

# Brechts *Chinesische Gedichte* im Exil aus der Perspektive der *Qiao-Yiologie*

Xue Song  
(Shanghai)

**Kurzzusammenfassung:** Verbindet man Brechts *Chinesische Gedichte*, die während seiner Exilzeit gedichtet und übertragen wurden, mit dem klassischen Konzept einer *Qiao-Yi-Reise*, wird deutlich, dass das Exil einen tiefgreifenden Einfluss auf seine Lyrik gehabt hat. *Qiao-Yi* ist am besten als ein Motiv in der Literaturgeschichte zu umreißen, das sich im Kern mit dem Nachdenken über räumliche, kulturelle und persönlich-biografische Veränderungen beschäftigt, von denen auch Brecht unmittelbar betroffen war. Der Beitrag beleuchtet seine *Chinesischen Gedichte* hinsichtlich der Auswahl poetischer Motive, chinesischer kultureller Elemente, des Rückgriffs auf Vorbilder sowie der Methode der Dichtung und Nachdichtung. Brechts *Chinesische Gedichte* sind eng mit seinen schwierigen Exilerfahrungen im Allgemeinen und seinen Persönlichkeitsveränderungen unter den politischen und situationsbedingten Belastungen im Besonderen verbunden. Auf dem Weg ins Exil ließ sich Brecht von der chinesischen Kultur und den Traditionsmustern der chinesischen Poesie stark beeinflussen, indem er sich auf seine eigene Weise ihren Inhalten näherte und sie kreativ weiterentwickelte.\*

## 1. Einleitung

Bertolt Brechts Kontakt mit der chinesischen Kultur begann zunächst über die Poesie. Sie entwickelte sich schnell zur wichtigsten Einflussquelle in jeder Periode seiner Dichtung. In der Mittelschule begann er bereits mit Hilfe chinesischer Kulturelemente Gedichte zu schreiben, später schuf er eine Reihe von Gedichten, die chinesische Themen und Motive enthielten, beispielsweise ist sein Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* (1938), „eines der schönsten [Gedichte] des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache“<sup>1</sup> und „eines der Schlüsselgedichte.“<sup>2</sup> Während seines Exils übertrug Brecht zudem bewusst mit Hilfe

---

\* Unterstützt vom Projekt der Chinesischen Nationalen Stiftung für Sozialwissenschaften über ‚Bertolt Brecht und die chinesische Kultur‘ (22BZW033).

<sup>1</sup> Jan Knopf (Hg.), Brecht-Handbuch, Gedichte, Bd. 2. Stuttgart 2001, S. 299.

<sup>2</sup> Heinrich Detering, Bertolt Brecht und Laotse. Göttingen 2008, S. 6.

englischer bzw. deutscher Vorlagen chinesische Gedichte.<sup>3</sup> Seine produktive Überarbeitung integriert bestimmte gestische Besonderheiten der chinesischen Poesie in seine eigene Poetik und ordnet ihnen neue Funktionen zu.<sup>4</sup> In den späten Schaffensphasen macht Brecht Anleihen an die chinesische Dichtung: Am Beispiel chinesischer Poesie entstanden Brechts moderne Gedichte, die heute als überaus wichtige Vorbilder deutscher Poesie gelten. Seine späten Gedichte seien „ohne das chinesische Vorbild nicht zu denken“, „denn [h]ier gab es auch, wie die Affinität zu Po Chüyi bewies, eine gemeinsame Auffassung von den Aufgaben der Dichtung.“<sup>5</sup> Die oben genannten drei Arten von Gedichten, die eng mit der chinesischen Kultur verbunden sind, werden Brechts ‚Chinesische Gedichte‘ genannt. Aus der Perspektive der von Ye Jun (叶隽) entwickelten *Qiao-Yiologie* (侨易学) analysiert dieser Beitrag Brechts *Chinesische Gedichte*, die er während seines Exils übersetzt und geschaffen hat und die typische chinesische Themen und Motive, philosophische Gedanken und historische Figuren behandeln. In diesem produktiven Austausch literarischer Elemente, in dem Zusammenspiel einer ‚chinesisch-deutschen Dualität‘, dürfte die Grundlage für seine Inspiration zu den Gedichten im Exil zu sehen sein.

Das *Qiao-Yi-Phänomen* in der *Qiao-Yiologie* bezieht sich auf „eine Kombination zwischen Phänomen der Substanzveränderungen und Phänomen der Geistveränderungen,“<sup>6</sup> die zwischen verschiedenen, kulturell sehr unterschiedlich entwickelten Regionen und Provinzen auftritt. Qiao (侨) ist eine geografische Bewegung, eine räumliche Veränderung, und Yi (易) ist eine geistige Veränderung. Durch die individuellen Erfahrungen und räumlichen Veränderungen wie die eines Schriftstellers als *Qiao-Yi-Subjekt* kommt es, angereichert durch den nachgelagerten Prozess der Reflexion, zu individuellen Veränderungen des Denkens und der Betrachtungsweisen, die über die Verarbeitung in der Literatur auch einem breiteren Publikum in Ansätzen nähergebracht werden. Der Kern des *Qiao-Yi-Phänomens* ist ‚Veränderung‘.<sup>7</sup> Auslands-, Exil- oder Migrationserfahrungen, und auch Reisen gehören zu verschiedenen Manifestationen der *Qiao-Yi-Phänomene*.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. Werner Hecht / Jan Knopf / Werner Mittenzwei / Klaus-Detlef Müller (Hg.), Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, Bd. 11. Berlin / Weimar / Frankfurt a. M. 1993, S. 255-266. Im Folgenden wird diese Ausgabe zitiert als GBA mit Band- und Seitenangaben.

<sup>4</sup> Vgl. Edgar Marsch, Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk. München 1974, S. 51.

<sup>5</sup> Hans Mayer, Brecht in der Geschichte. Drei Versuche. Frankfurt a. M. 1971, S. 131.

<sup>6</sup> Ye Jun, *Bianchuang yu Jianchang: Qiaoyixue de Guannian* (Kreative Wandlung und allmähliche Wiedernormalisierung: Das Konzept der Qiao-Yiologie). Beijing 2014, S. 21.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 20f. u. 90f.

<sup>8</sup> Vgl. Dong Linlu, *Qiao-Yi Route: Keyserlings Kulturreise und seine philosophische Bestrebung*, in: Liang Xijiang / Zhou Fang (Hg.), *Harvest*, eine Fachzeitschrift über German Studies, 10 (2020), S. 107.

1933 kamen die Nazis an die Macht und zwangen Brecht ins Exil. Die Begegnung mit fremden Kulturen und die Beschäftigung mit der gesamten weltliterarischen Tradition im Exil verhalf Brecht zu immer mehr Anregungen für sein literarisches Schaffen. Für ihn bot sich damit ebenso die Gelegenheit, die Verfasstheit, die Charakteristika und ihre Einflüsse von ‚Exilliteratur‘ näher zu studieren – anhand von Beispielen aus der Weltliteratur. Während seines Exils verfasste Brecht eine Vielzahl von Gedichten, von denen die meisten auf das aktuelle Zeitgeschehen wie Exil, antifaschistische Themen und andere bezogen waren. Dabei spielte insbesondere das chinesische Vorbild eine wichtige Rolle. Brechts Beschäftigung mit den chinesischen Gedichten ist nicht nur eng mit seinen schwierigen Exilerfahrungen, sondern auch mit seinen neuen Erfahrungen und Lebenseinstellungen unter den politischen und situationsbedingten Belastungen im Exil verbunden. Brechts *Chinesische Gedichte* im Exil stehen also stellvertretend für jene ‚geistige Veränderungen‘ aufgrund von ‚geografischer Bewegung‘ im Sinne des *Qiao-Yi*. ‚Exil‘ ist für Brecht eben nicht nur ein ‚allgemeiner Substanzveränderungsprozess‘ im positivistisch-materiellen Sinne, sondern es führt auch unter den Vorzeichen einer neuen kulturellen Erfahrung und Auseinandersetzung mit dem Druck zur politischen Anpassung zu jenen apostrophierten ‚geistigen Veränderungen‘. Man kann sagen, dass die Auseinandersetzung mit Brechts Dichtung und Nachdichtung von *Chinesischen Gedichten* im Exil einen wertvollen Beitrag zum Verständnis des literarischen Schaffens Brechts im Exil leisten kann.

## 2. Vom ‚Emigranten‘ bzw. ‚Auswanderer‘ zum ‚Exilanten‘

Am 28. Februar 1933, dem Tag nach dem Reichstagsbrand, verließ Brecht mit seiner Familie Deutschland und machte sich auf den Weg ins Exil, in dem er mehr als fünfzehn Jahre blieb. Er hat viele Länder bereist: Dänemark, Schweden, Finnland, die Sowjetunion, die Vereinigten Staaten, die Schweiz und andere Länder. Über den Grund seines Exils sprach Brecht 1933 in seinem Gedicht *Als ich ins Exil gejagt wurde* (1933): „Das sei, weil ich in einem Gedicht / Den Soldaten des Weltkriegs verhöhnt hätte.“<sup>9</sup> Damit meint er sein berühmtes Gedicht *Legende vom toten Soldaten* (1918)<sup>10</sup>, das im Kriegsjahr 1917 entstanden war und das wegen seiner starken Ironisierung des Militarismus einen Hauptanlass bot, Brechts Werke 1933 in die Bücherverbrennungsliste der NSDAP aufzunehmen und dem verfemten Autor 1935 seine deutsche Staatsbürgerschaft zu entziehen. Danach konnten seine Werke nicht mehr in Deutschland veröffentlicht werden. Brecht verlor seine wich-

---

<sup>9</sup> GBA, Bd. 14, S. 185.

<sup>10</sup> GBA, Bd. 11., S. 112ff.

tigste Einnahmequelle, die Lizenzgebühren, und geriet fast dauerhaft in wirtschaftliche Not. Er bezeichnete seinen Exilwohnsitz in Dänemark als „Sibirien in Dänemark“<sup>11</sup>, und schrieb seinen Freunden viele Male über die Einsamkeit des Lebens dort. Sein Weg ins Exil war äußerst beschwerlich, aber wie eine Vielzahl von deutschen Regimegegnern glaubte Brecht im frühen dänischen Exil noch nicht an eine lange Herrschaft des Hitler-Regimes. Er konnte sich nicht vorstellen, dass der ‚braune Spuk‘ lange dauern würde.<sup>12</sup> In Bezug auf eine baldige Rückkehr nach Deutschland zeigte er sich zu Beginn des Exils optimistisch und nannte sich Auswanderer. Er hoffte in absehbarer Zeit bald wieder nach Deutschland zurückkehren zu können.<sup>13</sup> Deshalb verlegte er seinen Wohnsitz so nah wie möglich an die deutsche Grenze und brachte seine Hoffnung auf den Tag der schnellen Rückkehr nach Deutschland auch in seinem Gedicht *Über die Bezeichnung Emigranten* (1937) zum Ausdruck: „Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen / Wartend des Tags der Rückkehr.“<sup>14</sup> Jedoch sah er schon bald ein, dass sein Wunsch nicht in Erfüllung gehen würde. Das literarische Schaffen der Exilanten hat durch die Entfernung von Heimat, Leserschaft und Buchmarkt im Laufe der Jahre des Exillebens eine Wende erfahren, durchdrungen von jenen Veränderungen des Lebensstils, der geistigen Haltungen zu politischen Themen und einem allgemeinen Persönlichkeitswandel. Er stellt als Erster die Frage nach dem Sinn von ‚Exilliteratur‘. Demgemäß ging er im gleichen Gedicht kritisch auf die Bezeichnung ‚Emigranten‘ für die Exilanten ein und stellte seinen Status als ‚Einwanderer‘ formell in Frage, indem er vorschlug, die genauere Bezeichnung ‚Exil‘ zu verwenden, um seine Situation und die seinesgleichen zu beschreiben: „Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten. / Das heißt doch Auswanderer. Aber wir / Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß / [...] / Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte. / Und kein Heim, ein Exil soll das Land Sein, das uns da aufnahm.“<sup>15</sup> Der Name ‚Emigrant‘ bzw. ‚Auswanderer‘ regte Brecht zum Nachdenken über seine missliche Situation und die Dauer seines Exils an. Denn auch er wanderte ja nicht ‚nach freiem Entschluß‘ aus, sondern wurde vertrieben und verbannt. Der gleiche Gedankengang ist in dem Gedicht *Gedanken über die Dauer des Exils*, das im selben Jahr (1937) entstand, zu erkennen: „Du kehrest morgen zurück! [...] / Gehst

---

<sup>11</sup> Rui Hu, „Eren haipa nide Lizhua, Haoren xihuan nide Youmei“ – Liuwang Tushang de Bulaixite („Die Schlechten fürchten deine Klaue. Die Guten freuen sich deiner Grazie“ – Brecht im Exil), in: Sichuan Wenxue (Sichuan Literatur), 4 (2016), S. 152-158, hier S. 154.

<sup>12</sup> Ulrich Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. Stuttgart / Weimar 2012, S. 213.

<sup>13</sup> Vgl. Peter Paul Schwarz, *Lyrik und Zeitgeschichte. Brecht: Geschichte über das Exil und späte Lyrik*. Heidelberg 1978, S. 27.

<sup>14</sup> GBA, Bd. 12, S. 81.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 81.

du froh weg von hier!“ Jedoch fragt er sich schließlich, „Wann, glaubst du, wirst du zurückkehren?“<sup>16</sup> Brecht war nun klar, dass er für lange Zeit im Exil werde leben müssen. Daher kommt das in seiner frühen Exillyrik oft erscheinende Thema ‚Auswanderung‘ nun nicht mehr in seinen Gedichten vor. Brecht wandte sich dem Thema ‚Exil‘ oder ‚Verbannung‘ zu und machte sich Gedanken über ein neues Verständnis vom Exil.

Brecht entlehnte den antiken Begriff ‚Exil‘<sup>17</sup>, um das Erfordernis der ‚Richtigstellung der Begriffe‘ klar zu formulieren: Es sind keine ‚Emigranten‘, die lange Zeit freiwillig in einem fremden Land leben, sondern politisch verfolgte und gezwungene ‚Exilanten‘, die ins Exil gehen. Die Wahl des Status ‚Emigration‘ bzw. ‚Auswanderer‘ oder ‚Exil‘ bedeutet, dass die deutschen Regimegegner, die im Ausland gelebt haben, um der nationalsozialistischen Verfolgung zu entgehen, entscheiden, ob sie weiter für die Rückkehr nach Deutschland kämpfen oder einen Kompromiss mit der Realität eingehen wollen. Schließlich stimmten die Teilnehmer des Internationalen Schriftstellerkongress in Paris mit Brecht darin überein, dass die mit dem Begriff einhergehende Vorstellung vom ‚Exil‘ ein wahres Abbild ihrer aktuellen Situation ist, und auch der Begriff ‚Exilliteratur‘ wurde allmählich anerkannt.<sup>18</sup>

Im Sinne der *Qiao-Yiologie* bedeutet der Wechsel von der ‚Emigration‘ zum ‚Exil‘ nicht nur eine Änderung der Bezeichnung, sondern auch eine Änderung der ‚Wissensauswahl und -akzeptanz‘<sup>19</sup> durch die erzwungene Auswanderung und ‚geografische Bewegung‘, was am Ende dann die ‚geistigen Veränderungen‘ zur Folge hat. Dabei spielte Brecht eine wichtige Rolle im Austausch zwischen fremden Ländern und fremden Kulturen. ( ‚移交‘: Begegnungen heterogener Kulturen, wenn sie sich geografisch bewegen.<sup>20</sup>) Er konnte sich nicht mehr auf den deutschen Literaturmarkt verlassen, griff ab 1937 auf die Weltliteratur zurück und schuf eine Vielzahl von Werken, die sich mit Identität und Zielen der Exilanten auseinandersetzten.<sup>21</sup> Dem entsprechend ist auffällig, dass Brecht mit der Infragestellung des Begriffs ‚Emigration‘ 1938 eine Reihe von *Chinesischen Gedichten* gedichtet und nach-

---

<sup>16</sup> Ebenda, S. 82.

<sup>17</sup> Im wörtlichen Sinn des lateinischen „exilium“ (Verbannung). GBA, Bd. 12, S. 387.

<sup>18</sup> Vgl. Tan Yuan, Bertolt Brecht's Chinese Example and the Kiao-I-Process of The Good Man in Sichuan, in: Journal of Tongji University (Social Science Section), 2 (2021), S. 9-19, hier S. 10.

<sup>19</sup> Ye Jun, „Qiao Yi Eryuan“ Zhengti Jiegou (Die Gesamtstruktur von „Qiao Yi Dualität“), in: Ye Jun (Hg.), Qiao Yi, Bd. 2. Beijing 2015, S. 193.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 194.

<sup>21</sup> Vgl. Tan Yuan, Brecht's Creation of the Concept of „Chinese Mirror“ and „Exile Literature“, in: German Studies (2018), S. 66-78, hier S. 66.

gedichtet hat und sich die Bedeutung chinesischer Dichter wie Li Po, Tu Fu und Po-Chüyi<sup>22</sup> für Brecht verändert hat.

### 3. Von Li Po über Tu Fu zu Po-Chüyi

Brecht bezeichnete sich selbst als „verbannten Dichter“,<sup>23</sup> die großen chinesischen Lyriker Po-Chüyi, Tu Fu, Li Po und andere betrachtete er als Vorbilder. Zu nennen sind die zu seinen *Svendborger Gedichten* gehörenden Werke *Die Auswanderung der Dichter* (1934) und *Besuch bei den verbannten Dichtern* (1938), in denen die chinesischen Lyriker Li Po, Tu-Fu und Po-Chüyi als Mitglieder des suggerierten Kollektivs weltbekannter Dichter auftreten. Die kurzen Gedichte skizzieren auch Brechts neue Selbstporträtierung als ‚verbannten Dichter‘ im Exil. Dies ist genau die Form von Charakterisierung der exilierten Intellektuellen, die sie als Erkunder fremder kultureller Ressourcen ausweist und nach der die Heimatlosen eine neue Lebensposition und einen neuen Weg des Widerstands gefunden haben – ausgelöst durch die geografische Bewegung und den damit einhergehenden ‚geistigen Veränderungen‘. Es ist jedoch zu bemerken, dass die chinesischen Dichter in seinen Gedichten in den verschiedenen Phasen des Exils unterschiedlich häufig erwähnt werden, so dass davon auszugehen ist, dass ihre Bedeutung für Brecht im Laufe seiner Zeit im Exil variiert. Die verschiedenen geographischen Knotenpunkte auf Brechts Exilroute können als wichtige Knotenpunkte der *Qiao-Yi-Route* verstanden werden, die durch seine Dichtung im Exil entstanden ist.

Das Gedicht *Die Auswanderung der Dichter*<sup>24</sup> gehört zu Brechts Exillyrik der Jahre 1933 bis 1938. Offenbar schrieb Brecht das Gedicht in den frühen Jahren seines Exils, und zwar um 1934.<sup>25</sup> Es geht darin um nachträgliche Gedanken Brechts im frühen Exil. Zu dieser Zeit befand sich Brecht in einer für den künstlerischen Schaffensprozess prekären Lage, die Hans Bunge in seinem Buch ausführlich beschreibt:

Seine Berühmtheit lag hinter ihm, er war ein unbekannter Exilant. Er lebte außerhalb des Sprachraums, in dem er sich artikulieren konnte, er hatte keine Theater, in dem er seine Stücke auf seine Weise hätte ausprobieren können, und es gab keinen Verlag, der gierig auf Manu-

---

<sup>22</sup> Li Po: d. i. Litaipé, Li Tai Po, Li Bai, 李白 701–762; Tu Fu: d. i. Du Fu, 杜甫, 712–770; Po-Chüyi: d. i. Bai Juyi, 白居易, 772–846: In dieser Arbeit wird die Schreibweise der chinesischen Dichter gewählt, die Brecht in seiner Arbeit benutzt.

<sup>23</sup> Bertolt Brecht, *Die Gedichte von Bertolt Brecht* in einem Band. Frankfurt a. M. 1981, S. 663.

<sup>24</sup> GBA, Bd. 14, S. 256.

<sup>25</sup> Vgl. ebenda, S. 593.

skripte wartete. Die Freunde, mit denen er sich beraten wollte, lebten über die ganze Welt verstreut und waren entweder gar nicht erreichbar oder nur für kurze Zeit, wenn sie sich zu einem Besuch in Dänemark überreden ließen. Eine Verständigung durch Briefe blieb immer ein untauglicher Ersatz.<sup>26</sup>

Über diese schwierige Situation schrieb Brecht selbst ein Jahr später in seinem Gedicht *Über das Lehren ohne Schüler* (1935): „Lehren ohne Schüler / Schreiben ohne Ruhm / Ist schwer. [...] / Dort spricht der, dem niemand zuhört: / Er spricht zu laut / Er wiederholt sich.“<sup>27</sup> Die schwierige Situation wiederholte sich immer wieder in der Emigration: Keine Zuhörer! Für Brecht war ein Schriftsteller ohne Leser wie ein Lehrer ohne Schüler. Wo es kein Echo gibt, ist alles Schreiben und Lehren umsonst. Daher versuchte er, in der Weltliteraturgeschichte bei den Vorgängern einen Ausweg aus der von ihm erlebten Sinnlosigkeit zu finden und Hoffnung zu schöpfen. Offenbar wollte Brecht nach dem Verlust der Heimat, der Freunde, des Besitzes, der Sprache sowie der Angesprochenen<sup>28</sup> neue Anknüpfungspunkte in dem zeitübergreifenden Phänomen des Dichters im Exil gewinnen. So veranschaulicht das Gedicht eine ruhmvolle Weltliteraturgeschichte der gewaltsamen Vertreibung und Unterdrückung, die aus der Antike über die Renaissance und die chinesische Klassik bis in Brechts Gegenwart führt: „Homer hatte kein Heim / Und Dante mußte das seine verlassen. / Li-Po und Tu-Fu irrten durch Bürgerkriege / [...]“<sup>29</sup> Die Liste der Exilierten gleicht einer Ehrenliste: Homer, Dante, Li Po, Tu Fu, Euripides, Shakespeare, Villon, Lukrez, Heine, und auch Brecht als vorläufiger Schlusspunkt.<sup>30</sup> Dichter in der Verbannung sind in der Geschichte nicht selten. Brecht nennt die verbannten Dichter der Weltliteratur, um seine eigene, zeitgeschichtliche Erfahrung des Exils im historischen Zusammenhang der Weltliteratur zu spiegeln. In vielen Gedichten der Svendborger Zeit lässt sich diese Tendenz nachweisen.<sup>31</sup> Der Ausdruck „und so auch floh / Brecht unter das dänische Strohdach“<sup>32</sup> in den letzten zwei Zeilen zeigt, dass sich Brecht nun zu einer Gruppe zählt, die vielfach Heimatlosigkeit, Kriege, strafgesetzliche und polizeiliche Verfolgung, Publikationsverbot, Verbannung, Flucht und nicht zuletzt auch ein

---

<sup>26</sup> Vgl. Hans Bunge (Hg.), Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau. Darmstadt 1985, S. 312.

<sup>27</sup> GBA, Bd. 14, S. 315.

<sup>28</sup> Vgl. Tan Yuan, Der Chinese in der deutschen Literatur unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht. Göttingen 2007, S. 156.

<sup>29</sup> GBA, Bd. 14, S. 256.

<sup>30</sup> Vgl. Ulrich Kittstein, a. a. O., S. 219.

<sup>31</sup> Vgl. Peter Paul Schwarz, a. a. O., S. 24.

<sup>32</sup> GBA, Bd. 14, S. 256.

ärmliches Obdach am Ort des Exils hinzunehmen hat.<sup>33</sup> Durch die „Selbstporträtierung im Verbund mit den großen Figuren der Geschichte und der Literaturgeschichte“<sup>34</sup> konnte sich Brecht einerseits selbst damit trösten, dass es für die großen Dichter kein Einzelfall ist, ins Exil zu gehen, und andererseits war er auch stolz darauf, zu der Gruppe von Vertretern der Weltliteratur zu gehören, mit denen er das Schicksal der Verfolgung durch die staatliche Gewalt teilte. Das Erscheinen der Dichter Li Po und Tu Fu im Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* schafft ein fiktives Kollektiv berühmter Dichter der Weltliteratur, in das Brecht sich selbst integriert. Brecht sucht nach der Zugehörigkeit zu einer ehrenvollen Gemeinschaft, in der er Trost, Ermutigung und Selbstachtung finden kann. Obwohl er sich geografisch von Deutschland entfernt, hat er sich im Geiste seinem Heimatland angenähert.

Aus der Perspektive der ‚Vier Veränderungen des Qiao-Yi‘ der *Qiao-Yiologie* ist dies genau die Selbstregulierung der Intellektuellen, um an ihren Überzeugungen festzuhalten und ihre Emotionen zu verteidigen, wenn die geografische Bewegung zu geistigen Veränderungen führt („移变“: Bewegung führt zu Veränderung<sup>35</sup>), d. h. nachdem sie ihre ursprüngliche Heimat, ihre Nationalität, ihren Literaturmarkt, ihre Leser, ihre Freunde, ihren Besitz, ihre Sprache sowie ihre Angesprochenen verloren haben und sich auf den Weg des Exils in einem fremden Land begeben, finden sie ein dauerhafteres Wertesystem und eine dauerhafte Lebensorientierung, indem sie die Ressourcen fremder Kulturen erkunden („移交“: Begegnungen heterogener Kulturen, wenn sie sich geografisch bewegen<sup>36</sup>), um sicherzustellen, dass sie sich während der langen Jahre des Exils immer selbst behaupten und in ihrem Kampf zuversichtlich sein können („移常“: In Bewegung, aber unverändert, die Normalität widerspiegelnd, das grundlegendste aller Gesetze<sup>37</sup>).<sup>38</sup>

Knapp fünf Jahre später, in seinen späten Jahren des dänischen Exils, hat Brecht das Gedicht *Besuch bei den verbannten Dichtern*<sup>39</sup> geschrieben. Schon der Titel unterstreicht, dass dieses Gedicht mit dem oben angesprochenen Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* assoziativ in Zusammenhang steht und in Anlehnung an die Traumwanderung in Dantes *Göttlicher Komödie* verfasst wurde.<sup>40</sup> Mitglieder des im Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* suggerierten Kollektivs weltbekannter Dichter treten hier erneut auf, bei-

---

<sup>33</sup> Werner Frick, „Ich, Bertolt Brecht ...“. Stationen einer poetischen Selbstinszenierung, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Brechts Lyrik – neue Deutungen*. Würzburg 1999, S. 9-47, hier S. 32.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>35</sup> Ye Jun, a. a. O., S. 193.

<sup>36</sup> Ebenda, S.194.

<sup>37</sup> Ebenda, S.193.

<sup>38</sup> Vgl. Tan Yuan, *Brecht's Creation of the Concept of „Chinese Mirror“ and „Exile Literature“*, in: *German Studies* (2018), S. 66-78, hier S. 70f.

<sup>39</sup> GBA, Bd. 12, S. 35f.

<sup>40</sup> Vgl. ebenda, S. 368.

spielsweise Dante, Tu Fu, Euripides, Shakespeare, Villon, Lukrez, Heine und andere. Alle genannten Dichter weisen Gemeinsamkeiten in ihrer Lebenserfahrung auf; Verbannung und ein Leben voller Enttäuschungen lassen sie eine Gruppe bilden. Dies entspricht dem in Brechts Lyrik häufig vorkommenden Typus einer Gruppe von Menschen, die das erfahrene Schicksal erläutert.<sup>41</sup> Hier zeigt Brecht ebenfalls wie im vorhergehenden Gedicht, dass er sich als einen der verbannten Dichter betrachtet, denn mit dem Wort ‚Ankömmling‘ meint er sich selbst.<sup>42</sup> Brecht stellt im Gedicht eine Szene aus seinem eigenen Leben dar. Er bevorzugt die Form der kollektiven Zusammenarbeit gegenüber der allein ausgeübten Arbeit. Wenn Brecht ein Kollektiv weltbekannter Dichter zusammenarbeiten lässt, so deutet das auf Brechts eigene zeitgeschichtliche Exilerfahrung hin. Er war sehr stark auf die Kontakte mit Mitarbeitern angewiesen und hat deshalb fortgesetzt Freunde nach Skovsbostrand eingeladen.<sup>43</sup> Sie wohnten, manchmal für längere Zeit, in der Nähe von Brecht und arbeiteten zusammen. Brecht suchte sehr das konkrete Gespräch.<sup>44</sup> Die Arbeit vollzog sich in Gesprächen, in Diskussionen, Dialogen, Streitereien und Gelächern und verlief spaßhaft und war mit viel Humor durchsetzt. Brecht scheint sich im Gedicht bewusst selbst in die ‚Hütte‘ des Kollektivs hineinzuporträtieren, „wo die verbannten Lehrer wohnen (er hörte von dort Streit und Gelächter).“<sup>45</sup>

‚Im Traum‘ versuchte er, die großen Vorgänger um gute Ratschläge für das Überleben in der schwierigen Zeit zu bitten. Anders als im Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* im Jahre 1934, ist die Anklage der verbannten Dichter nun viel schärfer, nachdem Brecht weitere knapp fünf Jahre im Exil verbracht hat. Die langjährige Verbannung und die immer schwieriger werdende Situation veranlassen Brecht dazu, sich *Gedanken über die Dauer des Exils*<sup>46</sup> und eine Überlebensstrategie im Exil zu machen. Während sich die ausgewanderten Dichter im Gedicht von 1934 noch selbstgefällig zeigen, suchte Brecht 1938 mit Hilfe der Ratschläge der verbannten Dichter einen Ausweg aus der beschwerlichen Lage. Dantes Worte in der vorletzten Zeile unterstreichen die schwierige Lage der verbannten Dichter: „Ihnen wurden

---

<sup>41</sup> Vgl. Edgar Marsch, a. a. O., S. 176.

<sup>42</sup> Vgl. ebenda, S. 279.

<sup>43</sup> Es sind Walter Benjamin, Fritz Sternberg, Hermann Duncker, Herbert Jhering, Hermann Greid, Hans Tombrock und vor allem Hanns Eisler usw. zu nennen. In der Emigration musste Helene Weigel jeden Abend Leute heranschaffen, mit denen Brecht sprechen konnte. Manchmal wurde das zu einem wirklichen Problem für Weigel. Denn es gab z. B. in Finnland weit und breit niemanden, mit dem Brecht hätte sprechen können. Es war eine schwierige Zeit für Brecht. Er kam sich vor wie der Rufer in der Wüste. Vgl. Hans Bunge (Hg.), a. a. O., S. 104-105, 123.

<sup>44</sup> Vgl. ebenda, S. 104.

<sup>45</sup> GBA, Bd. 12, S. 35.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 82.

nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet“<sup>47</sup>: Das spielt auf die Bücherverbrennung vom Mai 1933 in Deutschland an.<sup>48</sup> Bekanntlich waren auch Brechts Werke betroffen, die in Deutschland nicht länger publiziert werden durften. So entwirft Brecht im Gedicht eine literaturgeschichtliche Traditionskette der Unwegsamkeiten des Exils.<sup>49</sup>

Es kann überraschen, dass in diesem Gedicht Po Chü-yi auftritt, nicht Li Po. Brecht übertrug zu dieser Zeit *Sechs Chinesische Gedichte* (1938),<sup>50</sup> zeigte dabei seine besondere Vorliebe für Po Chü-yi und zog in den *Anmerkungen* Parallelen zwischen sich und Po Chü-yi. Darüber hinaus passte Po Chü-yi im Vergleich zu Li Po wohl besser in den Zusammenhang des Gedichts. Denn knapp fünf Jahre zuvor, als sich Brecht auf den Weg ins Exil machte, war das Gedicht *Die Auswanderung der Dichter* noch durch eine optimistische Stimmung charakterisiert, während das Gedicht jetzt, 1938, Brechts veränderte Strategie für die Ermutigung der verbannten Dichter spiegelt. Po Chü-yi ist ein hervorragender Vertreter der sozialkritischen Tradition chinesischer Poesie und schrieb viele Gedichte, die von einer pessimistischen Stimmung erfüllt sind. Armut, Unterdrückung und Vergänglichkeit gehören zu seinen bevorzugten Themen.<sup>51</sup> 1938, als Brecht das Gedicht *Besuch bei den verbannten Dichtern* schrieb, verfasste er in der ersten Fassung der Sammlung *Sechs Chinesische Gedichte* nach Vorlage Waleys auch eine Biographie zu Po Chü-yi, in der Brecht behauptet, dass es Li Po an der „Kritik an den Herrschenden“ mangelt.<sup>52</sup> Brecht betrachtete nun Po Chü-yi als sein neues Vorbild, das die Herrschenden kritisiert und Sozialkritik übt. Brechts Vorliebe für Po Chü-yi gründet in dessen sozialkritischer Stellung, wobei daran zu erinnern ist, dass Brecht selbst, durch eine tendenziöse Auswahl und eine zielstrebige Umformung von Waleys Vorlage, Po Chü-yi als sozialkritischen Dichter erschuf: aus einer armen Bauernfamilie stammend, mitleidend mit den Unterdrückten; geliebt von den Armen; den ungerechten Krieg kritisierend; die Ausbeutung und die unterdrückende Regierung der Herrschenden beklagend, ist am Ende das Exil der Lohn für seine Sozialkritik. Die sozialkritischen Aspekte und die Strafversetzererfahrungen sind Brechts wichtigste Kriterien für die Entscheidung, Po zu wählen.<sup>53</sup>

---

<sup>47</sup> Ebenda, S. 35.

<sup>48</sup> Vgl. Edgar Marsch, a. a. O., S. 279.

<sup>49</sup> Vgl. Christiane Bohnert, Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil. Königstein / Ts. 1982, S. 102.

<sup>50</sup> Vgl. GBA, Bd. 11, S. 257-260.

<sup>51</sup> Vgl. Ingrid Schuster, China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925. Bern / München 1977, S. 105.

<sup>52</sup> GBA, Bd. 22.1., S. 454.

<sup>53</sup> Vgl. Ulrich Kittstein, a. a. O., S. 221. Vgl. Tan Yuan, a. a. O., S. 179f. u. 193.

Vermutlich im Zusammenhang mit den *Anmerkungen zu den Sechs Chinesischen Gedichten* schrieb Brecht zudem einen Text *Das letzte Wort*, in dem er auf die chinesischen Lyriker eingeht:

Die älteste aller Lyriken, die noch besteht, die chinesische, erfuhr Beachtung von seiten gewisser Fürsten, indem die besseren ihrer Lyriker individuell gezwungen wurden, mitunter die Provinzen zu verlassen, in denen ihre Gedichte zu sehr gefielen. Li Tai-po war zumindest einmal im Exil, Tu Fu zumindest zweimal, Po Chü-i zumindest dreimal. [...] Eine solche Beachtung von seiten des Staates allerdings, eine Ehrung von solchem Ausmaß, wie die deutsche Literatur dieser Zeit erfuhr in Form ihrer totalen Vertreibung, hat kaum je eine Literatur erfahren: die Verbeugungen der Faschisten bestehen aus Fußtritt.<sup>54</sup>

Für den Rang, den Brecht Po Chü-yi zugesteht, ist die sozialkritische Stellung entscheidend. Das dreimalige Exil legt für Brecht nahe, dass Po Chü-yi das Unrecht kontinuierlich kritisierte.

Im Zeitraum zwischen der Abfassung der beiden Gedichte hat sich Brechts Einstellung zu den historischen Vorgängern verändert. Daher lässt Brecht Li Po und Po Chü-yi zu verschiedenen Zeiten die ihnen zugewiesenen Rollen im Gedicht spielen. Beim *Besuch bei den verbannten Dichtern* erscheint weniger die Ähnlichkeit der Schicksale das verbindende Element zwischen den Dichtern, als ihre Entschlossenheit beim Protest gegen das Unrecht und die Unbeugsamkeit im Exil.<sup>55</sup> Po Chü-yi übte immer wieder Sozialkritik am menschlichen Unrecht. Tu Fu schrieb in seiner ‚Strohütte‘ in Chengdu ebenfalls ununterbrochen sozialkritische Gedichte.<sup>56</sup> Sie gelten als Brechts Vorbilder und brachten Brecht dazu, sich über die Dauer seines Exils Gedanken zu machen. Es war die kritische Zeit, in der verbannte Dichter überall verfolgt und bedroht wurden und das Ausmaß der Verfolgung alle verbannten Dichter erschreckte: „Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken. / Der Ankömmling / War erblaßt.“<sup>57</sup> Nun sind die Ausdauer und das Durchhaltevermögen der verbannten Dichter erneut gefordert. Abweichend von der alttestamentarischen Behauptung „Am Anfang war das Wort“ und eingedenk des oben zitierten Textes von Brecht, erscheint „das letzte Wort“<sup>58</sup> nun als das wichtigste Wort unter allen Worten. Brecht hoffte, dass „die deutsche Literatur sich dieser außerordentlichen Besonderheit, im Sinne einer einzigartigen Situation würdig erweisen wird.“<sup>59</sup> Wer den Kampf gegen das Hitler-Regime würde durchhalten können, der

---

<sup>54</sup> GBA, Bd. 22.1., S. 455.

<sup>55</sup> Vgl. Tan Yuan, a. a. O., S. 183.

<sup>56</sup> Vgl. ebenda.

<sup>57</sup> GBA, Bd. 12, S. 36.

<sup>58</sup> GBA, Bd. 22.1., S. 455.

<sup>59</sup> Ebenda.

hätte „das letzte Wort“: „Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen.“<sup>60</sup> Dazu müssten die verbannten deutschen Dichter ihre eigene Kampfstrategie entwickeln. Mit diesen kurz nacheinander entstandenen Gedichten und Texten wollte Brecht zeigen, dass einerseits die verbannten Dichter eine Methode für ihren antifaschistischen Abwehrkampf gebrauchen, andererseits, dass die Ausdauer und Überzeugung der verbannten Dichter, die in dem Gedicht gefordert werden, für die weitere Entwicklung von großer Bedeutung seien. Obwohl das Leben im Exil immer härter wurde, glaubte Brecht einen Ausweg für die verbannten deutschen Dichter gefunden zu haben, den er den chinesischen Vorgängern entlieh, besonders in der historischen Gestalt von Po-Chüyi, dem mit dreimaligem Exil Belegten. Als Vorbilder sollten die chinesischen Lyriker die deutschen verbannten Dichter anregen, sich Gedanken über ein neues Verständnis vom Exil zu machen. Exil bedeutet nicht unbedingt eine Tragödie, sondern kann dem verbannten Dichter auch nützen. Die gleichen Vorbilder fand Brecht auch bei den chinesischen Philosophen, unter denen Laotse das berühmteste Beispiel ist.

#### 4. Vom ‚höflichen Chinesen‘ zu Laotse als ‚Emigranten‘

Brecht hatte seine erste Begegnung mit dem Urheber des Taoismus selbst zwischen dem 16. und 21. September 1920. In Baden-Baden, bei seinem Freund, dem Journalisten Frank Warschauer, las Brecht zum ersten Mal im *Taoteking*, in der Übersetzung von Richard Wilhelm, wobei er sofort gedankliche Übereinstimmungen zwischen Laotse und sich selbst entdeckte. Noch am gleichen Tag kommentierte er in seinem Tagebuch ein Gespräch mit Warschauer: „Er [Warschauer] hat zuviel Ziel in sich, er wickelt in alle Verhältnisse Sinn, er glaubt an Fortschritt“<sup>61</sup>, und fügt dann hinzu: „Aber er zeigt mir Lao-tse, und der stimmt mit mir so sehr überein, daß er immerfort staunt.“<sup>62</sup> Kurz nach der Begegnung mit dem *Taoteking* schenkte Brecht Laotse selbst besondere Aufmerksamkeit und entwarf, gestützt auf die Biografie des Philosophen, zeitnah eine literarische Figur. Im *Berliner Börsen-Courier* vom 9. Mai 1925 veröffentlichte Brecht eine Geschichte *Die höflichen Chinesen*,<sup>63</sup> die von der Entstehungsgeschichte des *Taoteking* handelt und die er höchwahrscheinlich durch Richard Wilhelms Übersetzung, die einundacht-

---

<sup>60</sup> GBA, Bd. 12, S. 81.

<sup>61</sup> GBA, Bd. 26, S. 168.

<sup>62</sup> Ebenda.

<sup>63</sup> Diese Prosafassung wird mit einer Vorbemerkung veröffentlicht: „Diese kleine Geschichte hat Brecht fürs Radio aufgezeichnet und wird sie mit der Mazeppa-Ballade am Montag innerhalb der Veranstaltung der ‚Novembergruppe‘ in den Sender sprechen.“ Vgl. Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 11, Anmerkungen 2. Frankfurt a. M. 1967, keine Seitenzahl.

zig Sprüche Laotse unter dem Titel *Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, kannte.<sup>64</sup>

In dem Prosatext wird das Wort ‚höflich‘ dreimal erwähnt und erscheint somit als Schlüsselbegriff. Die höfliche Haltung bewunderte Brecht nachdrücklich als Gestus der Weisheit.<sup>65</sup> Er schätzte die chinesische Höflichkeit hoch und wollte sie gerne erlernen. Im alltäglichen Leben verkehrten Brecht und seine Mitarbeiter chinesisch freundlich und höflich miteinander.<sup>66</sup> Das könnte erklären, warum in Brechts Entstehungsgeschichte eine höfliche Bitte des Zollwächters das *Taoteking* zustande kommen lässt: Der Weise Laotse schreibt das Buch *Taoteking* nieder, um Unhöflichkeit zu vermeiden. Brecht schienen die ‚Höflichkeit‘ und ‚Dankbarkeit‘ der Chinesen besonders wichtig. Er schätzte das freundliche Klima und die harmonische Atmosphäre. So konnte er behaupten, dass die Entstehung des *Taoteking* der Höflichkeit der Chinesen zu verdanken ist und deshalb die Höflichkeit der Chinesen nach Brecht als das Wichtigste verehrt werden sollte. Bei Laotse sind die Sitten und die Moral nur Notbehelfe und Minderwertigkeiten, die den Verlust der höheren Lebenskräfte verschleiern helfen.<sup>67</sup> Brecht betonte, dass die Chinesen „ihren großen Weisen Laotse“ mehr verehren als „irgendein anderes Volk seinen Lehrer.“ Er unterstrich ausdrücklich, dass die historischen Berichte über Laotse als „eine Erfindung“ sind.<sup>68</sup> Brecht wollte die ursprüngliche Geschichte nicht einfach wiederholen, sondern durch eine neu erfundene Erzählung seine eigenen Gedanken zum Ausdruck bringen. Dabei ist auffällig, dass das Wort ‚Entschuldigung‘ zweimal vorkommt. In diesem Sinne diente die Geschichte zugleich der Kritik daran, dass in Europa die in der Öffentlichkeit arbeitenden Intellektuellen und ihre Verdienste nicht genug gewürdigt würden und sie der Entschuldigung bedürfen. Die Unzufriedenheit Brechts mit der Lage der Intellektuellen in Europa ist klar erkennbar. In diesem Zeitraum legte Brecht den Schwerpunkt auf die Geschichte an sich. Er appellierte an die Leute „in unserer Zeit“ in Europa, die Intellektuellen zu ehren, wie es die Chinesen tun, die „ihren Weisen ehren und nach seinen Lehren leben.“<sup>69</sup>

Als Laotse 1925 in diesem kleinen Prosatext erschien, der bei Brechts Zeitgenossen kein großes Echo fand, war es schwer vorstellbar, dass er dreizehn Jahre später als Hauptfigur in Brechts Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* (1938) wieder auferstehen würde. Anders als in dem Prosastück begründete Brecht

---

<sup>64</sup> Vgl. Tan Yuan, a. a. O., S. 165.

<sup>65</sup> Vgl. Klaus-Detlef Müller, Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa. München 1980, S. 70.

<sup>66</sup> Vgl. Hans Bunge (Hg.), a. a. O., S. 106, 197.

<sup>67</sup> Richard Wilhelm, Die chinesische Literatur. Wildpark-Potsdam 1930, S. 46f.

<sup>68</sup> Vgl. GBA, Bd. 19, S. 200.

<sup>69</sup> Tan Yuan, a. a. O., S. 168.

nun den Rückzug des alten Weisen: „Denn die Güte war im Lande wieder einmal schwächlich / Und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu.“<sup>70</sup> Brecht setzte hier die Güte mit ‚schwächlich‘ und die Bosheit mit ‚Kräften‘ gleich, womit er eingedenk der damals finsternen Situation in Deutschland, einem ‚starken‘ Faschismus, der auf eine eher schwächliche und ökonomisch instabile Republik folgte, die ihrerseits ein faktisches Militärregime unter einer zuletzt schwächlichen kaiserlichen Führung, die Deutschland in den ersten Massenvernichtungskrieg geführt hatte, ablöste, das Auf und Ab von Güte und Bosheit zum Ausdruck brachte, was durch die zweimalige Verwendung des Begriffs „wieder einmal“ nochmals hervorgehoben wird. Jener anhaltende Wechsel von Güte und Bosheit spiegelt das dialektische Verhältnis der taoistischen Weisheit.

In der Überschrift entschied sich Brecht für das Wort ‚Emigration‘. Wie oben bereits dargelegt, wird in seinem Gedicht *Über die Bezeichnung Emigranten* die Unterscheidung zwischen beiden Begriffen nachdrücklich erklärt. In Bezug auf Laotse gebrauchte Brecht das Wort ‚Emigration‘, für sich selbst dagegen das Wort ‚Exil‘. Jedoch suchte er eine Verbindung mit den chinesischen Lyrikern und Philosophen. So schrieb er in einem Brief an Karin Michaelis vom März 1942:

Liebe Karin,

ich denke nicht, daß Du sehr erstaunt bist, im Exil zu sein; ich jedenfalls wäre eher erstaunt, wenn Du nicht im Exil wärest – [...]. Unsere Literaturgeschichte zählt nicht so viele exilierte Schriftsteller auf wie etwa die chinesische; wir müssen das damit entschuldigen, daß unsere Literatur noch sehr jung ist und noch nicht kultiviert genug. Die chinesischen Lyriker und Philosophen pflegten, wie ich höre, ins Exil zu gehen wie die unsern in die Akademie. Es war üblich. Viele flohen mehrere Male, aber es scheint Ehrensache gewesen zu sein, so zu schreiben, daß man wenigstens *einmal* den Staub seines Geburtslandes von den Füßen schütteln mußte.<sup>71</sup>

Brecht bewunderte also die Exilerfahrung der chinesischen Lyriker und Philosophen, die so häufig ins Exil wie abendländische Schriftsteller in eine Akademie gingen. Und er reflektierte das Exil der deutschen Schriftsteller im Hinblick auf das Leben chinesischer Lyriker und Philosophen. Seine Kommentare zu ihrer Exilerfahrung zeigen, dass er die Rezeption der fremden Exilerfahrungen eng mit seinem eigenen Exilleben verband, indem er sich die chinesischen Leidensgenossen als seine eigenen Figuren aneignete.

Im Gedicht *Legende*<sup>72</sup> spielte Brecht bewusst auf sein dänisches Exil an, etwa wenn er Laotse ausschließlich das „Büchlein“ und die „Pfeife“ in die

---

<sup>70</sup> GBA, Bd. 12, S. 32.

<sup>71</sup> GBA, Bd. 29, S. 224.

<sup>72</sup> GBA, Bd. 12, S. 32ff.

Emigration mitnehmen ließ. Gerade „Büchlein“ und „Pfeife“, „Weißbrot“ und „Tabak“, die von Brecht absichtlich im Gedicht eingesetzt wurden, deuten auf seine eigene Exilerfahrung hin, da diese Dinge zu den Vorlieben Brechts gehörten. Brecht scheint sich in den Zügen Laotse bewusst selbst zu porträtieren.<sup>73</sup>

Anders als der Prosatext aus dem Jahr 1925 verarbeitete Brecht jetzt im Exil die *Legende* ganz neu. Für Brecht spielten ‚Höflichkeit‘, ‚Freundlichkeit‘ und ‚Dankbarkeit‘ der Chinesen keine wichtige Rolle mehr, sondern er wandte sich jetzt dem Verhalten der Weisen gegenüber dem Faschismus zu. Im Gedicht *Legende* spitzte sich die Lage des Weisen immer mehr zu, so dass er sich auf den Weg in die Emigration machen musste. Im Zuge seiner Beschäftigung mit dem Marxismus und Leninismus versuchte Brecht, die Figur Laotse neu zu gestalten. Laotse Auswanderung ist keine Flucht, sondern wird als Vorbild dargestellt. Dies zeigt sich im Gedicht *Legende* bei der Begegnung mit dem Zöllner: Das taoistische Wassermotiv im *Taoteking* ist für den Weisen der Ausweg. Geht man von der *Legende* aus, fühlt man sich geneigt, das Bild des fließenden Wassers bei Brecht eng mit Laotse in Verbindung zu bringen: „Daß das weiche Wasser in Bewegung / Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt. / Du verstehst, das Harte unterliegt.“<sup>74</sup>

Vergleicht man die Ausdrücke vom Knaben in der *Legende* und die Sprüche im *Taoteking*, so fällt auf, dass die Sprüche im *Taoteking* von Brecht aufgrund seines dialektisch-materialistischen Poesiekonzeptes bewusst bereichert werden. Dem Spruch von Laotse selbst, dass das weiche Wasser das Harte überwinde, sind in Brechts Version noch zwei wichtige Bedingungen hinzugefügt, die im Original fehlen: „in Bewegung“ und „mit der Zeit“. „Das weiche Wasser in Bewegung“ wird „mit der Zeit den mächtigen Stein“ besiegen. Diese Änderung belegt, dass Brecht als Dialektiker nach seiner Auseinandersetzung mit marxistischen Lehren beide Weisheiten zu kombinieren wusste und sie sich auf seine Weise und seinen Zwecken nütz-

---

<sup>73</sup> Die Züge eines Selbstporträts haben Heinrich Detering und Tan Yuan in ihren Arbeiten ausführlich dargestellt. Die Pfeife, die auf vielen Fotografien zu sehen ist, begleitete Brecht allezeit in seinem Exil. Er schrieb im Juli 1940 das Gedicht *Die Pfeifen*, in dem steht: „Da ich die Bücher, nach der Grenze hetzend [...] / Die Bücher sagen dem nicht viel, der nun / Auf solche wartet, kommend, ihn zu greifen. / Das Ledersäcklein und die alten Pfeifen / Vermögen fürder mehr für ihn zu tun.“ Wie der große Weise Laotse im Gedicht rauchte Brecht selbst abends Pfeife und las immer Bücher. „Büchlein“ und „Pfeife“ sind in Bezug auf den alten chinesischen Weisen Laotse unhistorisch. „Weißbrot“ und „Tabak“ waren im 5. vorchristlichen Jahrhundert in China noch nicht vorhanden. Der Tabak ist erst im 16. Jahrhundert von den spanischen Kolonialherren zuerst auf die Philippinen, dann weiter von chinesischen Seemännern nach China gebracht worden. Papier und Büchlein gab es in den Zeiten Laotse ebenfalls noch nicht. Außerdem war das Brot den Chinesen im 5. vorchristlichen Jahrhundert völlig fremd. Vgl. Heinrich Detering, a. a. O., S. 70 f. Vgl. GBA, Bd. 12, S. 109f. Vgl. Tan Yuan, a. a. O., S. 171.

<sup>74</sup> GBA, Bd. 12, S. 33.

lich machte. So lässt sich die Rede vom „mächtigen Stein“ auf den Faschismus in Deutschland beziehen. Das „Wasser“ kann als unerschöpfliche Kraft im Kampf gegen den Faschismus verstanden werden. Zwar ist der Faschismus vorläufig mächtig, aber „mit der Zeit“ wird er zwangsläufig besiegt werden. Das entspricht der Aussage Laotse: „Das Allerweichste auf Erden / überholt das Allerhärteste auf Erden.“<sup>75</sup> Laotse's Aussage wird zum Teil einer konsequent marxistischen, revolutionären Taktik des Kampfes zugeordnet. Laotse: „Wer tüchtig ist den Feind zu besiegen, der streitet nicht mit ihm.“<sup>76</sup> Darunter verstand Brecht, dass die revolutionäre Widerstandsstrategie zwei notwendige Bedingungen erfüllen muss. Die eine ist Kontinuität („mit der Zeit“), die andere ist Kampf („in Bewegung“).

Laotse schreibt die Weisheitssprüche nur auf, weil der Zöllner sie ihm abverlangt. Anders als Laotse fehlte Brecht im Exil die produktive Spannung. Brecht ging in ein fremdes Sprachgebiet, ohne Kommunikation, also ohne Resonanz und Kritik, ihm fehlte nicht nur Echo, ihm kam auch keine Erwartung entgegen.<sup>77</sup> Laut Ruth Berlau brauchte Brecht selbst auch den Zöllner, der ihm etwas abverlangte, wie er in dem Gedicht über Laotse schrieb.<sup>78</sup> In seinem Gedicht *Gedichte im Exil* (1935) wies Brecht auf die Problematik des Dichters im Exil hin, nicht allen ginge es so wie Laotse: „Sie werden nicht angerufen. Sie werden nicht angehalten. / Niemand schilt sie und niemand lobt sie. / Da sie keine Gegenwart haben / Suchen sie sich Dauer zu verleihen. / [...] Sie bewegen sich ohne Paß und Ausweis.“<sup>79</sup> Der Autor, von dem nichts gefordert wird, schaffe in einem Leerraum mit der Hoffnung aufs Künftige, suche „sich Dauer zu verleihen“<sup>80</sup>. Erst kurz vor Brechts Lebensende besuchte Hanns Eisler Brecht einige Male in Buckow und „verstand es, Brecht ohne Anstrengung Gedanken abzuverlangen, wie einst der Zöllner dem Laotse.“<sup>81</sup>

Die *Legende* gilt als ein wichtiges Beispiel für Brechts literarisch produktive Auseinandersetzung mit taoistischen Gedanken und marxistischen Anschauungen. Im Kampf gegen den Faschismus veränderte sich Brechts Einstellung zum taoistischen Philosophen Laotse. Anders als im Prosatext *Die höflichen Chinesen* erscheint Laotse als aktive Figur, die das Wassermotiv

---

<sup>75</sup> Ebenda, S. 48. Chinesisches Original: „天下之至柔，驰骋天下之至坚。“（《老子》第43章）.

<sup>76</sup> Ebenda, S. 73. Chinesisches Original: „善胜敌者弗与，善用人者为之下。“（《老子》第68章）.

<sup>77</sup> Walter Hinck, Von Heine zu Brecht / Lyrik im Geschichtsprozess. Frankfurt a. M. 1978, S. 109.

<sup>78</sup> Hans Bunge (Hg.), a. a. O., S. 66.

<sup>79</sup> GBA. Bd. 14, S. 311f.

<sup>80</sup> Walter Hinck, a. a. O., S. 109.

<sup>81</sup> Werner Mittenzwei, Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welt-rätseln, Bd. 2. Berlin / Weimar 1986, S. 660.

nicht in eine Überlebens-, sondern in eine Widerstandsstrategie einbettet, womit die nachgiebige Haltung im Umgang mit dem ‚mächtigen Stein‘ (Faschismus) im Vertrauen auf den unvermeidlichen Sieg gründet. Die alte, chinesische Weisheit wird durch Kombination mit marxistischem Aktionismus ‚in Bewegung‘ gebracht. Die passive Geschichte von der Auswanderung des Laotse wird in eine aktive Legende des Laotse verwandelt, die taoistische Lehre wird von Brecht praktisch nutzbar gemacht. Das entspricht Brechts Philosophie, der zufolge Weisheit erst dann wirklich Weisheit ist, wenn sie nutzbar ist und angenommen wird. In diesem Sinne schrieb Brecht bereits 1933, am Anfang seines Exils, in einem Gedicht *Gedanken über sein eigenes Selbstverständnis* (1933): „Ich benötige keinen Grabstein, aber / Wenn ihr einen für mich benötigt / Wünschte ich, es stünde darauf: / Er hat Vorschläge gemacht. Wir / Haben sie angenommen. / Durch eine solche Inschrift wären / Wir alle geehrt.“<sup>82</sup> „Vorschläge zu machen“ ist wichtig, aber noch wichtiger ist Brechts Forderung, Vorschläge nutzbar zu machen und sie weiterzugeben. Daher ist nach Brecht dem Zollverwalter am Ende der *Legende* zu danken. Denn einerseits hat der Zöllner die marxistisch revolutionäre Frage „wer wen besiegt“ gestellt, andererseits hat er Laotse die Weisheit abverlangt. Wie Laotse, der Zöllner und der Knabe in *Legende* sollen die Exilanten bei der Verbreitung der Wahrheit ihre eigenen Rollen spielen.

Der *Qiao-Yiologie* zufolge ist neben der geografischen Bewegung und geistigen Veränderungen auch der zeitliche Faktor von Bedeutung, wenn man das *Qiao-Yi-Phänomen* untersucht. Als Faustregel für das *Qiao-Yi-Phänomen* gilt, dass es sich um eine langfristige geografische Bewegung zwischen verschiedenen Orten mit einem großen kulturellen Ortsunterschied handelt, die zu einer qualitativen geistigen Veränderung führt.<sup>83</sup> Besonders deutlich wird dies im Fall von Brecht im Exil, der dreizehn Jahre später in Svendborg seine eigene Lage als Exilant in die Laotse-Legende hineinprojizierte. Wie Brechts Einschätzung in seinem Brief an Karin Michaelis nahelegt, nährte er sich vom ‚chinesischen Vorbild‘ und beleuchtete die glänzenden Aussichten der Literatur im Exil. Exil bedeutete für ihn nicht mehr nur Leiden, sondern auch eine Gelegenheit, sich zu ermutigen und in der *Qiao-Yi-Reise* unsterbliche Ehre zu erringen.

## 5. Vom Kämpfer gegen die Widrigkeit des Exils zum Antikriegskämpfer

In demselben Zeitraum, 1933 bis 1938, integrierte Brecht nicht nur chinesische Figuren in seine Welt der Dichtung, sondern übersetzte und verarbeitete auch gleichzeitig chinesische Gedichte. Es ist jedoch darauf hinzuweisen,

---

<sup>82</sup> GBA, Bd. 14, S. 191f.

<sup>83</sup> Vgl. Ye Jun, a. a. O., S. 133.

dass Brecht bei der Übertragung chinesischer Gedichte die von Waley vermittelten Informationen und Vorlagen nicht vollständig übernahm, sondern bewusst auswählte, filterte und umschrieb. Die Änderungen und Unterschiede zwischen Brechts Nachdichtungen und Waleys Vorlage zeigen Brechts Ausgangspunkt und Absicht. Er etablierte seine Position als Exilant in chinesischen Gedichten fest und entlehnte so die Kampfstrategie chinesischer Dichter als nutzbare Waffe, um den Kampf gegen den Faschismus auf dem Weg ins Exil fortzusetzen.

Brechts Vorliebe für Po Chü-yi ist gut belegt. Auf ihn berief er sich hauptsächlich: Sieben Vorlagen der *Chinesischen Gedichte*, die Brecht übersetzte, stammen von Po Chü-yi. Das Gedicht *Der Politiker* (1938)<sup>84</sup> ist eines davon. Seine Übertragung ins Deutsche durch Brecht wird in der Forschung oft gelobt. Tatlow findet das Gedicht „besonders interessant“<sup>85</sup> und schreibt dazu einen positiven Kommentar: „Es [*Der Politiker*] ist die beste Übersetzung“<sup>86</sup> und „die interessanteste Übertragung innerhalb der chinesischen Gedichte.“<sup>87</sup>

Das Gedicht, das auf einem historischen Ereignis basiert, handelt von der Verbannung eines chinesischen Staatsrates.<sup>88</sup> Brechts Übertragung unterscheidet sich sowohl von der englischen Vorlage als auch vom chinesischen Original erheblich. Viele Informationen wurden von Brecht selbst erfunden und die Vorgänge konkretisiert. Waley suchte eine möglichst starke Annäherung an das Original, sowohl inhaltlich als auch formal. Brechts Übertragung ist dagegen durch absichtsvolle Abweichungen von der englischen Vorlage charakterisiert. Besonders zu nennen sind die letzten zwei Zeilen, die das Thema des Titels widerspiegeln und die Brecht einfach wegließ: „ein richtiger Weg in den Ort, wo man sich friedlich unter den Wolkenzügen befindet, dort kann man ein ruhiges Leben führen“ („归去卧云中，谋身计非误“). Diese Zeilen deuten auf die persönlichen Kommentare Pos in seinen satirischen Gedichten hin, die meistens am Ende des Gedichts vorkommen. Sie sind ein typisches Beispiel dafür, wie Po Chü-yi die Sozialkritik seiner Gedichte oft auf die Schlusszeile konzentriert. Po deutet an, dass die Herrscherlaune unbeständig ist, weswegen die Gunst und Ungnade des Kaisers unberechenbar sind und die Verbannung des mächtigen Staatsrates unvermeidlich sein muss. Die zwei Schlusszeilen betonen wiederum das

---

<sup>84</sup> Das chinesische Original lautet: „寄隐者“ (*Hoffnung auf den Zustand, als Einsiedler zu leben*).

<sup>85</sup> Antony Tatlow, *Brechts chinesische Gedichte*. Frankfurt a. M. 1973, S. 53.

<sup>86</sup> Ebenda.

<sup>87</sup> Jan Knopf (Hg.), a. a. O., S. 309.

<sup>88</sup> Der Kanzler Wei Zhiyi (韦执谊, 769–814 n. Chr.) wurde im Jahr 805 der Tang-Dynastie angesichts des Misserfolgs der „Yongzhen Erneuerung“ (永贞革新) nach Yazhou (崖州) strafversetzt. Vgl. Wang Shiyi, Bai Juyi Zhuan (Biographie von Bai Juyi). Xian 1983, S. 51.

Motiv des Gedichts, wie der Titel im Original: *Hoffnung auf den Zustand, als Einsiedler zu leben*. So lässt sich der Weg in die Verbannung für den mächtigen Staatsrat auch deuten: als Weg in sein eigenes Reich und in die eigene Natur. Auf diese Weise kann der Exilierte vielleicht den politischen Umständen entfliehen. Die Verbannung wäre als Befreiung anzusehen. Inhaltlich gehören der Titel und die Schlusszeilen im Original zweifellos zusammen. Es ist zu erwähnen, dass an dieser Stelle die Wurzel von Pos Gedanken „Leben als Einsiedler im Mittelmaß“ („中隱“) in seiner Spätzeit erkennbar wird. Nichtsdestoweniger ließ Brecht diese Zeilen weg. Der Grund dafür war offenbar nicht, dass diese zwei Schlusszeilen in Waleys Vorlage schwer zu verstehen sind und deshalb keinen Zusammenhang mit dem konkreten Vorgang am Anfang haben.<sup>89</sup> Offensichtlich war Brecht damit nicht einverstanden, dass ein Exilierter einen passiven Zustand erhofft und als Einsiedler zu leben wünscht. Die verbannten Dichter sollten gegen die Widrigkeit des Exils kämpfen, und so ignorierte Brecht die ihm persönlich unangenehmen Kommentare einfach. Bemerkenswert ist, dass *Der Politiker* das erste Gedicht von Po Chü-yi war, das Brecht aus dem Englischen übertrug. Der Grund für die Auswahl dieses Gedichts war Brechts inhaltliches Interesse. 1938, im fünften Jahr, das Brechts im Exil erlebte, schrieb er sein berühmtes Gedicht über Laotses *Legende*. Zu dieser Zeit betrachtete Brecht das Exil als den Weg zur Verbreitung der Wahrheit. Den Weg ins Exil betrachtete er nicht als Rechtfertigung einer Flucht der Exilierten in die Passivität, sondern als Ansporn zum Kampf gegen die Widrigkeit des Exils und gegen das Unrecht, besonders nachdem er seit 1937 auf die Weltliteratur zurückgegriffen und bei den chinesischen Vorbildern ihre Identität als kämpferische Exilanten entdeckt hatte.

Um diese Zeit verschlechterte sich die Lage in Europa von Tag zu Tag. Dies war zweifellos ein schwerer Schlag für Brecht, der hoffte, sein Exil beenden und so schnell wie möglich nach Deutschland zurückkehren zu können. Einerseits war er gezwungen, weiterhin aus Dänemark, das Deutschland am nächsten war, nach Schweden, weiter weg von seiner Heimat, ins Exil zu gehen, was ihn dazu veranlasste, seinen ‚Auswanderer‘-Status durch Poesie zu überprüfen und die Konzepte von ‚Exil‘ und ‚Exilliteratur‘ zu vertreten. Andererseits boten die europäischen Länder dem expansiven Deutschland keinen Einhalt und ließen den Faschismus sich weitgehend ungehindert ausbreiten; und der drohende Krieg und das schwierige Leben im Exil versetzten Brecht in eine tiefe Beunruhigung. Anfang 1939 stellte er die Arbeiten und Bearbeitungen von Werken wie *Der gute Mensch von Sezuan* ein und wandte sich stattdessen *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), *Die Trophäen des Lukullus* (1939), *Das Verhör des Lukullus* (1939) und anderen Werke

---

<sup>89</sup> Vgl. Shi Jie, *Bulaixite Zuopin zhong de Zhongguo Wenhua Yuansu* (Chinesische kulturelle Elemente in Brechts Gedichten). Shanghai 2010, S. 37.

zu, um den blutigen Krieg zu entlarven und den Ruhm der Eroberer in Frage zu stellen. Seine deutliche Reaktion auf den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zeigte eine klare pazifistische Tendenz und eine starke Verurteilung des Krieges.

Das gleiche Motiv fand Brecht ein Jahr zuvor auch beim chinesischen Vorbild, und zwar im Gedicht *Ein Protest im sechsten Jahr des Chien Fu* (1938).<sup>90</sup> Das chinesische originale Gedicht lautet: *Gedanke im Jahr des Ji Hai* (《己亥岁感事》) und wurde von dem in der späten Tang-Zeit lebenden Dichter Ts'ao Sung<sup>91</sup> geschrieben. Den Titel der englischen Vorlage Waleys *A Protest in the sixth year of Ch'ien Fu*<sup>92</sup>, übernahm Brecht Wort für Wort. Im chinesischen Gedicht geht es um den blutigen Krieg und das grausame Leben im Süden Chinas, das der Dichter persönlich erlebte. Als Folge von anhaltenden Bauernaufständen in der späten Tang-Zeit breiteten sich die Kriege allmählich in den Süden Chinas aus.<sup>93</sup> Angesichts seiner Aktualität ist das Originalgedicht in der chinesischen Literaturgeschichte von großer Bedeutung. Insbesondere die letzte Zeile „Eines einzigen Generals Reputation heißt: Zehntausend Leichen“ (‘一将功成万骨枯’) wird in China bis heute als eine der bekanntesten Gedichtzeilen angesehen.

Der Titel Brechts kommt dem Original nahe, denn „*Das sechste Jahr des Chien Fu*“ (乾符) ist eine Ersatzform von „dem Jahr des Ji Hai“ (己亥).<sup>94</sup> Das genaue Datum als Titel spielt auf die Tatsache an, dass das Gedicht vom tatsächlichen Leben und von der politischen Wirklichkeit handelt, wie eine aktuelle Berichterstattung in der Presse. ‚Ein Protest‘, also das Thema des Ge-

---

<sup>90</sup> Das chinesische Original lautet: “己亥岁感事” (*Gedanke im Jahr des Ji Hai*).

<sup>91</sup> D. i. Cao Song, 曹松, 828–903 n. Chr.

<sup>92</sup> Arthur Waley, *A Hundred and Seventy Chinese Poems*. New York 1938, S. 97.

<sup>93</sup> Nach der An-Lushan-Rebellion (安史之乱) herrschte zuerst in Nordchina, wie beispielsweise in Hebei (河北), Krieg, dann breiteten sich die Kriege in Zhongyuan (中原) aus. In der späten Tang-Zeit waren umfangreiche Bauernaufstände ausgebrochen. Die südlichen Gebiete Chinas waren auch vom Krieg betroffen und zum Schlachtfeld geworden. Vgl. Xiao Difei / Zhou Ruchang (Hg.), *Tangshi jianshang Cidian* (Lexikon der Tang-Gedichte). Shanghai 2004, S. 1319.

<sup>94</sup> Aufgrund des Untertitels „Xizong Guang Ming Yuan Nian“ („僖宗广明元年“) im chinesischen Original lässt sich berechnen, dass das Gedicht im Jahr 880 n. Chr. geschrieben worden sein muss, als der Kaiser Tang Xizong (唐僖宗, 862–888 n. Chr.) im Jahr des Guang Ming (广明, 880 n. Chr.) zu regieren begann, d. h. ein Jahr nach dem sechsten Jahr des Chien Fu (d. i. Qian Fu, 乾符, 879 n. Chr.). Chien Fu ist der Äraname des Kaisers Tang Xizong, der von 873 bis 888 n. Chr. regierte. Der Kaiser Xizong hat insgesamt fünf Äranamen, die ersten zwei lauten Chien Fu (乾符, 874–879 n. Chr.) und Guang Ming (广明, 880–881 n. Chr.), die anderen drei sind Zhong He (中和, 882–885 n. Chr.), Guang Qi (光启, 886–887 n. Chr.) und Wen De (文德, 888 n. Chr.). Bei der Übersetzung des Titels in *The sixth year of Chien Fu* hat Waley eine Veränderung vorgenommen. Er hat das Jahr berechnet und ergänzt: A.D. 879, das Datum, an dem es zu jenem Ereignis kam, auf das sich das Gedicht bezieht.

dichts, richtet sich gegen den Krieg. Insbesondere zeigt sich der Ausdruck ‚Zehntausend Leichen‘ in der letzten Zeile als scharfe Anklage gegen den blutigen Krieg und das ach so verdienstvolle Militär.<sup>95</sup> Auffallend ist zudem, dass der deutliche Zeit- und Themenbezug Brecht bei der Auswahl dieses Gedichts beeinflusst haben musste. Besonders der Titel des Gedichts stieß bei Brecht auf starke Resonanz, denn er übersetzte es 1938, also im sechsten Jahr der nationalsozialistischen Herrschaft Hitlers.<sup>96</sup> Aus Sicht der *Qiao-Yiologie* ist neben der ‚geografischen Bewegung‘ und ‚geistigen Veränderung‘ auch der Zeitfaktor sehr wichtig, wenn man das *Qiao-Yi-Phänomen* untersucht.<sup>97</sup> Gerade 1938 stimmte die Kritik des chinesischen Gedichts mit Brechts Kritik an den Nazis und ihrem Militarismus überein. Dies kommentierte Brecht in seinen Typoskripten: „Wie man aus der Zahl zehntausend sieht, war die Zivilisation zur Zeit, wo dieses Gedicht entstand, noch wenig entwickelt. Die Reputation der Generäle war damals noch verhältnismäßig billig.“<sup>98</sup> Damit kritisierte Brecht den hohen Preis der für die „Reputation der Generäle“ bezahlt werden muss. Die Höhe des Preises für die „Reputation der Generäle“, die Zahl der Toten, war vor tausend Jahren noch sehr viel niedriger als in der Epoche Brechts.

Brecht polemisierte hier gegen eine falsche Auffassung des Zivilisationsprozesses. Steigt im Laufe des Zivilisationsprozesses die Zahl der Leichen, die ein General vorweisen muss, um seine Reputation zu erlangen, dann läuft etwas falsch bei der Entwicklung der Zivilisation. Brecht schrieb, dass die Zivilisation zu der Zeit, in der das Gedicht entstand, noch wenig entwickelt war. Wenn der Entwicklungsstand der Zivilisation aber mit der Zahl der Leichen steigt, die ein General vorweisen kann, dann muss die Zivilisation der Nazi-Zeit, in der massenhafter ‚Heldentod‘ alltäglich wurde, sehr hoch entwickelt sein, woran viele Nazis ja auch glaubten. Dagegen polemisierte Brecht. Ein Jahr später übte er erneut scharfe Kritik an der Vorstellung von der höchsten Reputation der Generäle und an dem blutigen Krieg in seinem Stück *Das Verhör des Lukullus* (1939), indem er General Lukullus achtzigtausend Menschen in den Orkus schicken ließ.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Die Thematisierung des militärischen Verdiensts spielt auf ein historisches Ereignis an. Im sechsten Jahr des Chien Fu wurde der regionale Militärgouverneur Gao Pian (高骈, 821-887 n. Chr.) in Zhenhai (镇海) mit anderen zusammen ausgezeichnet, denn er hatte einen Bauernaufstand durch ein Blutbad unterdrückt. Vgl. Xiao Difei / Zhou Ruchang (Hg.), a. a. O., S. 1319.

<sup>96</sup> Vgl. Edgar Marsch, a. a. O., S. 262.

<sup>97</sup> Vgl. Ye Jun, a. a. O., S.133.

<sup>98</sup> GBA, Bd. 11, S. 390. Waley verstand die Funktionswörter alter chinesischer Gedichte nicht, und so wurde das Wort „wan (万)“ wörtlich ins Wort „zehntausend“ übersetzt. Daher hat Brecht den obigen Kommentar zum chinesischen Gedicht gegeben.

<sup>99</sup> GBA, Bd. 6, S. 112.

Wie oben erwähnt, ist bei der Analyse des *Qiao-Yi-Phänomens* der zeitliche Faktor von Bedeutung. 1939 war ein wichtiges Jahr für Brecht: das Jahr des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs, das sechste Jahr der nationalsozialistischen Herrschaft und zugleich das sechste Jahr seines Exils. In diesem Jahr griff er auf ein chinesisches Gedicht zurück, um Kritik an der Kriegsführung und dem Militarismus des Faschismus zu üben. Dies ist eine gute Erklärung für seine Änderungen in der fünften und sechsten Zeile. Die Anmerkung Brechts zu diesem Gedicht macht die Intention seiner Auswahl deutlich. Dort gab Brecht dem Protest gegen den blutigen Krieg einen noch schärferen Ausdruck: Steht bei Waley „Do not let me hear you talking together / About titles and promotions“<sup>100</sup>, so schrieb Brecht „Bitte verschont mich mit eurem Gewäsch / Von Ernennungen und Titeln.“<sup>101</sup> Anders als Waley benutzte Brecht das abwertende Wort „Gewäsch“ und bezeichnete „Ernennungen und Titel“ als wertlos. So erhielt ein vor tausend Jahren entstandenes chinesisches Gedicht eine moderne, aktuelle Bedeutung.

## 6. Schlussfolgerung

Die chinesische Kultur half Brecht, verschiedene Schwierigkeiten im Exil zu überwinden und er kehrte nach fünfzehn Jahren Exil schließlich nach Deutschland zurück. In der Dichtung und Nachdichtung *Chinesischer Gedichte* während der Exilzeit identifizierte sich Brecht immer wieder mit chinesischen Dichtern und Philosophen. In seinen Gedichten wurde das chinesische Vorbild in seine Selbstporträrierung übertragen bzw. integriert: Der Wechsel vom ‚Emigranten‘ bzw. ‚Auswanderer‘ zum ‚Exilanten‘, die Auswahl von Li Po, Tu Fu und Po Chü-yi, die Wandlung des Bildes von Laotse vom ‚höflichen Chinesen‘ zum ‚Emigranten‘ sowie die Auswahl der Motive vom Kämpfer gegen die Widrigkeit des Exils und bis hin zum Antikriegsaktivisten aus den chinesischen Gedichten zeigen, dass sich durch Anregungen aus der Kunst aus einem fremden Kulturkreis nach und nach ein neues Konzept von ‚Exilliteratur‘ und vom ‚Schriftsteller im Exil‘ herausbildete, nachdem Brecht gezwungen war, sich im Exil immer weiter von seiner Heimat zu entfernen. Mit Hilfe der chinesischen Vorbilder demonstrierte er die ‚geistigen Veränderungen‘ der Exilanten während der *Qiao-Yi-Reise* und zog aus diesem Vorbild die Kraft für den Sieg im Kampf gegen den Faschismus vom Exil aus.<sup>102</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Brecht aus der Perspektive der *Qiao-Yiologie* als *Qiao-Yi-Subjekt* im Exil auf der Suche nach fremden literarischen Vorbildern war. Seine neuen Einstellungen, seine Haltungen und seine Weltanschauung, kurz, in den Originalworten des *Qiao-Yi*, seine

---

<sup>100</sup> Arthur Waley, *One Hundred and Seventy Chinese Poems*. a. a. O., S. 97.

<sup>101</sup> GBA, Bd. 11, S. 264.

<sup>102</sup> Vgl. Tan Yuan, a. a. O., S. 66-78, hier S. 76.

‚geistigen Veränderungen‘ wurden gleichzeitig sowohl vom ‚Exil‘ als auch von der ‚chinesischen Kultur‘, die als eine seiner wichtigsten poetischen und philosophischen Ressourcen angesehen wird, beeinflusst. In diesem Wandlungsprozess hat der Kontext des Exils einen tiefgreifenden Einfluss auf Brechts *Chinesische Gedichte* in der Auswahl poetischer Motive und chinesischer kultureller Elemente sowie der Methode der Nachdichtung gehabt. Brechts Dichtung und Nachdichtung unter dem Sammelbegriff *Chinesische Gedichte* sind eng mit seinen schwierigen Exilerfahrungen im Allgemeinen und seinen Persönlichkeitsveränderungen unter den politischen und situationsbedingten Belastungen im Besonderen verbunden. Auf dem Weg ins Exil ließ sich Brecht von der chinesischen Kultur und den Traditionsmustern der chinesischen Poesie stark beeinflussen, indem er sich auf seine eigene Weise ihren Inhalten näherte und sie kreativ weiterentwickelte.