, der die „aristotelische“ Art des Erzählens durchbricht. Wie bereits Mitte der dreißiger Jahre im Prosastück *Der Soldat von La Ciotat* gebraucht der Autor auch in den *Trophäen des Lukullus* die Montagetechnik. Die Traumbilder — losgelöst vom Text sind sie selbständige anekdotische Erzählungen — und wie die Einfügung der Lukrez-Zitate sind in ihrer „Verwobenheit“ mit dem Erzähler eine Form der Montage. Das konstituive Element dieser Erzähltechnik findet wenig später in den *Flüchtlingsgesprächen*, in *Me-ti. Buch der Wendungen*, vor allem aber im *Tui*-Roman-Projekt seinen probatesten Ausdruck. Damit erweisen sich die Geschichten der enddreißiger Jahre als eine Möglichkeit, Elemente einer jenseits des „Aristotelischen“ liegenden Epik anzuwenden. Und im amerikanischen Exil plante Brecht, einen Sammelband herauszugeben, indem einige Erzählungen der späten dreißiger Jahre mit Dialogen aus den *Flüchtlingsgesprächen* alternieren sollten.³³ Dieser Gedanke, der über eine knappe Entwurfskizze nicht hinauskam, wurde in die Konzeption der *Kalendergeschichten* aufgenommen und mit anderen Texten verwirklicht. Aus unterschiedlichen Gründen nahm Brecht die *Trophäen des Lukullus* nicht in diesen die Gattungen mischenden Prosa-Lyrik-Band auf.

Einer der Gründe dürfte in der unterschiedlichen Akzentuierung der Lukullus-Gestalt im Prosatext, im Hörspiel und schließlich in der Oper *Die Verurteilung des Lukullus* zu suchen sein. Als Brecht am Prosatext stilistische und lexikalische Änderungen vornahm, wurde auch das Wort „Beute“ in der Überschrift durch den weniger pejorativ zu verstehenden Begriff „Trophäen“ ausgetauscht.³⁴ Diese Änderung sollte die einzige „Menschheitstat“ des Lukullus, die Einführung des Kirschbaumes in Europa, bewußt akzentuieren.

³² So ist der pointativen Feststellung Werner Mittenzweiss zuzustimmen, die die Erzählungen dieser Jahre nicht als „philosophische Prosa“, sondern als „die Erzählkunst eines Philosophen“ verstanden wissen will. (M. W., *Einleitung zu: B. Brecht, Werke in fünf Bänden*, Bd. 1, Berlin u. Weimar 1973, S. 29).

³³ BBA 161/04–08 und 161/26.

³⁴ BBA 505/20.

So wird denn auch im Hörspiel und in der Anfang der fünfziger Jahre entstandenen Oper der Unterschied zwischen beiden Begriffen besonders betont. In der Oper heißt es, fast wörtlich die Rede des Lukrez aus der Prosageschichte zitierend:

...Wenn alle Siegesbeute
Der beiden Asien längst schon vermodert ist
Wird jedes Jahr aufs neue den Lebenden
Wohl dieses schönste aller Trophäen noch
Im Frühling mit den blütenweißen
Zweigen im Wind von den Hügeln flattern.³⁵

Aus der neuen Bewertung, die die Lukullus-Figur angesichts des zweiten Weltkrieges erfuhr, wird ersichtlich, daß der Preis für die Eroberung eines Kirschbaumes entschieden zu hoch war. Diese Tatsache bedenkend, lautet der Schluß:

Der Lehrer: Ein Kirschbaum! Die Eroberung
Hätte er machen können mit
Nur einem Mann! aber achtzigtausend
Schickte er hier herunter.

(...)

Alle: Ah, ja, ins Nichts mit ihm und ins Nichts mit
Allen wie er!³⁶

³⁵ B. Brecht, *Die Verurteilung des Lukullus*, Leipzig o. J., S. 32.

³⁶ Ebenda, S. 34 f.

