

Klaus Schuhmann

„Ich  
benötige  
keinen  
Grabstein...“

Bertolt

Brecht

Brechts literarisches Schaffen  
im Kontext der Literatur des 20. Jahrhunderts

---

Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V.

»ICH BENÖTIGE KEINEN GRABSTEIN«



KLAUS SCHUHMAN

»Ich benötige keinen Grabstein«

Brechts literarisches Schaffen im Kontext  
der Literatur des 20. Jahrhunderts

Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen  
Leipzig 2006

In memoriam Elisabeth Hauptmann

»Sie werden aus dem Gedächtnis  
Die im Kampf zerfetzten Reime des  
Herzens wieder zusammenstellen.«

(Brecht: Dialektische Ode)

Umschlag: Jutta Damm-Fiedler

Umschlag unter Verwendung eines Fotos aus dem Brecht-Archiv der Akademie  
der Künste

Umschlagrückseite: Bertolt Brecht an die Akademie der Künste, 15. Mai 1955. In:  
Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch.  
Hrsg. von Werner Hecht. Frankfurt am Main 1988. S. 308.

ISBN 3-89819-248-2

© Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V. 2006  
Harkortstraße 10  
D-04107 Leipzig  
Telefon (0341) 9 60 85 31 / Fax (0341) 2 12 58 77  
[www.rosa-luxemburg-stiftung-sachsen.de](http://www.rosa-luxemburg-stiftung-sachsen.de)

Redaktion: Lutz Höll / Giesela Neuhaus

Satz: Lutz Höll

Herstellung: GNN Verlag Sachsen GmbH, Badeweg 1, D-04435 Schkeuditz

# Inhalt

1. Nach-Lese oder Brecht und kein Ende (7)
2. Gruppenbild mit Kriegsdichtern samt einem Augsburger Gymnasiasten (12)
3. Soldatische Wiedergänger, protestierende Kriegskrüppel, Statuenmenschen (32)
4. Baalsche Bruderschaften: Hans Henny Jahnns »Pastor Ephraim Magnus« und Hermann Hesses »Klingsors letzter Sommer« (53)
5. Vom Hunger nach Brot und Gerechtigkeit (Tucholsky, Mehring, Becher) (69)
6. Die »Sterbsakramente« des Großstadtlebens – von der Grammophonunterhaltung zur Radio-Didaktik (87)
7. »Zertrümmerung der Person« Brechts »Mann ist Mann« und Döblins »Berlin Alexanderplatz« (110)
8. Die Brecht-Benn-Konstellation am Beginn der dreißiger Jahre »Die Maßnahme« – »Das Unaufhörliche« (121)
9. Im Wettstreit des Erzählens – Bertolt Brecht und Anna Seghers (133)
10. »Falladah« auf der Revuebühne – Materialien zu einer Revue (156)

11. Leben kontra Kunst – Autoren im Zwiespalt des Jahrhunderts (173)
  12. Der »Anstreicher« am Mikrophon –  
Stimmen und Gegenstimmen außer Landes (192)
  13. Annäherung und Distanz in den Exilgedichten  
von Bertolt Brecht und Johannes R. Becher (207)
  14. Geschichtsbilder im Zeiteinsatz – vom Hoffen auf Zukunft in  
»finsternen« zum Utopieverlust in »posthistorischen« Zeiten (219)
  15. Auf asiatischen Terrain –  
Brechts »Tui-Projekt« und Hermann Hesses »Glasperlenspiel« (240)
  16. Antigone redivivus: Hasenclever, Döblin, Brecht  
und Hochhuth rezipieren Sophokles (261)
  17. »Tristesse« contra »Vergnügungen« –  
Benn und Brecht in den fünfziger Jahren (280)
  18. Vom Gedichtschreiben in den »Mühen der Ebenen«.  
Bertolt Brecht, Peter Huchel, Volker Braun, Heiner Müller (294)
  19. Brecht bei Fried – Zeitalterdialog im Gedicht (305)
  20. Fragen und Antworten der Nachgeborenen –  
fünfzig Jahre nach Brechts Tod (324)
- Über den Autor (351)

## 1. Nach-Lese oder Brecht und kein Ende

Fünzig Jahre nach Brechts Tod hat sich bewahrheitet, daß er wie wenige andere Schriftsteller dem 20. Jahrhundert und seiner deutschsprachigen Literatur mit einem Fundus von Werken das Gepräge gab, der auch im nachfolgenden 21. Jahrhundert noch nicht ausgeschöpft ist, obwohl die Forschung in monumentalen Ausmaßen mit Biographien und Lexika sowie einer Überfülle von Einzeluntersuchungen alles an den Tag gebracht zu haben scheint, was über Leben und Werk dieses Schriftstellers zu erkunden war.

Sich dennoch nach einem knappen halben Jahrhundert auch persönlicher wissenschaftlicher Beschäftigung damit noch einmal an eine überblickende Darstellung zu wagen, bedurfte nicht nur der Wiederkehr des 50. Todestages von Brecht, die Anlaß genug sein sollte, seiner Persönlichkeit zu gedenken. Es ist nicht zuletzt der Ermutigung durch Brecht geschuldet, der mehrmals in seinem Leben zu einer Nach-Lese in seinen Texten genötigt war, als es um deren Neuausgabe ging.

Ein markantes Datum dafür ist die Textsichtung für die »Svendborger Gedichte«, die ihn veranlaßte, die Gedichte aus den zurückliegenden Schaffensjahren mit den in den dreißiger Jahren geschriebenen zu vergleichen und gegeneinander abzuwägen. Er notierte damals: »Die »Hauspostille«, meine erste lyrische Publikation, trägt zweifellos den Stempel der Dekadenz der bürgerlichen Klasse. Die Fülle der Empfindungen enthält die Verwirrung der Empfindungen. Die Differenziertheit des Ausdrucks enthält Zerfallelemente. Der Reichtum der Motive enthält das Moment der Ziellosigkeit. Die kraftvolle Sprache ist salopp. usw. usw. diesem Zweck gegenüber bedeuten die späteren »Svendborger Gedichte« ebenso gut einen Abstieg wie einen Aufstieg (...) Da ist die Differenziertheit der Probleme. Es ist keine Frage: die Literatur blüht nicht (...) Abstieg und



Aufstieg sind nicht durch Daten im Kalender getrennt. Diese Linien gehen durch Personen und Werke durch.«<sup>\*1</sup>

Diese Feststellung: daß es »Linien« gibt, die durch Personen und Werke hindurchgehen, sie also bei aller Verschiedenheit dennoch miteinander verbinden, der literarische Prozeß also Kontinuität ebenso kennt wie Diskontinuität, läßt sich auch bewahrheiten, wenn Brechts literarisches Werk im Kontext der Literatur des 20. Jahrhunderts gelesen wird und der Klassiker dieses Zeitalters vergleichend in eine Reihe neben andere Autoren gestellt und danach befragt wird, was ihn mit diesen Kollegen und Kolleginnen verbindet. Mit anderen Worten: So singular einzelne seiner Werke auch erscheinen mögen, was darin verhandelt wird, hat auch andere Schriftsteller herausfordert und auf Stoffe und Themen gebracht, die ihnen ihr Jahrhundert manchmal geradezu aufdrängte. Das ist von den literarischen Anfängen des Augsburgers bis in die fünfziger Jahre in Berlin unschwer festzustellen, wenn man von Brecht ausgehend das weitere Umfeld, in dem Literatur entstand, ins Auge faßt. War der Gymnasiast noch eine Randfigur im Ensemble der damaligen Kriegssyriker, rückte er mit der »Legende vom toten Soldaten« schon zu einem Dichter auf, für den Soldaten Menschen waren, an deren Schicksalen sich der Charakter eines kriegerischen Jahrhunderts beispielhaft zeigen ließ, wie die öffentli-

\* Die Texte von Brecht werden mit Ausnahme einiger Erstdrucke zitiert nach der »Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe«, die im Aufbau-Verlag Berlin und im Suhrkamp-Verlag Frankfurt am Main erschien, herausgegeben und kommentiert von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Für das Material aus dem Brecht-Archiv dankt der Verfasser Erdmut Wizisla.

1 Bertolt Brecht: Journale 1. (Werke. Bd. 26.) Berlin 1994. S. 322f.

Die Notate des Jahres 1938 stehen im Kontext der Exildebatte über Realismus und führen Begriffe mit (z. B. Dekadenz), die in den Schriften von Georg Lukács eine maßgebliche Rolle spielen. In weiteren Notaten kommt Brecht auch auf einzelne seiner Gedichte zu sprechen, während er die übergreifende literaturtheoretische Problematik in »Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise« erörtert.

Vgl. dazu auch den Aufsatz von Silvia Schlenstedt: Lyrik im Gesamtplan der Produktion. Ein Arbeitsprinzip Brechts und Probleme des Exils. In: Weimarer Beiträge. Heft 2/1978. S. 5–29.

chen Darbietungen dieses Textes in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts anschaulich bezeugen.

Schon zu Beginn der Weimarer Republik rückte Brecht in die Phalanx jener namhaften Autoren auf, die vergleichbare literarische Gestalten wie er hervorbrachten: in Hermann Hesses »Klingsors letzter Sommer« und Hans Henny Jahnns »Pastor Ephraim Magnus«. Die sozialen Kämpfe in der Weimarer Republik näherten ihn Schriftstellern wie Anna Seghers, Walter Mehring, Kurt Tucholsky und Erich Kästner an und hätten ihn mit seinem »Falladah«-Gedicht gar zum Revue-Texter machen können. Was ihn gegen das »Individualdrama« aufbrachte, verband ihn wiederum mit dem Romancier Alfred Döblin, der als Erzähler vergleichbare Wege einschlug. Mit seinen Anti-Hitler-Gedichten wurde er schließlich zum Nachbarn seines früheren Kritikers Alfred Kerr. Annäherung und Distanz wiederum sind für sein Verhältnis zu Johannes R. Becher charakteristisch.

Dabei bildeten sich zweimal Vergleichskonstellationen heraus, die zur Betrachtung einluden: die mit Alfred Döblin und Gottfried Benn. Mit seinen dichterischen Reflexionen über Geschichte gab er Einblicke in die Mühen literarischer Selbstverständigung, wie sie auch andere Autoren bis in die unmittelbare Gegenwart betrieben haben. Und in der antiken Antigone fand er eine Bühnengestalt, die er im Zeiteinsprung an die Gegenwart heranzuführen konnte.

Um Brechts Gegenwärtigkeit und literarische Wirksamkeit unter Beweis stellen zu können, wurden in einzelnen Kapiteln Zeiteinsprünge gemacht, die Brechts Themen nahe an die Gegenwart bis zu den Kontaktstellen heranzuführen, an denen nachgeborene Autoren wie Erich Fried, Rolf Hochhuth, Heinz Kahlau, Inge Müller den Staffeln von Brecht übernahmen und Zwiesprache über die neueren Zeitaläufe mit ihm hielten, ihn befragend und ihm gelegentlich auch überholend.

Das in diesem Buch praktizierte Arbeitsverfahren orientiert sich dabei an einer Maxime Brechts, der, über eine Gesamtausgabe seiner Gedichte nachdenkend, meinte »ein Gesamtwerk müsse eine innere Geschichte haben«, um den »Versuchsscharakter« seiner literarischen Unternehmungen erkennbar zu machen und dem Leser zeigen können, daß sie »in einer gewissen Beziehung zueinander« stehen. Das geschieht in diesem Buch freilich nur ausschnittsweise, zumindest aber in einem chronologischen

Zusammenhang, in deutlicher Abkehr von einer Darstellungsweise, die diesen Sachverhalt verkennt und sich essayistisch erlaubt, den Lyriker Brecht auf die Überschrift »Gelegentlich: Poesie« festzulegen.

Das Schreibziel des Autors bestand von vornherein nicht darin, die unübersehbare Sekundärliteratur zu Leben und Werk von Brecht auszuwerten und in einer dazu nötigen Überfülle von Anmerkungen zu dokumentieren, zumal er beabsichtigt, einem vorgegebenen Thema zu folgen, das in einem über Brecht hinausgehenden literaturgeschichtlichen Kontext entwickelt werden sollte.

Also werden hier mehr die Brechtleser als die Brechtspezialisten dazu eingeladen, den in diesem Buch gebotenen Exkursen zu folgen, vor allem Leser jüngerer Generationen, die nicht – wie der Verfasser – erst mit den 1951 erschienenen »Hundert Gedichten« ihre Bekanntschaft mit Brecht machten und ihre Forschungen begannen, als noch keine zuverlässige Werkausgabe existierte, die erst Ende der achtziger Jahre zu erscheinen begann.

Der Verfasser negiert natürlich die Trennung des Dichters vom Politiker, wie sie in den sechziger Jahren in dem Buch »Brecht – Das Paradox des politischen Dichters« von Martin Esslin behauptet und Jahrzehnte später von einem Literaturpapst abgewandelt wurde, der nur noch die Lyrik Brechts gelten lassen will (allen Aufführungen seiner Stücke zum Trotz). Und auch die nach 1989 einige Zeit gängige Titulierung Brechts als »Staatsdichter« (mit der Erklärung »Aus Lebensangst verschrieb sich Brecht einem System, in dem alles ein für alle Mal festgelegt war«) konnte als schon wieder obsolet geworden ignoriert werden.

Der Verfasser dieses Buches ist auch nach fast fünfzigjähriger Vertrautheit mit dem literarischen Werk Brechts noch zu glauben bereit, was Peter Palitzsch anlässlich des 100. Geburtstages von Brecht in einem Gespräch äußerte. »Brecht war freundlich, geduldig, weise. Dies war er nur dann nicht, wenn er überarbeitet oder krank war. Ich kenne kein Beispiel dafür, daß jemand politisches Denken in Menschlichkeit und Produktivität umzusetzen verstand, wie Brecht es vermochte.«<sup>2</sup>

2 Peter Palitzsch: Gespräch. In: Joachim Lang / Jürgen Hillesheim (Hrsg.): »Denken heißt verändern ...«. Erinnerungen an Brecht. Augsburg 1998. S. 121.

Das vorliegende Buch ist nicht ohne Grund einer Frau an Brechts Seite gewidmet, um deren editorische Arbeit in Erinnerung zu rufen: Es ist Elisabeth Hauptmann, die 1973 starb.

## 2. Gruppenbild mit Kriegsdichtern samt einem Augsburger Gymnasiasten

Schon im 1. Heft der Zeitschrift »Das literarische Echo« vom 1. Oktober 1914 konnte Julius Bab, der sich in den folgenden Jahren als Dokumentarist deutscher Kriegslyrik hervortat, eine vorläufige Bilanz der bis dahin entstandenen Gedichte dieser Art ziehen. Unter dem Titel »Die Kriegslyrik von heute« konstatierte er: »Wer das weiß, daß der Mensch bis in die letzten Fasern seiner Individualität hinein ein soziales Wesen ist (...), der wird sich gewiß nicht wundern, daß der große Krieg, diese gewaltige Schicksalsfrage an das ganze deutsche Volk, vielfach poetischen Widerhall geweckt hat. Aber auch der muß erstaunen angesichts der Massen, die unsere poetische Mobilmachung aufgeboten hat – ihre Zahl übertrifft bestimmt die aller anderen Völker so weit und weiter als unsere militärische (...), so ist vielleicht eine Zahl erlaubt: ich schätze, daß im August 1914 mindestens 50 000 Gedichte täglich in Deutschland gemacht worden sind.«<sup>1</sup>

Unter denen, die in diesen Wochen begannen, ihre Beiträge an nahe oder ferne Zeitungsredaktionen einzuschicken, war auch ein sechzehnjähriger Gymnasiast, der bislang noch nicht an die Öffentlichkeit getreten war und sich mit seinen beiden Vornamen Berthold Eugen nannte. So unterzeichnete er Gedichte und Prosastücke, die seit dem 17. August 1914 in den »Augsburger Neuesten Nachrichten« erschienen. Für Bab in Berlin gab es gewiß keinen Grund, auch noch in einer schwäbisch-bayerischen Provinzzeitung nach Texten Ausschau zu halten, die für seine Anthologie taugten. Und doch hätte das eine oder andere Gedicht dieses

1 Julius Bab: Die Kriegslyrik von heute. In: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. Heft 1/1914. S. 6.

Gymnasiasten in einem seiner Auswahlbände stehen können. Denn der junge Lyriker wählte wie andere Kriegsdichter auch die bald zu Stereotypen gewordenen Stoffe und Themen, die der begonnene Krieg auf die Tagesordnung gesetzt hatte, und reihte sich damit in die Phalanx derer ein, die ihre Gedichte täglich zum Druck anboten. In welchen Kontext seine Gedichte dabei aufgenommen wurden, wird freilich erst aus der Rückschau erkennbar, wenn man die frühen Gedichte Brechts mit denen vergleicht, die namhafte Verfasser damals in die Zeitungen setzten.

Während für den Gymnasiasten der große Krieg ein willkommenener Anlaß war, seine bis dahin in der Schülerzeitschrift »Die Ernte« und in seinem Tagebuch weitgehend im Familien- oder Freundeskreis verbliebenen Schreibversuche in der Fugger-Stadt einem größeren Publikum bekannt zu machen, oblag die »poetische Mobilmachung« (und dazu gehörte die politische ebenso wie die religiöse) den eine Generation älteren Dichtern, die fortan nicht mehr Individualisten sein wollten, sondern sich zum Ziel setzten, zum Volk zu gehören, dem »Vaterland« zu dienen und dafür – freiwillig oder dienstverpflichtet – ins »Feld« zu ziehen und notfalls dort den »Heldentod« (fürs »Vaterland«) zu sterben. Gerhart Hauptmann, Thomas Mann und Richard Dehmel gehörten zu diesen Wortführern, denen es oblag, den »Feind« ins schlechte Licht zu setzen und den Kampfeswillen derer zu wecken, die diesen Krieg als einen »deutschen« führen wollten – auch auf dem Feld der Kultur (wie übrigens einige französische und belgische Schriftsteller wie Claudel und Verhaeren). Daß es nicht an Theologen fehlte, die an den Fronten und im Hinterland militant das Wort führten, läßt sich an den »Feldpredigten« (hier seien nur die von Michael Faulhaber genannt) ablesen, die er 1917 gesammelt vorlegte. Daß Universitäten und Schulen<sup>2</sup> im wilhelminischen Kaiserreich ihren erzieherischen Beitrag zur patriotischen Erziehung zu leisten hatten

- 2 Über die Lehrpläne am Augsburger Realgymnasium geben Frisch und Obermeier in ihrem Dokumentenband *Auskunft*, worin sie für die »Unterprima« zwei Titel vermerken, die Aufschluß über die damalige Erziehung (im Fach Deutsche Sprache) geben: Chamberlains *Kriegsaufsätze* und Borkowskys »Unser heiliger Krieg«. Siehe Werner Frisch / Kurt W. Obermeier: *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*. Berlin / Weimar 1975. S. 76.

– schließlich wurden im Verlauf des Krieges auch jene Jahrgänge mobilisiert, die 1914 noch zur Schule gingen – ist ebenfalls hinreichend dokumentiert und in Erlassen und Lehrplänen aufzufinden (nicht zuletzt an jenem Aufsatz, der dem Gymnasiasten Brecht fast zum Verhängnis geworden wäre).

Der Augsburger war seinem Wissen und seinem damaligen Weltbild nach jedoch bei weitem nicht gebildet genug, kriegslegitimierende Schriften zu verfassen, wie sie mit Werner Sombarts »Helden und Händler« oder Thomas Manns »Betrachtungen eines Unpolitischen« in jenen Jahren entstanden, um Deutschland im Widerstreit mit Frankreich und England zu legitimieren.

Daß die von Bab gezählten »Massen« das Bild der deutschen Lyrik fortan bestimmten und sich gleichsam über Nacht ein Umschwung vollzog, mit dem ausgelöscht wurde, was im Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende im Gedicht deutscher Sprache tonangebend war (die *Fin-de siècle*-Stimmung verflog ebenso schnell wie all das, was man später als lyrischen »Jugendstil« bezeichnete), ist in Babs nachfolgenden Titellisten im »Literarischen Echo« dokumentiert.<sup>3</sup> Am ehesten noch die meist konservativen Verfechtungen der Balladendichtung alter Prägung, die 1908 in Scherls »Woche« zu einem Preisausschreiben aufgerufen worden waren, konnten sich als literarisch kriegstauglich ausweisen, weil sie schon länger über das Rüstzeug – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – verfügten, das nun auch die »Massen« wieder aus den Arsenalen früherer Kampfzeiten hervorholten: angefangen beim »Schwert« und dem zugehörigen Ritter,

3 Im 6. Heft (15.12.1914) des »Literarischen Echos« lieferte Bab lediglich eine Titelliste, die jedoch aufschlußreich genug ist für den Lyrik-Zeitgeist in diesen Wochen. Hier nur einige Titel daraus:

Ludwig Schreiber: Der heilige Krieg (Selbstverlag);

Rudolph Leonhard: Über den Schlachten (auch er hat ein »Fähnrich«-Gedicht geschrieben);

Richard Dehmel: Volksstimme, Gottestimme.

Die beliebtesten Adjektive jener Zeit heißen »eisern«, »ehern«, »heilig« und »deutsch«. Besonders sinnfällig der Titel »In Gottes Heeresdienst«, den Armeepfarrer Walther Buder für seine »Fünfzehn Feldpredigten 1917–1918« wählte.

der nun als Reiter in Erscheinung tritt, bis hin zu den neuen Waffen auf See, von denen sich eine mit dem Namen »Emden« auch beim Augsburger Jung-Dichter findet. Alfred Biese brachte auf den Punkt, welch ein Glück der Krieg für die deutsche Literatur bedeutete: »Der große Umwerter aller Werte, der Krieg, hat auch die seichte Artistenkunst hinweggefegt, hat den tiefen Grund der Herzen aufgewühlt und Ernst und Andacht, Kraft und Entschlossenheit hineingesät, und so stiegen die Lieder empor und klangen wie stolze, weihevoll Fanfaren für eine Erneuerung der deutschen Dichtung, für die ruhmvolle Zukunft unseres deutschen Vaterlands.«<sup>4</sup>

Kamen Männer in diesen Gedichten vor, wurden sie mit ihren militärischen Rängen vorgestellt oder nach dem Schlachtfeld benannt, auf dem sie kämpften und starben, so wie es auch der Augsburger Gymnasiast tat, der mit dem »Fähnrich« und dem »Tsingtausoldaten« zwei dieser Frontkämpfer den Augsburger Zeitungslesern vorstellte.

Dabei kann angenommen werden, daß der Autor dieser Gedichte trotz vormilitärischer Übungen in der Heimatstadt nicht wußte, wie Vormarsch und Rückzug, Grabenkampf und Stellungskrieg geführt werden. Was in den Zeitungen darüber stand, stammte aus zweiter Hand und bot sich in den ersten Kriegswochen als eine nicht abreißende Kette von militärischen Erfolgen dar. Was auf den Schlachtfeldern beim Einsatz der modernen Kriegsmaschinerie mit Mensch und Tier geschah, wußten am ehesten die, die es erlebt hatten und frühzeitig fielen (wie Stadler, Lichtenstein oder Trakl) oder Jahre später wie Ernst Jünger darüber schrieben. Das erklärt, daß in Berthold Eugens an zwei verschiedenen Fronten stattfindenden Kämpfen weitgehend ähnliche Kulissen verwendet werden, in denen Krieg geführt wird.

Dem gängigen Heldenklischee bleibt der junge Lyriker zunächst allein schon durch die Art und Weise fern, in der er einen jungen, offenbar vor dem ersten Fronteinsatz stehenden Offiziersanwärter in Ruhestellung zeigt, damit befaßt, seiner Mutter die ihn heimsuchenden Ängste zu beschreiben.

4 Alfred Biese: Poesie des Krieges. [2. verb. u. erg. Aufl.] Berlin 1915. S. 24.



In jenen Tagen der großen Frühjahrsstürme schrieb er's nach Haus:  
 Mutter ... Mutter, ich halt's nicht mehr länger aus ... –  
 Schrieb es mit steilen, zittrigen Lettern neben der flatternden  
 Stalllaterne.

Sah, bevor er es schrieb, in das Dunkel, seltsam geschüttelt hinaus  
 Wo ein Gespenst herschattet, grauenhaft, fremd und fern.  
 Lauschte dem harten Klirren der Schaufeln, die seine  
 toten Freunde einscharrten. Und er schrieb es  
 besinnungslos nieder, das »Mutter, ich halt's nicht mehr aus.«<sup>5</sup>

Einige Monate nach Kriegsbeginn geschrieben, verrät der Text (vielleicht ungewollt), was die Schlacht Mannschaften und Offizieren an psychischem Durchhaltevermögen abverlangte und welche Folgen das »Schlachten« für einzelne Menschen hatte, die dieses Erlebnis nicht mehr mit Mobilisierungsparolen übertünchen konnten. Hier straft ein junger Poet jene Lügen, die das Adjektiv »eisern« gerne auch auf Soldaten übertragen, um deren scheinbar unbesiegbare Durchhaltekraft zu veranschaulichen. Daran gemessen ist Brechts Fähnrich keiner von denen, die Josef Winkler im gleichnamigen Gedicht vorüberziehen läßt.

Ob das, was »drei Tage später« geschieht, als soldatische Tapferkeit oder als Affekthandlung zu deuten ist, bleibt ambivalent: Entweder hat sich der Fähnrich wieder in der Hand und die Todesfurcht überwunden und ist danach wieder in der Lage, seine Kompanie gegen den Feind zu führen, oder es beginnt ein Sturmloch in den Tod, durch den er sich aus dieser Lebenslage befreien will. Wenn seine Augen dabei »wie Opferflammen« leuchten, kann daraus ebenso Todesbereitschaft wie teutonischer Furor sprechen:

Und drei Tage drauf, als seine Mutter über dem Brief schon weinte  
 Riß er hinweg über Blut und Leibergekrampf  
 Den zierlichen Degen gezückt, die Kompanie zum Kampf  
 Schmal und blaß, doch mit Augen wie Opferflammen.

5 Bertolt Brecht: Der Fähnrich. In: Der Erzähler. Beilage zu »Augsburger Neueste Nachrichten« vom 28. April 1915.

Stürmte und focht und erschlug, umnebelt von Blut und Dampf,  
 In trunkenem Rasen – fünf Feinde ...  
 Dann brach er im Tod, mit irren, erschrockenen Augen, aufschreiend  
 zusammen.<sup>6</sup>

Der Wechsel von den flammenden zu den »irren Augen« und die Art des Tötens – die Feinde werden nicht mit dem Degen zu Tode gebracht, sondern wie Vieh erschlagen – könnte ein Zeichen mehr dafür sein, daß hier ein mit starken Affekten aufgeladener Akt stattgefunden hat. Wer derart wirkungsvoll zu kämpfen vermag, braucht nicht zu fürchten, in solcher Schlacht zu unterliegen.

Das Gedicht zeichnet sich auch dadurch aus, daß es die Mutter-Sohn-Beziehung thematisiert und die eigentlich Leidtragenden – nicht zufällig weinen die Mütter in Brechts Gedichten oft – ins Blickfeld rückt, und es hat nicht den Anschein, der Stolz auf diese Söhne könne die Trauer über deren Tod wettmachen.

Anders verhält es sich mit dem Vaterlandverteidiger in weiter Ferne, der »Der Tsingtausoldat« genannt wird und einen Soldatentyp repräsentiert, der die kaiserliche Kolonie auf dem asiatischen Kontinent zu schützen und im Kriegsfall die von außen eindringenden Feinde abzuwehren hat, dort, wo sich eine »Felsenbastei« befindet. Auch diesen Krieger überfallen anfangs erst einmal Kleinmut und Zweifel, die ihn verunsichern:

In jener blauen Nacht vor dem Sturm auf die Felsenbastei  
 Springt den Wachtposten stier  
 Das Entsetzen an wie ein dunkel kralliges Tier:  
 Daß er von Gott und dem Teufel verraten sei  
 Das wirft ihn hinaus aus Zeit und Raum.  
 Und seine Qual wächst ihm übers Land in Vision und Traum.<sup>7</sup>

6 Ebenda.

7 Bertolt Brecht: Der Tsingtausoldat. In: Der Erzähler. Beilage zu »Augsburger Neueste Nachrichten« vom 18. August 1915.

Das geschieht nicht wie beim Fähnrich »drei Tage« vor der großen Schlacht, hier steht sie unmittelbar bevor. Der Posten kann von der Bastei aus beobachten, wie sich das feindliche Heer formiert:

Aus Gefels und Schlund  
Raucht Giftdampf  
Schwarz wimmelnd drunten zum letzten Krampf  
Schirrt der Feind sich klirrend im dämmernden Grund.<sup>8</sup>

Wie der Fähnrich weiß auch der Tsingtausoldat, daß es der Tod ist, der ihm naht. Seine Vorboten haben ihn schon erreicht und sprechen mit ihm:

Eine tiefe Stimme tief unten lacht:  
Und wenn du vor Gier nach den Sternen langst  
Dir hilft kein Mensch und kein Gott – und  
Morgen liegst du zerfetzt und verstampft  
Im Tod die blühenden Glieder verkrampft  
Im Grund.<sup>9</sup>

In einem zweiten Anlauf wird das Panorama der beginnenden Schlacht noch einmal mit »schwarzem Kot« dunkel und düster eingefärbt, bis ein »flackernder Schein« in der Ferne sichtbar wird, der den Soldaten fragen läßt:

Ist das Brand?  
...  
Morgenrot?  
...<sup>10</sup>

Dann nimmt das Verhängnis seinen Lauf:

8 Ebenda.

9 Ebenda.

10 Ebenda.

Schwer taumelt der Posten zum Rande vor.  
 Starrt seltsam gepackt in des Himmels helloffenes Tor:  
 Und als wollt er den Becher des Lebens wie ein alt Eisen  
 Opfern hinab in den Abgrund schmeißen  
 Taumelt er schwankend und starrend zum Rand:  
 Und das todblasse Antlitz, verzerrt im Ruß  
 Schmeißt er's hinab in den Dunst  
 Schreit es heiser und wild gestöhnt vor Brunst  
 Schreit daß es gellt in Verzweiflung ... Aufschluchzend ... Gruß:  
 Mein Deutschland!<sup>11</sup>

Dieser Soldat ist geradezu hingerissen von dem Schauspiel, dessen Augenzeuge er geworden ist und dessen Wirkung er sich nicht entziehen kann, so daß auch er (wie der Fähnrich) »gepackt« wird und schließlich, zweimal kommt dieses Verb vor, »starrt« und »taumelt« (auch dieses Verb erscheint gedoppelt) und in den Abgrund hinabgezogen wird, in den er seinen Leib »schmeißt« (auch dieses Verb kommt zweimal vor). Wie der letzte Schrei des Verzweifelten auslegbar sein könnte, ist wiederum der Deutung weit offen. Kommt er aus Verzweiflung, Sehnsucht nach der fernen Heimat oder angesichts der feindlichen Übermacht, die sich der »Felsenbastei« nähert? Kann er als ein Opfer angesehen werden, wie im Text anklingt? Oder handelt es sich gar um einen Akt der Selbsttötung? Die introspektive Sicht des jungen Dichters auf seinen Helden läßt mehrere Lesarten zu.

Beide Gedichte gehören auch deshalb zusammen, weil sie zwar strophisch gebaut sind, durch die gestreckten Zeilen aber wie rhythmisierte Prosa wirken, der man kaum noch anmerkt, daß sich die Verse am Ende reimen. Im »Tsingtausoldat« nehmen die Vergleiche größeren Raum ein. Die übergroße Verslänge erklärt sich zum Großteil aus dem überbordenden Wortvolumen, das hauptsächlich aus reihenden Adjektiven gebildet wird, die nicht selten miteinander verkoppelt sind. Der junge Dichter schreibt malerisch ausschweifend, geradezu verschwenderisch mit Worten umgehend, mehr Stimmung suggerierend als präzise beschreibend: ein

11 Ebenda.

nicht zu übersehendes Indiz dafür, daß es dem Gedicht die Augenzeugenschaft fehlt, die umso mehr imaginiert werden muß.

Das wird deutlich, wenn man neben das Gedicht des Gymnasiasten das eines um mehr als ein Jahrzehnt älteren Dichters stellt, der ein gleichnamiges verfaßte. Es stammt vom 1881 geborenen Josef Winkler, der in den Vorkriegsjahren als führendes Mitglied der »Werkleute auf Haus Nyland« durch seine »Eisernen Sonette« bekannt wurde. Auch hier gilt das Interesse den jungen und jüngsten Kriegsteilnehmern, die in den ersten Kriegsmonaten ruhmreich von sich reden machten. Winkler hat von ihnen vermutlich ebenfalls aus der Zeitung erfahren und dokumentiert diesen Sachverhalt per Zitat vor dem eigentlichen Gedicht-Text:

Westlich Langemarck brachen j u n g e Regimenter  
unter dem Gesang »Deutschland, Deutschland über alles«  
gegen die erste Linie der feindlichen Stellungen vor und nahmen sie.  
Tagesbericht der Obersten Heeresleitung  
vom 10. Nov. 1914.<sup>12</sup>

Durch dieses Zitat, das Ort und Zeit der Kriegshandlung und die daran Beteiligten nennt (die Zahl der dabei gefallenen jungen Menschen wird verschwiegen), nimmt der Krieg faßliche Gestalt an. Josef Winkler gelingt ein Gedicht, das sich von Berthold Eugens Text merklich unterscheidet. Es ist wesentlich wirklichkeitsbezogener und dadurch um so mehr ein Loblied auf jene Art heldenhaften Kämpfens, die, beim rechten Namen genannt, Abschlachtung heißen müßte.

Auch Winkler konzentriert sich auf einen unter diesen »Helden« und macht ihn zu einem der Vielen, die dem » j u n g e n Regiment« angehören, während Brecht seinen Fähnrich mutterseelenallein sein läßt. Winkler kann auf diese Weise ein Regimentsporträt mit Fakten zeichnen, die seinen Fähnrich von dem des Sohnes der Fuggerstadt unterscheidet.

12 Josef Winkler: Der Fähnrich. In: Julius Bab: Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht. Bd. 1. Berlin 1916. S. 87.

Ich sah einen deutschen Fähnrich marschieren  
 Feldgrau, Sturmreihe ums Kinn,  
 Wie er schritt im Waffenklirrn,  
 Faust an den Kolben, gradhin!

Er saß vielleicht gestern auf Prima noch  
 Und kam mitten aus seinem Homer  
 Und von Marathon, vom Olympos hoch,  
 Von Alexander dem Großen her.

Seine Lippen schwollen wie von Pindars Gesang,  
 Er trug Jupiter im Blick,  
 Die Sohlen klangen von seinem Gang,  
 Schönwilde Heldenglück!

Er frug nach Wein und Mädchen nicht,  
 Adlerreines Knabentum,  
 In seiner Seele träumte ein Gedicht  
 Von unsterblichem Ruhm.

Den Leib zurück, das Kinn voraus,  
 Genick steif, wie er schritt  
 Und glitt, der Siegesgöttin voraus,  
 Und alle Sterne, die schweiften mit.

Ich sah einen deutschen Fähnrich marschieren  
 Wie einen Kriegs-Genius, so kühn.  
 Gewaltig sich schwingend im Waffenklirrn  
 Schritt er auf Flügeln dahin!<sup>13</sup>

Ein Sohn des Kriegsgottes Mars aus einer deutschen Universität! Noch ein Knabe, und doch schon zum Helden bestimmt. Nur daß er zum

13 Ebenda.

Heldentod verurteilt ist, (oder zumindest sein Nebenmann) wird, dem »Tagesbericht der Obersten Heeresleitung« folgend, unterschlagen.

Aus diesem Gedicht kann noch nach einem Jahrhundert später herausgelesen werden, wie jener Heldenwahn entstehen konnte, der gebildete Jünglinge zu eisernen Kämpfern schmiedete und sie glauben ließ, sie stürmten einem deutschen Sieg entgegen, wobei im Geiste die Heroen aus dem Geschichtsbuch mitmarschierten.

Zwar bleibt hier ungesagt, ob in den Tornistern dieser jungen Männer die Gedichte Stefan Georges oder Nietzsches Zarathustra mitzogen, mit dem Kompositum »Kriegs-Genius« wird zumindest der Titel eines Buches zitiert, das Max Scheler verfaßte: »Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg«.

Ein vergleichbares Bild zeigt sich, wenn man die Gedichte zueinander stellt, die Tsingtau zum Schauplatz haben. Auch in diesem Fall ist Josef Winkler der Autor mit dem Kontrast-Gedicht zu dem aus den »Augsburger Neuesten Nachrichten«. Sein Gedicht beginnt und endet (wie das mit dem Titel »Der Fähnrich«) mit der gleichen Strophe:

Heiße Forts in heißer Nacht – Gott steh dir bei,  
 Tsingtau – o Tsingtau!  
 Brigaden anwärend: Banzai! Banzai!  
 Gott hüt' dich, mein Tsingtau!<sup>14</sup>

Im Verlauf des Gedichts gelangen diesem Autor mehrfach wirklichkeitsnahe Kampfszenen, in denen gehauen und gestochen wird (»Wie Siegfried stach!«). Der Leser erfährt, daß die deutschen Forts »vom wimmelnden Nippon umfletscht, umschwemmt« sind:

14 Josef Winkler: Tsingtau. In Julius Bab: Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht. S. 156.

Und kartätschen mit Hieben das gelbe Biest,  
 Ein Haufen von Entzücken, Entsetzen,  
 Und Schluchzen, daß Deutschland verloren ist,  
 Und in Asien hier rasen die Letzten.<sup>15</sup>

Winklers Gedicht gewinnt dem von Brecht gegenüber dadurch an politischer Kontur, daß es den Feind als einen imaginiert, der sich durch besondere – in diesem Fall asiatische – Eigenschaften auszeichnet, also zu jenen Völkern gehört, die schon vor dem Krieg als »Hunnen« (Kaiser Wilhelm schickte seine Soldaten einst auf die Schiffsreise nach China, keine Gefangenen zu machen) oder als »gelbe Rasse« denunziert wurden. Winkler läßt in seinem Gedicht keinen Zweifel, daß es Germanen sind, die ihnen gegenüberstehen (»Haun! Wie Wieland der Schmied!«), die sich nicht nur in der Kriegskunst den Asiaten überlegen dünken.

Noch drastischer spricht das Edgar Steiger aus, ein zur Sozialdemokratie entlaufener Pfarrersohn aus der Schweiz, der in den Vorkriegsjahren zu den Kritikern des Wilhelminismus in Deutschland gehörte, die sich um die Zeitschrift »Simplizissimus« gesammelt hatten. Der 1914 schon nicht mehr wehrfähige Literat (er wurde 1858 geboren) erwies sich nun als ein besonders militanter Verteidiger von »Tsingtau« im gleichnamigen Gedicht, das Alfred Biese in seinen Sammelband »Poesie des Krieges. Neue Folge. Berlin 1915« aufnahm:

Es hatte niemand sie gerufen,  
 Doch alle, alle waren da.  
 Selbst ihnen, die solch Wunder schufen,  
 Schien wie ein Traum, was nun geschah:

15 Ebenda. S. 157.

Julius Bab vergleichbar hat Alfred Biese seine Gedichtsammlung »Poesie des Krieges« auf mehrere Lieferungen in zeitlicher Folge angelegt. Zwei erschienen mit umfangreichen Einleitungen versehen 1915, danach noch eine 1916, ebenfalls mit Einleitung versehen. Als Quelle für das Gedicht von Edgar Steiger gibt er den »Simplizissimus« an.



Ein einig Deutschland fern im Osten,  
Und muß durchaus gestorben sein,  
Ein jeder Mann auf seinem Posten,  
Wie an der Weichsel und dem Rhein!

Kommt nur heran, ihr feigen Diebel!  
Reißt auf das Schlitzaug, daß ihr's seht,  
Hier regnet's derbe deutsche Hiebe,  
Solang noch einer von uns steht.

Was deutsches Blut schuf in der Runde,  
Sei erst gedüngt mit deutschem Blut,  
Bevor ein Rudel gelber Hunde  
An unserem Tisch sich gütlich tut!

Vielleicht kommt's euch, obzwar verhohlen,  
wenn einst der letzte von uns fällt,  
Daß mit dressierten Raubmongolen  
Man nicht erobert eine Welt.

Ich weiß, daß ohne Schamerröten  
Ihr über unsere Leichen steigt,  
Und könntet uns nicht einmal töten  
Wenn wir's euch nicht zuvor gezeigt.<sup>16</sup>

Auch dieses Gedicht sagt mehr über den Kriegsschauplatz im fernen Osten als Brechts vergleichbares. Steiger wie auch Winkler lassen den Leser zunächst wissen, daß die Verteidiger mit dem deutschen Herzen auf dem rechten Fleck von überall her zu den kolonialen Forts der Deutschen eilten, um nunmehr zum Kampf anzutreten. Aus Steiger spricht ebenso wie bei Winkler der Frontkämpfer alten Schlags (also kein Jüngling), der mit einer Ideologie indoktriniert wurde, wie sie im wilhelmini-

16 Edgar Steiger: Tsingtau. In Alfred Biese: Poesie des Krieges. Neue Folge. Berlin 1915. S. 53f.

schen Kaiserreich heranwuchs: die auf das »deutsche Blut« gegründete rassische Überlegenheit, aus der ein Sendungsbewußtsein entstehen konnte, das Steiger offenbar einverständlich nachspricht.

Im Vergleich mit dem Text des jungen Augsburgers kommt auch diesmal dem des älteren Verfassers die größere Wirklichkeitsnähe zu, die seinen Text markig aufmunitioniert und als scharf konturiertes Feind-Bild für die geistige Mobilmachung empfiehlt. Für eine solche Mission kam das Gedicht von Berthold Eugen aus dem Hause Brecht nicht in Frage.

Das Hohelied auf den deutschen Kaiser hatten ebenfalls ältere Schriftsteller schon ein Jahr vor Kriegsbeginn, als Wilhelm II. das 25. Jahr seiner Thronbesteigung feierte, hohltönender und lauter gesungen, als der Augsburger Bürgersohn in den ersten Kriegswochen, obwohl auch er dem Herrscher in der Reichshauptstadt zu viel der Ehre erweist und ihn als Repräsentant des Volks der Dichter und Denker ansieht.

So ist es kein Zufall, daß die Gedichte des jungen Poeten wie die der schon genannten älteren dort sichtlich politisch intentioniert wirken, wo es um Personen geht, die sich aus der Masse der Feldgrauen herausheben wie Hans Lody, der keinen gewöhnlichen Tod für das deutsche Vaterland starb und zu denen auf beiden Seiten des Heerlagers kriegsführenden Länder gehörte, die als »Spione« von sich reden machten. In den ersten Kriegswochen, als nicht wenige Ausländer in allen am Krieg beteiligten Ländern als solche verdächtigt wurden, und in den folgenden Monaten dadurch, daß einige von ihnen verurteilt und erschossen wurden. Der Späher in London war einst Oberleutnant zur See gewesen und im Auftrag der deutschen Marine in England seinen »Geschäften« nachgegangen und – wie einer Anmerkung zu einem »Requiem für Hans Lody« von Albrecht Schaeffer zu entnehmen ist – am »6. November im Tower standrechtlich erschossen« worden. Darin wird auch aus einem »seiner letzten Briefe nach Deutschland« zitiert: »Möge mein Leben als ein bescheidenes Opfer auf dem Altar des Vaterlandes gewürdigt werden. Gott segne euch und verleihe unseren Waffen den Sieg.«<sup>17</sup> Wer so in den Tod geht, ist

17 Albrecht Schaeffer: Requiem für Hans Lody. In: Julius Bab (Hrsg.): Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht. S. 170–173.

gewiß ein Patriot von bestem Schrot und Korn gewesen und konnte sich berechnete Hoffnung machen, zumindest in die Annalen der Kriegsgeschichte einzugehen. Der Augsburger Gymnasiast übernahm dies für die deutschen Kriegsdichter, indem er einen Epitaph schrieb, der auch für eine Grabschrift getaugt hätte:

Hans Lody

Du starbst verlassen  
 An einem grauen Tag den einsamen Tod.  
 Die dich hassen  
 Gaben dir letzte Geleite und letztes Brot.  
 Liedlos, ehrlos war deine Not.  
 Aber du hast dein Leben *dafür* gelassen  
 Daß eines Tages in hellem Sonnenschein  
 Deutsche Lieder brausend über dein Grab hinziehen  
 Deutsche Fahnen darüber im Sonnengelb wehen  
 Und deutsche Hände darüber Blumen ausstreuen.<sup>18</sup>

Zu viel der Worte auch hier, obwohl das Gedicht denkbar knapp gehalten ist, wenn man den mehrseitigen Text von Schaeffers Requiem dagegen hält. Diesmal ist es ein Adjektiv, das dem Gedicht zu einer politischen Aura verhilft: das dreifach gebrauchte »deutsch«, das von den meisten Schriftstellern zwischen Ostsee und Bodensee zum politischen Haupt- und Bekenntniswort stilisiert wurde und ihren Texten – wie hier ausnahmsweise auch dem Brechts- die erforderliche politische Note aufprägte.

18 Bertolt Brecht: Hans Lody. In »Augsburger Neueste Nachrichten« vom 9. Dezember 1914.

Unter den Absendern, die Gedichte an die deutschen Zeitungsredaktionen schickten, waren nicht wenige, die anonym bleiben wollten, neben bekannten Frauen wie Isolde Kurz und Ina Seidel auch solche, die schlicht »eine Mutter« unterzeichneten, oder männliche Schreiber, die sich damit begnügten, als »ein Arbeiter« zu firmieren. Waren Frontsoldaten die Verfasser, wurde ihr militärischer Beruf (Waffengattung) genannt.

Daß es bei dieser Aufgipfelung blieb, hat damit zu tun, daß es auch in Augsburg und Umgebung schon in den ersten Kriegswochen genug davon zu sehen gab, was Krieg bedeutet, und seine Folgen an der »Heimatfront« sichtbar wurden. Hier nämlich kam an den Tag, was der Heeresbericht nicht sagte: wie viele Tote es gekostet hatte, eine einzige Schlacht zu gewinnen. Mochte ihr Sterben auch als »Opfertod« verklärt werden, für die Mütter waren es deren Söhne, die sie verloren hatten. Davon konnte sich Brecht – anders als bei den Front-Gedichten – mit eigenen Augen überzeugen. Deshalb kam in denen, die von der Trauer um die Gefallenen handeln, die Wirklichkeit mehr zu Wort als in den poetisch ausgeschmückten Front-Gedichten. Das bezeugt, neben einigen anderen Gedichten, vor allem die ebenfalls in den ersten Kriegswochen geschriebene »Moderne Legende«, worin am Schluß die Kriegsfrenten nahezu eingeebnet sind und sich schließlich Frauen gegenüberstehen, die allein durch ihre Trauer vereint sind:

Als der Abend übers Schlachtfeld wehte.  
 Waren die Feinde geschlagen.  
 Klingend die Telegraphendrähte  
 Haben die Kunde hinausgetragen.

Da schwoll am einen Ende der Welt  
 Ein Heulen, das am Himmelsgewölbe zerschellt  
 Ein Schrei, der aus rasenden Mündern quoll  
 Und wahnsinnstrunken zum Himmel schwoll.  
 Tausend Lippen wurden vom Fluchen blaß  
 Tausend Hände ballten sich wild im Haß.

Und am andern Ende der Welt  
 Ein Jauchzen am Himmelsgewölbe erschellt  
 Ein Jubeln, ein Toben, ein Rasen der Lust  
 Ein freies Aufatmen und Recken der Brust.  
 Tausend Lippen wühlten im alten Gebet  
 Tausend Hände falteten fromm sich und stet.

In der Nacht noch spät  
 Sangen die Telegraphendräh  
 Von den Toten, die auf dem Schlachtfeld geblieben - -  
 Siehe, da war es still bei Freunden und Feinden.  
 -----  
 Nur die Mütter weinten  
 Hüben und drüben.<sup>19</sup>

Mit diesem Gedicht gelingt, möglicherweise weil es sich von seinem Titel her von der faktisch unterbauten Wirklichkeitsdarstellung emanzipiert, ein treffenderes Wirklichkeitsbild als in den anderen Gedichten. Das wird möglich, weil, durch Sieg und Niederlage geteilt, zwei gegnerische Lager mit den für verfeindete Länder und Völker typischen Gefühlsäußerungen zu Wort kommen. Wieder sind es aufgepeitschte Emotionen, die hohe Wort-Wellen schlagen: Flüche und Haß auf der einen, Jubel und Jauchzen auf der anderen Seite. Eine Bevölkerungsgruppe aber ist vom kollektiven Taumel ausgenommen: die allein zu echter Trauer fähigen Mütter. Zwar hat sie der Tod durch den Verlust ihrer Söhne schwer heimgesucht, dafür erhebt sich ihr Weinen zum Sinnbild für eine von Politik und Ideologie freie Bezeugung menschlichen Fühlens, durch das sie uneinnehmbar für Heldenverklärung werden. Das unterscheidet diese Frauen von den Helden-Müttern in den Gedichten anderer Schriftsteller.

In welchem Maß in den Wochen und Monaten des Kriegs die Mütter aus ihrer angestammten Rolle herausgehoben und in die Reihe der männlichen Helden eingereiht werden konnten, ist an nicht wenigen Gedichten zu studieren. Schon im Titel »Heldenmütter« hat Emil Uellenberg das Seine dazu getan, wenn er eine deutsche Mutter beten läßt:

Ist's das Blut der Schlacht, das nach Walhall rinnt?  
 Hemmt die Flut den Weltenlauf?  
 Deutsche Heldensöhne gehen daran und drauf,  
 Millionen Mütter zittern um ihr Kind:  
 »Wenn du willst, o Gott, so nimm mein Opfer auf!«

19 Bertolt Brecht: Moderne Legende. In: Der Erzähler. Beilage zu »Augsburger Neueste Nachrichten« vom 2. Dezember 1914.

Denn das Vaterland ruft die Seinen all,  
 Einer ist wie andre, keiner mehr.  
 Was er hat, zum Siege gibt er's freudig her.  
 Der gemeine Mann wie der Feldmarschall.  
 Millionen Mütter beten: »Laß mich tapfer sein, wie er!«<sup>20</sup>

Als sich im Verlaufe der ersten Kriegsjahre erwies, daß bei den großen Schlachten mehr »Heldensöhne« »drauf« als »dran« gingen, ließ sich der Musketier Max Barthel im Zeichen der »Kanonade von Verdun« noch eine weitere Variante des Mutter-Opfers einfallen und dichtete:

Und alle die Mütter verbinden sich ganz in e i n e,  
 in die Mutter, die in einem Stalle Christus gebar.  
 Und Maria wird eine Mutter wie meine,  
 mit Arbeiterhänden und sorgengebleichtem Haar.

Mütter der Welt' in dieser wühlenden Stunde,  
 die feurig über dem Erdball kreist,  
 seid ihr der Strom im bebenden Grunde,  
 der die zerrissenen Adern mit neuem Blute speist.<sup>21</sup>

20 Emil Uellenberg: Heldenmütter. In: Das zweite Jahr. Kriegsgedichte der Täglichen Rundschau. Berlin 1915. S. 77.

21 Max Barthel: Die Stunde der Mütter. In: Julius Bab: Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht. S. 126.

Obwohl der Gymnasiast Berthold Eugen Brecht mit seinen zwischen 1914 und 1915 geschriebenen Gedichten, die den begonnenen Weltkrieg an Front und Heimatfront thematisieren, zum ersten Mal an die Öffentlichkeit trat, war er nur einer von Tausenden Deutschen, die als namhafte Schriftsteller oder anonym die Zeitungen und Zeitschriften mit Gelegenheitsdichtung überschwemmten und unisono das Hohe Lied von Heldentum und Heldentod für Kaiser, Volk und Vaterland anstimmten. Die Texte des Gymnasiasten ordnen sich weitgehend konform in diesen Kanon ein, unterscheiden sich aber, verglichen mit den im Geist der »Ideen von 1914« geschriebenen anderer Autoren, durch ein angstgebrochenes Heldentum und ein Mitgefühl für die trauernden Mütter, das sie vom Gros der Massenprodukte abhebt, ohne die ihm eigene poetische Sprache schon zu finden.

Als dieser Aufruf zur mütterlichen Blutspende 1916 verfaßt wurde, hatte der junge Brecht schon eine Wirklichkeit jenseits der europäischen Schlachtfelder und einen Heldentypus entdeckt, der das Licht der Welt ebenfalls in jener Zeitung erblickte, für die er einst seine Kriegsgedichte geschrieben hatte. Das neue Gedicht trägt den Titel »Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald« und war beim Erstdruck am 13. Juli 1916 mit dem Vermerk versehen: »Ausgangspunkt für die Truppe, die quer durch amerikanische Wälder Schienen legte«.

Daß Tod und Sterben in Brechts Gedichten der Folgejahre präsent blieben, auch wenn es nicht mehr ausschließlich die Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs waren, wo dies stattfand, bezeugen die zwischen 1916 und 1918 geschriebenen Gedichte, in denen anderenorts gestorben wird.

Was zwischen 1916 und 1918 vor sich ging, ist an den bekannten Daten der Brecht-Biographie, auf die Krieg und Revolution keinen geringen Einfluss nahm, abzulesen. Daß er schon in der nicht veröffentlichten »Klumpfenfibel« im »Lied der Galgenvögel« die gesellschaftlichen Außenseiter exponierte und sich dem »Baalschen Weltgefühl« zunehmend näherte, erklärt zumindest zu einem Teil, daß er die Kriegszeit erneut mit einer »Legende« abschloß, in die einging, was ihm die Wirklichkeit dieser Jahre gezeigt und beigebracht hatten. Nun allerdings als Abrechnung mit Kaiser, Gott und Vaterland. In der »Legende vom toten Soldaten« wird als gespenstischer Exzeß vor Augen geführt, was zu Beginn des Krieges als herrisches Sterben gezeigt worden war. Mit diesem Gedicht konnte Brecht nicht mehr bei den Augsburger Zeitungen reussieren (auch der »Volkswille« druckte es nicht ab).

Alles in allem betrachtet setzen die in den Kriegsjahren 1914–15 geschriebenen Gedichte in ihrem Schreibduktus nach fort, was 1913 im Tagebuch niedergeschrieben worden ist. Sie geben zu erkennen, daß Berthold Eugens Wille, ein Dichter zu werden, vorerst erheblich größer war als sein literarisches Talent, dem sich mit Kriegsbeginn ein neues Terrain erschloß, das ihm weniger vertraut war als das in den Schullesebüchern abgezirkelte, auf dem er sich bislang bewegte. Kriegsberichte von der Front und lokale Begebenheiten im heimatlichen Umkreis trugen ihm nun für einige Zeit die Gelegenheiten zu, die in den Kriegsgedichten aufgegriffen und zum Gegenstand poetischer Behandlung gemacht wur-

den: Er ist zu dieser Zeit dennoch nicht mehr als ein Gelegenheitsdichter, dem fast alle Stoffe und Themen recht sind, die dazu taugten, im Strom der damaligen Zeit-Dichtung mitzuschwimmen, ohne freilich – zum Glück – in jene Haßgesänge einzufallen, deren Geräusche in den hier gegenübergestellten Gedichten von Winkler und Steiger, Uellenberg und Bartel zu hören sind.



### 3. Soldatische Wiedergänger, protestierende Kriegskrüppel, Statuenmenschen

War der im letzten Jahr des Ersten Weltkriegs vom jungen Brecht kreierte Wiedergänger das Sinnbild der offenbar gewordenen Aussichtslosigkeit (auf einen deutschen Sieg) gewesen, so ist es in den Jahren der Weimarer Republik das Gedächtnis der in diesen Jahren Soldat gewesenen Schriftsteller, die es für ihre Pflicht halten, an die Gefallenen dieser Jahre zu erinnern und vor einem neuen Krieg zu warnen. Das war umso nötiger, weil das Heldengedenken zum Politikum geworden war. Nicht nur, weil in den meisten deutschen Städten und Dörfern Kriegerdenkmäler aufgestellt wurden. Weitaus militanter gaben sich die damals gegründeten Soldatenbünde bei deren öffentlichen Manifestationen, denen die Hitler-Partei mit ihrer Art der Toten-Glorifizierung nicht nachstand. Zudem sorgten Schriftsteller wie Ernst Jünger mit Gedenkschriften dafür, daß dieser Krieg zum nationalen Mythos stilisiert bei vielen Offizieren und Soldaten fortlebte. Generalsmemoiren trugen nicht wenig dazu bei, daß es nicht an Lesestoff fehlte, die Schrecken dieses Krieges als Heldenleben zu erklären.

Für diese Auseinandersetzung lieferte der junge Brecht, der im letzten Kriegsjahr Sanitätsdienst in einem Augsburger Lazarett geleistet habe, schon 1918 eine Vorlage, die indes erst in seinem 1922 gedruckten Drama »Trommeln in der Nacht« zu lesen war: die »Legende vom toten Soldaten«.

Dieses Gedicht mußte allein schon deshalb über eine antimilitärische Anklage gegen den Krieg, wie sie zu dieser Zeit auch andere Lyriker verfaßten, hinausgehen und zur Satire auf all die politischen Akteure des deutschen Kaiserreichs werden, die auf dem Schlachtfeld im letzten Kriegsjahr einen Sieg-Frieden erzwingen wollten und im Frühjahr 1918 noch einmal zu einer großen Offensive an der Westfront ansetzten, weil

der Verfasser dieses Gedichts dieses Unternehmen auf schlagende Weise ad absurdum führte. Indem er einen längst gefallenen und begrabenen Soldaten durch »eine militärische ärztliche Kommission« exhumieren und noch einmal, wie zu Kriegsbeginn, in einem grotesken Aufzug an die Front paradieren läßt und damit – ästhetisch gesehen – die Grenze zur Satire hin überschreitet, also durch bewußte Übertreibung deren Zielpunkt markiert: nämlich das Treiben jener Kommissionsmitglieder, für die nicht sein kann, was nicht sein darf: daß ein Toter tot ist:

## 5

Und der Doktor besah den Soldaten genau  
 Oder was von ihm noch da war  
 Und der Doktor fand, der Soldat war k.v.  
 Und er drückte sich vor der Gefahr.<sup>1</sup>

Dazu kommen als patriotische Dienstleister ein Pfaffe, der ein »Weihrauchfaß« schwingt und damit den Leichengeruch vertreibt, und ein »Herr im Frack« von dem es heißt:

Der war sich als ein deutscher Mann  
 Seiner Pflicht bewußt.<sup>2</sup>

In schauerlicher Szenerie kehren in diesem Gedicht vom nahenden Untergang des deutschen Kaiserreichs die Bilder wieder, die zu Beginn des Krieges zu sehen waren, als die deutschen Soldaten gen Frankreich zogen:

1 Bertolt Brecht: Legende vom toten Soldaten. In: Bertolt Brechts Hauspostille. Berlin 1927. S. 126.

Eine eingehende Interpretation dieses Gedichts von Klaus Schuhmann findet sich in: Jan Knopf (Hrsg.): Gedichte von Bertolt Brecht. Stuttgart 1995. S. 15–30.

2 Ebenda. S. 128.

17

Und wenn sie durch die Dörfer ziehn  
 Kommt's, daß ihn keiner sah  
 So viele waren herum um ihn  
 Mit Tschindra und Hurra.

18

So viele tanzten und johlten um ihn  
 Daß ihn keiner sah.  
 Man konnte ihn einzig von oben noch sehn  
 Und da sind nur Sterne da.<sup>3</sup>

Neben den auf christliche Rituale vergangener Zeiten zurückgehenden Anleihen in diesem Text figuriert das Anfangsszenario als Prototyp jener noch ungeschriebenen Gedichte, die in den kommenden Jahrzehnten dabei halfen, zeitgeschichtliche Ereignisse als ein bewegtes Panoramabild in Szene zu setzen. In den zwanziger Jahren ließ Brecht »700 Intellektuelle« einen Öltank anbeten und zu diesem Zweck vor ihm aufziehen, in den dreißiger Jahren waren es die SA-Männer, die in seinen Gedichten marschierten, in den vierziger Jahren sind es die Kälber, die im Marsch zur Schlachtbank geführt werden. In den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg stand dieser Aufzug dann im Zeichen von »Freiheit und Democracy«.

In der Weimarer Republik mußte dem vor allem publizistisch entgegen werden, wie es Kurt Tucholsky, Axel Eggebrecht und Arno Schirokauer taten, die gegen die Legendenbildung aus nationaler Feder anschieben und ihre ganz anders gearteten Kriegserlebnisse offenlegten. Dazu gehörten Besuche auf Soldatenfriedhöfen in der Nähe der großen Schlachtfelder in Frankreich, über die Tucholsky und Remarque (unter dem Titel »Schweigen in Verdun«) Aufsätze veröffentlichten. Für diese Kriegsteilnehmer blieb der Erste Weltkrieg ein Dauerthema, das sie aus unterschiedlichen Anlässen immer wieder zur Schreibmaschine rief. »Krieg dem Kriege« hatte Tucholsky schon 1919 den Generalnenner für diese Art der Publizistik formuliert.

3 Ebenda. S. 129.

Er sprach davon aber auch in seinen Gedichten. Anfangs nur in der Schlußstrophe von »Rote Melodie«, die Rosa Valetti 1922 intonierte:

In dunkler Nacht,  
wenn keiner wacht -:  
dann steigen aus dem Graben  
der Füselier,  
der Musketier,  
die keine Ruhe haben.

Das Totenbataillon entschwebt –  
Haho! zu dem, der lebt.  
Verschwommen, verschwommen  
hörst du im Windgebraus.  
Sie kommen! Sie kommen!  
und wehen um sein Haus ...

General! General!  
Wag es nur nicht noch einmal!  
Es schrein die Toten!  
Denk an die Roten!  
Sieh dich vor! Sieh dich vor!  
Hör den unterirdischen Chor!  
Wir rücken näher ran – du Knochenmann! –  
im Schritt!

Komm mit –!<sup>4</sup>

Drei Jahre später nahm Tucholsky das Motiv vom schlafenden Soldaten, dem es gelingt, aus seinem Grab aufzuerstehen, erneut auf und näherte sich Brechts Gedicht von 1918 dadurch an, daß er einen einzelnen Soldaten zum »Helden« des Gedichts machte und seine – im Vergleich zu Brecht – nicht minder spektakuläre Geschichte erzählte, sich also auch

4 Kurt Tucholsky: Rote Melodie. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Bd. 3. Reinbek bei Hamburg 1987. S. 253.

für eine Überhöhung zum exemplarischen Fall entschied, die es ermöglichte, die politischen Verhältnisse in der Weimarer Republik ins Spiel zu bringen. Sein Gesicht bekam die Überschrift »Der schlaflose Tote«:

Da, wo das Grab war, schlief er nicht,  
er konnte da nicht schlafen;  
denn rechts war eine Zuckerfabrik  
und links ein Treidelhafen.

So spukte er denn überall umher.

Er spukte an der Kasernenwand,  
da stand ein Fenster offen –  
doch weil es nach Leder und Leutnants roch,  
so ist er davongeloffen.

Und das von Rechts wegen.

Er spukte im Kirchenchor. Da begann  
der Pfaff auf den Knien zu krauchen:  
»Bist du vielleicht Christus, du weißer Mann?  
Dann können wir dich nicht gebrauchen.

Was haben wir aus dir gemacht –!«

Er spukte auf einer Redaktion.  
Da erhob sich der Hauptschriftleiter  
und sagte: »Ich verstehe Sie schon –  
aber gehen Sie ein Haus weiter!

Unser erstklassiges Publikum besteht leider  
aus lauter Idioten!«

Er ließ die Gewänder im Reichstag wehn,  
da hatte er's gut getroffen:  
Einen Geist, einen Geist, den kannten sie nicht,  
das Maul stand ihnen offen.

Haben Sie übrigens die feinpointierte Rede  
des Abgeordneten Breitscheid gelesen?

Er spukte im Landgericht III zu Berlin.  
 Was bot sich da seinem Blicke:  
 Die deutsche Themis – welch ein Schreck:  
 Eine alte gespenstische Zicke.  
 In den Zellen winselten Zehntausende.

Er spukte in der Wilhelmstraße:  
 Rayonchefs und Bürokraten,  
 sowie die Kommiss der Diplomatie  
 und ehemalige Soldaten.  
 Dafür bluten nachher sechzig Millionen.

Dies alles sowie Addalin  
 wirkten nichts gegen sein Getue.  
 Ein schlafloser Toter weht durch die Welt.  
 Gott gebe ihm ewige Ruhe!  
 Amen.<sup>5</sup>

Mit Brechts »Legende« kann sich dieses Gedicht nicht messen. Es fehlt ihm an Prägnanz und Verve gleichermaßen. Es vermittelt letztlich nur eine Botschaft: Der aus dem Schlaf erwachte Soldat kommt vielen ungelogen, die keine geringe Schuld an diesem Krieg abzutragen hätten, aber besser nicht an diese Zeit erinnert werden möchten.

Das eigentliche Skandalon besteht darin, wie der Schlaf der Toten gestört wird: durch Industrie- und Handelsbauten, denen offenbar der Friedhof, die letzte Ruhestätte also, weichen mußte. Das kommt einer Leichenschändung nahe und signalisiert, daß denen, die so vorzugehen befahlen, nichts heilig ist. Ihre Geschäftsinteressen kennen keine Pietät.

Im gleichen Jahr wie »Der schlaflose Tote« berichtete Tucholsky aus Frankreich, wie in diesem Land – jenseits des Arc de Triomphe – an den Krieg erinnert und der Toten dieses Völkermordens gedacht wird, dort

5 Kurt Tucholsky: Der schlaflose Tote. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Bd. 4. Reinbek bei Hamburg 1987. S. 46.

nämlich, wo nicht das offizielle Heldengedenken stattfindet. Der Titel »Wie Frankreich triumphiert« spart aus, daß es sich dabei auch um einen Vergleich mit deutscher Siegermentalität (vor allem nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71) und um das 1918 »geschlagene Deutschland« mit seiner »Revanche-, Rache-, Mord- und Totschlag-Literatur« handelt. Anders in Frankreich, wo der Journalist Clément Vautel einen Dialog geschrieben hatte, den einige »Soldatenleichen« führen, um einen von ihnen als »Unbekannten Soldaten« auszulosen: »Na, sagt der eine, du bist da nun also für den Arc de Triomphe ausgelost. Junge, ich möchte da nicht liegen: da zieht's ja! Und dann so allein! man kann sich nicht mal unterhalten!«<sup>6</sup>

Tucholsky läßt dem, nachdem er hinzugefügt hat, in Frankreich rufe solch eine »Desillusionierung des offiziellen Ruhms« keineswegs den Staatsanwalt auf den Plan, einen Seitenhieb auf das »wertlose und verlogene Gegreine in Deutschland« folgen. Womit der die Bühne für den Franzosen J.-René Darnys und dessen Gedicht »Auf den unbekanntem Soldaten« öffnete:

(...)

Du bist der ihre, armer Junge!

Dich mit dem einen Bein, mit etwas Lunge,

dich, Opfer, namenlose Nummer:

dich brauchen sie – und desto stummer

du bist, je besser ists.

Für ihr Geschäft, Soldat:

Dich brauchen sie als ein Plakat -!

Du bist ihr Mann – der Mann der Generale!

Du bist ihr Mann – der Mann der Finanziers!

Du bist ihr Mann – der Mann der Prinzipale,

der Hausbesitzer und der Ehrenkomitees!

6 Kurt Tucholsky: Wie Frankreich triumphiert. In: Ebenda. S. 46

Sie stehn umher auf deinen Knochen.  
 Weit öffnet sich der Rednermund.  
 Tagsüber kommt das angekrochen  
 und schreit sich seine Kehle wund.  
 Minister, Offiziere, Grafen ...  
 Du hast die Nächte nur zum Schlafen.

Und kommt die Nacht, gehen sie mit schnellen Beinen  
 in ihre Kneipe, nehmen einen ...  
 Nachtschatten steigt. Du liegst allein.  
 So still ist es hier nie gewesen.  
 Schon kann man nicht mehr alle Namen lesen:  
 Eylan und Wagram – da im Stein ...  
 Auch da ist so viel Blut geflossen.  
 Für wen verströmt, für wen vergossen?

Dunkel um dich. Und endlich hast du Ruh.  
 Alles ist fort. Die Schwärze deckt dich zu.  
 Es ging in blauer Dämmerung Schwaden  
 der letzte Kunde aus dem Laden ...  
 Für heute ist dein Leidenstag geendet.  
     Im Sternenlicht  
     unhörbar spricht  
 ein toter Mann:  
     »Ich hab vollendet.«<sup>7</sup>

Daß Brechts Gedicht »Zu Potsdam unter den Eichen« faßlicher und zupackender geriet als das von Tucholsky zwei Jahre zuvor geschriebene erklärt sich zu einem Gutteil daraus, daß es ein den Kriegsoffizieren gegebenes Versprechen attackierte: »Jedem Krieger sein Heim« lautete dieser Slogan, den die zu einer Demonstration versammelten Invaliden nun Lügen strafen. Das Gedicht erschien 1927 zuerst in der satirischen Zeitschrift »Der Knüppel« mit dem Titel »Ballade vom Kriegerheim«. In der

7 J.-René Darnys: Auf den unbekanntenen Soldaten. In: Ebenda. S. 46–48.



Werkausgabe wird zu seiner Entstehung angemerkt: »Das Gedicht beschreibt den Demonstrationszug des Roten Frontkämpferbundes, der im Rahmen eines Treffens im Mai 1927 in Potsdam stattfindet und dessen Teilnehmer von der Polizei (...) zusammengeschlagen werden. Der Zug trägt einen Sarg mit, an dem die Parole ‚Jedem Krieger sein Heim!« angeheftet ist (...) Ursprünglich handelt es sich bei dieser Parole um ein Versprechen der Obersten Heeresleitung des Kaiserreichs, den Soldaten nach Beendigung des Krieges Grund und Boden zuzuteilen, damit jeder sein eigenes Heim errichten könne.«<sup>8</sup>

In der vom späteren Druck in »Lieder, Gedichte, Chöre« (1934) abweichenden Fassung lautet der Text:

Zu Potsdam unter den Eichen  
 Durch den hundertjährigen Staub  
 Da trugen sechs einen Sarg  
 Mit Helm und Eichenlaub.

Und auf dem Sarg in Menningerot  
 War gemalt ein Reim.  
 Die Buchstaben sahen häßlich aus:  
 Jedem Krieger sein Heim!

Dies war zum Angedenken  
 An manchen toten Mann  
 Geboren in der Heimat  
 Gefallen am Chemin des Dames.

Gekrochen einst mit Herz und Hand  
 Dem Vaterland auf den Leim

8 Bertolt Brecht: Gedichte 1. (Werke. Bd. 11.) Berlin 1988. S. 374.

Das Leben, Leiden und Rebellieren von Kriegskrüppeln haben zwei weitere namhafte Autoren der Weimarer Republik eindrucksvoll gestaltet: Joseph Roth in seinem Roman »Die Rebellion«, der 1924 in Berlin erschien, und Ernst Toller in seinem Drama »Hinkemann«, das ebenfalls 1924 vorlag.

Belohnt mit dem Sarg von dem Vaterland:  
Jedem Krieger sein Heim!

So zogen sie durch Potsdam  
Für den Mann am Chemin des Dames;  
Da kam die grüne Polizei  
Und haute sie zusamm'.<sup>9</sup>

An der Kürze der Zeilen dieses vierstrophigen Gedichts ist zu sehen, daß der Verfasser sparsam mit Worten umgeht und den Vorgang in »Potsdam unter den Eichen« in der größtmöglichen Schlichtheit und Faßlichkeit zu Papier bringt: als Miniatur-Ballade gleichsam (so ist der Text dann auch in Kurt Weills »Berliner Requiem« eingegangen). Obwohl es um die einstigen »Krieger« geht, wird dennoch einer von ihnen herausgehoben und als der »Mann am Chemin des Dames« apostrophiert und mit einem Kriegsschauplatz in Verbindung gebracht, dem nicht weniger geschichtliche Symbolik innewohnt als dem in der preußischen Geschichte maßgeblichen namens Potsdam. Der Vorgang selbst spricht ebenso für sich: Denjenigen, die mit ihrem Aufzug daran erinnern wollen, wie weit Versprechen und Wirklichkeit voneinander abweichen, wird das Wort auf drastische Weise entzogen. Wie im Gedicht »Liturgie vom Hauch« ist es die Polizei, die dafür sorgt, daß wieder Ruhe herrscht.

- 9 Bertolt Brecht: Zu Potsdam unter den Eichen. In: Der Knüppel. Heft 5. 1927.  
Für soldatische Denkmalpflege auf literarischem Gebiet sorgten Ernst und Friedrich Georg Jünger schon seit dem Beginn der zwanziger Jahre mit ihren Kriegsdarstellungen und ihre zahlreichen publizistischen Beiträge in entsprechend orientierten Zeitschriften, denen am Ende der zwanziger Jahre Autoren mit Romanen nachfolgten, die das Soldatenleben des Ersten Weltkrieges heroisierten. Ein Denkmal der besonderen Art schuf Ernst Jünger als Herausgeber des Sammelbandes »Krieg und Krieger« (1930), als dessen Adressaten vor allem die »deutsche Jugend« ins Auge gefaßt wurde und der in die Hand derer kommen sollte, »die noch ein Vaterland kennen, das Deutschland heißt«. Beiträger dieses Bandes waren u. a. Friedrich Georg Jünger, Albrecht Erich Günther, Ernst von Salomon, Friedrich Hielscher, Werner Best und Gerhard Günther.

Mochte die »Ballade vom Kriegerheim« den Anschein erwecken, Brecht habe sich allzu bereitwillig auf das Muster einer proletarischen Satire festgelegt, wie sie einer für diesen Zweck herausgegebenen Zeitschrift gut zu Gesicht stand, so bewies er mit dem wenige Jahre danach verfaßten Prosastück »Der Soldat von La Ciotat« das Gegenteil, auch wenn dieser Text später als »Kalendergeschichte« bekannt wurde.

Der Mann, von dem in diesem Text die Rede ist, hätte einer von den Franzosen gewesen sein können, die am Chemin des Dames gekämpft haben und dort verwundet wurden. Die Spuren davon sind noch nach Jahren zu erkennen. Mehr noch: Er zeigt sie vor und stellt sie gar noch öffentlich zur Schau. Brecht berichtet darüber wie über einen authentischen Fall und beginnt den Text in der Art eines Chronisten, der sich für die Glaubwürdigkeit dieser ungewöhnlichen Begebenheit zunächst erst einmal verbürgen muß. »Nach dem ersten Weltkrieg sahen wir in der kleinen südfranzösischen Hafenstadt La Ciotat bei einem Jahrmarkt zur Feier eines Schiffsstapellaufs auf einem öffentlichen Platz das bronzene Standbild eines Soldaten der französischen Armee, um das die Menge sich drängte. Wir traten näher hinzu und entdeckten, daß es ein lebendiger war, der da unbeweglich in erdbraunem Mantel, den Stahlhelm auf dem Kopf, ein Bajonett im Arm, in der heißen Julisonne auf einem Steinsockel stand. Sein Gesicht und seine Hände waren mit einer Bronzefarbe angestrichen. Er bewegte keinen Muskel, nicht einmal seine Wimpern zuckten. Zu seinen Füßen an dem Sockel lehnte ein Stück Pappe, auf dem folgender Text zu lesen war:

DER STATUENMENSCH

(Homme Statue)«<sup>10</sup>

Die Personenbeschreibung nebst Ort, Jahreszeit und Anlaß des Auftritts des Statuenmenschen geht bis ins Detail. Der Satzbau ist bis auf die letzten Sätze auffallend hypotaktisch. Bei der Wortwahl fällt auf, daß von einem Sockel die Rede ist, auf dem der einstige Soldat steht, obwohl ihn die Bronzefarbe und seine statuarische Haltung wie eine leblose Denkmalsgestalt aussehen lassen, wodurch er sich die Aufmerksamkeit der Jahrmarktbesucher sichert.

10 Bertolt Brecht: Der Soldat von La Ciotat. In: Prosa 3. (Werke. Bd. 18.) Berlin 1995. S. 407.

Doch der nachfolgende Text, der den Wortlaut auf dem »Stück Papper« mitteilt, klärt postwendend darüber auf, daß hier kein Gaukler sein Spiel mit den Leuten treibt: »Ich, Charles Louis Franchard, Soldat im ...ten Regiment, erwarb als Folge einer Verschüttung vor Verdun die ungewöhnliche Fähigkeit, vollkommen unbeweglich zu verharren und mich beliebige Zeit lang *wie eine Statue* zu verhalten. Diese meine Kunst wurde von vielen Professoren geprüft und als unerklärliche Krankheit bezeichnet. Spenden Sie bitte einem Familienvater ohne Stellung eine kleine Gabe.«<sup>11</sup>

In einem Punkt gleichen sich die Lebensverhältnisse der Kriegsoffer in Frankreich und Deutschland: Sie leiden Not und müssen nach Wegen suchen, ihre Lage öffentlich bekannt zu machen, um auf diese Weise Ärgernis zu erregen. In Potsdam ist es eine organisierte Demonstration an symbolträchtigem Ort. In Frankreich findet die Ein-Mann-Schau an einer Stelle statt, wo sich schaulustige Menschen versammelt haben. In Potsdam wird laufend protestiert, in La Ciotat geschieht es, indem die ungewöhnliche Fähigkeit zur Bewegungslosigkeit – der Todesstarre vergleichbar – vor Augen geführt wird. Was hier dem Kunststück eines Zirkusartisten täuschend ähnlich sieht, ist jedoch die Folge einer Kriegseinwirkung, die für Außenstehende auf den ersten Blick so nicht wahrzunehmen ist. Dies muß der Franzose zur Schau stellen, um sein körperliches Leiden wenigstens durch »eine kleine Gabe« zu verwerten. Was für die Zuschauer als »Kunst« wahrgenommen wird, ist für den Akteur selbst ein Akt der Demütigung, schäbiger Lohn dafür, daß er sein Leben aufs Spiel gesetzt hat. Es ist eine mildere Variante dessen, was auf einem Gemälde von Max Beckmann zu sehen ist: Die Kriegskrüppel sind zu den Bettlern der Nation geworden.

Was in Brechts Kalendergeschichte auf diesen Erzählpart folgt, ist nicht weniger bemerkenswert, denn es gleicht der Interpretation des vorher Beschriebenen, daran zu sehen, daß der Eingangsformel »sahen wir« nun die dem reflektierenden Erzählen gemäße »dachten wir« folgt und der novellentaugliche Einzelfall zum Grundmuster für alle Krieger stilisiert wird, denen anerzogen wurde, nicht mit der »Wimper zu zucken«, wenn ihnen im Kriegsdienst Leib und Leben genommen werden. Die unge-

11 Ebenda.

wöhnliche Fähigkeit des Charles Louis Franchard nimmt sich aus dem Blickwinkel des reflektierenden Erzählers als intolerable Duldungs- und Leidensfähigkeit all derer aus, die der Krieg als Kanonenfutter verschlungen hat, ohne daß sie sich dagegen gewehrt haben (mit der Wimper gezuckt haben, wie es sprichwörtlich heißt).

Aus dieser Sicht betrachtet, wird aus dem Statuenmenschen eine Parabelgestalt, die einem Lehrstück von Brecht entnommen sein könnte: »(...) der unverwüstliche Soldat vieler Jahrtausende, er, mit dem Geschichte gemacht wurde, er, der alle diese großen Taten der Alexander, Cäsar, Napoleon ermöglichte, von denen wir in den Schulbüchern lesen. Das ist er. Er zuckt nicht mit der Wimper.«<sup>12</sup>

Damit verliert dieser Soldat seine Einzigartigkeit und wird in einem Licht gezeigt, das ihn nicht mehr als Kriegsoffer erscheinen läßt: »Er besitzt die eben doch nicht so ungewöhnliche Fähigkeit, sich nichts anmerken zu lassen, wenn alle erdenklichen Werkzeuge der Vernichtung an ihm ausprobiert werden. Wie ein Stein, fühllos (sagt er), verharre er, wenn man ihn in den Tod schicke.«<sup>13</sup>

Diese Untertanen-»Tugend« ist es in Brechts Augen, die solche Soldaten zu Kriegssklaven machten, an deren Leibern die jeweils gebräuchlichen Waffen erprobt werden konnten: »Durchlöchert von Lanzen der verschiedensten Zeitalter, steinernen, bronzenen, eisernen, angefahren von Streitwagen, denen des Artaxerxes und denen des Generals Ludendorff, zertrampelt von Elefanten des Hannibal und den Reitergeschwadern des Attila, zerschmettert von den fliegenden Erzstücken der immer vollkommeneren Geschütze mehrerer Jahrhunderte, aber auch den fliegenden Steinen der Katapulte, zerrissen von Gewehrkugeln, groß wie Taubeneier und klein wie Bienen, steht er, unverwüstlich, immer von neuem kommandiert in vielerlei Sprachen, aber immer unwissend, warum und wofür.«<sup>14</sup>

Im gleichen Jahr, als Brecht die »Legende von toten Soldaten« schrieb, nahm der durch seine Antikriegsgedichte bekannte Albert Ehrenstein schon aufs Korn, was in den folgenden Jahren in Frankreich als patrioti-

12 Ebenda.

13 Ebenda. S. 407f.

14 Ebenda. S. 408.

sche Show veranstaltet wurde: die architektonisch in Szene gesetzte Erinnerung an die Toten des Ersten Weltkriegs in der Person des »unbekannten Soldaten«. Ehrenstein nennt gleich in den ersten Sätzen seines Pamphlets, was er von dieser Art der Erinnerungskultur hält und wessen Werk sie eigentlich ist: »Es ist der schäbigste Gemeinplatz der Erde. Epidemisch in Hauptstädten, beschwert mit Kriegserinnerungen. Die im Dunkeln Mord auf lange Sicht betreibenden Geschäftspolitiker, Wehrwucherer, Kriegsdefraudanten, Knochenmehlfabrikanten haben diesen verlogenen Kitsch pharisäisch ausgespien, die Toten mit einem monumentalen Auswurf abgespeist.«<sup>15</sup>

15 Albert Ehrenstein: Grabmal des unbekanntes Soldaten. In: Aufsätze und Essays. Werke. Hrsg. von Hanni Mittelman. Bd. 5. Göttingen 2004. S. 106.

Die einprägsamsten bildnerischen Zeugnisse zum hier in Rede stehenden Thema finden sich bei: George Grosz: Die Gesundbeter (mit Bezug zur »Legende vom toten Soldaten«) und Otto Dix: Die Skatspieler (mit Bezug zu »Potsdam unter den Eichen«). Konrad Felixmüller und Max Beckmann haben ebenfalls diese Themen gestaltet. Über den Umgang mit alten Denkmälern zu Beginn der Weimarer Republik und an deren Ende gibt Kurt Tucholsky Auskunft in »Denkmalsschmelze« (1918) und »Denkmal am deutschen Eck« (1930).

Nahezu zeitgleich wie Brecht schrieb Erich Mühsam sein Gedicht »Der Dank des Vaterlandes«, in dem er das »Krüppel«-Thema mit der »Ehrenmahl«-Problematik verknüpft. Darin nimmt der Dichter den patriotischen Eifer deutscher Städte und die daran geknüpfte ideologische Mission aufs Korn:

Im Hain ein Ehrenmahl aus Erz –  
 das trocknet Tränen, stillt den Schmerz;  
 auch steigert es des Standorts Ehr  
 samt Fremden- und Geschäftsverkehr.  
 O edler Streit! O schwere Wahl!  
 Ein jeder will das Ehrenmahl!  
 In Berka will man's, will's am Rhein,  
 Wohin? Wohin mit dem Ehrenhain?  
 Krach tost und Zank um das Ehrenmahl –  
 nur denen, die's angeht, ist's egal:  
 den modernden Toten im fremden Sand,  
 den hungernden Krüppel im Vaterland.

(Erich Mühsam: Gedichte, Prosa, Stücke. Berlin 1978. S. 359f.)

»Denkmalsschwindel« nennt der Verfasser, was er nachfolgend genauer ins Auge faßt: »Vermutlich soll durch diesen scheinheiligen Staatsakt der Geist der Abgeschiedenen besänftigt werden. Versöhnlich flüstert er dann den Millionen Gefallenen zu, wie sehr sie geehrt wurden. Als ob sich ausgerechnet durch die phantasieloseste Ceremonie die Unerträglichkeit des unfreiwilligsten Todes ums Leben geprellter Heerscharen gutmachen ließe!«<sup>16</sup>

Die Suada schließt mit der kaum noch an Bitterkeit überbietbaren Sentenz: »Seid geschnetzelt, Millionen!«<sup>17</sup>

Einen Teilaspekt bei der Bloßstellung dieses »Denkmalsschwindels« sahen andere Autoren der Weimarer Republik darin, geschichtlicher Legendenbildung und Vergangenheitsverfälschung, wie sie von den einst kriegsführenden Nationen betrieben wurde, das Wasser abzugraben. Ein Zeichen dieser Art des Heldengedenkens hatten die Franzosen 1921 gesetzt, als sie im Zentrum von Paris am Ort einstiger kriegerischer Triumphe das »Grab des unbekanntes Soldaten« als Denkmal für die Toten des Ersten Weltkriegs schufen: für einen namenlosen Toten, der für Hunderttausende stehen sollte, die auf Friedhöfen mit ihren Namen und Lebensdaten die letzte Ruhe gefunden hatten. Auf diese Weise konnte öffentlich Erinnerungskultur zelebriert werden, ohne Rechenschaft darüber geben zu müssen, was dieser Krieg bis zu den Einzelschicksalen den Menschen – jenseits materieller Werte – gekostet hatte. Das Denkmal bekam auf diese Weise eine Patina von Patriotismus, der den Publizisten Alfred Polgar zu einem kritischen Essay herausforderte, der 1924 unter dem Titel »Der unbekanntes Soldat« erschien: »Die französische Republik legte ihren »soldat inconnu« unter den Triumphbogen auf dem Platz des Sterns. Eine Steinplatte, über der ein ewiges, gasgenährtes Feuerchen flammt, deckt die Gruft, ihre Inschrift besagt: »Ici repose un soldat français mort pour la patrie.««<sup>18</sup>

Es ist das Verb *repose*, das Polgar ins Sinnieren bringt: »Ruhestätte im objektiven Sinn kann man ein Grab an dieser lebenumkreisten Unruhe-

16 Ebenda. S.107.

17 Ebenda. S.108.

18 Alfred Polgar: Der unbekanntes Soldat. In: Musterung. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg 1994. S. 104.

stätte eigentlich kaum nennen. Aber subjektiv hat der Tote natürlich auch hier seinen Frieden. Er hätte ihn ebenso, lägen die armen Knochen mitten auf der Place de l' Opera. Das, dieses Überall-schlafen-Können, ist ein wesentlichstes Benefiz des Todseins, sozusagen die Lichtseite dieser Schattenseite der kosmischen Ordnung.«<sup>19</sup>

Das ist ein für einen Ausländer erlaubter, aber nicht gerade respektvoller Blick auf dieses Grab-Denkmal, der kaum dadurch gemildert wird, daß Polgar fortfährt: »Erhitzt durch Freude oder Schmerz, gehen die französischen Dinge gern in den Aggregatzustand des Theaters über, dem großen Erleben entbinden sich hier, ohne Accoucheurhilfe der Dichter, leicht die großen Gebärden, und eine dekorative Lüge ist schon fast eine Wahrheit.«<sup>20</sup>

Noch weniger schonungsvoll nimmt sich die Sprachkritik aus, mit der Polgar zum Wesenskern des Sachverhalts vordringt: »Mort pour la patrie« steht eingemeißelt auf der steinernen Platte. Wer weiß, ob das stimmt? Vielleicht sollte es richtiger heißen: Mort par la patrie. Vielleicht war der letzte Gedanke des Mannes da unten ein Fluch gegen die Gewalten, die ihn zum Helden gepreßt hatten. Vielleicht wurde er gerade von dem General, der ihm jetzt in Ehrfurcht salutiert und ihm einen Helden nennt, wegen vorschriftswidrigen Salutierens Schweinehund geheißen. Vielleicht hat er sich einen Teufel um die gloire geschert, hätte das verborgenste Dasein dem offiziellsten Grabmal vorgezogen und nicht für alle Triumphbogen der Erde dreingewilligt, daß man ihm sein zeitlich Flämmchen ausblase, um ihm ein ewiges, gasgenährtes anzuzünden.«<sup>21</sup>

Daß Polgar annimmt, der »Unbekannte Soldat« könnte einer von jenen sein, wie er ihn sich vorgestellt hat, gibt er am Schluß seines Textes zu verstehen, indem er an ein Gedicht von Heinrich Heine erinnert, dessen darin berichtete »Auferstehung« zweier Soldaten er im 20. Jahrhundert jedoch für ausgeschlossen hält: »Hingegen wird (wie genaue Kenner der Stimmung in Gefallenekreisen berichten) der Unbekannte Soldat, kommt

19 Ebenda. S.104

20 Ebenda. S.105

21 Ebenda.



wieder Mobilisierung und das Auto des geliebten Feldherrn hupt über sein Grab, wahrscheinlich liegen bleiben.«<sup>22</sup>

Daß im vielgesichtigen soldatischen Figurenensemble Brechts am Ende der zwanziger Jahre auch der »Unbekannte Soldat« einen Platz in seinem Oeuvre finden würde, ist bei einem Autor wie ihm nicht verwunderlich. Im Gedichtband »Lieder, Gedichte, Chöre« hat er diesen Text nicht ohne Grund auf die »Legende vom toten Soldaten« folgen lassen. Ursprünglich für ein weltliches Requiem geschrieben, nimmt sich der Text nun wie eine Chronik aus, mit der das erste Drittel des 20. Jahrhunderts vor die Augen der Leser gebracht wird. »Gedicht vom unbekanntem Soldaten unter dem Triumphbogen« heißt dieser Text, der im »Zweiten Gedicht vom unbekanntem Soldaten unter dem Triumphbogen« mit den Strophen 6 bis 11 fortgesetzt wird.

Den Zusammenhang mit »Der Soldat von La Ciotat« stiftet das auch hier gewählte Pronomen »wir«, durch das sich der Text von einem Gedicht herkömmlicher Art unterscheidet. Es ist wieder eine Gruppe von Menschen, die aus gemeinsamer Erfahrung und Zusammengehörigkeit Kunde von sich gibt: eine Gemeinschaft:

## 1

Wir kamen von den Gebirgen und vom Weltmeer  
Um ihn zu erschlagen.  
Wir fingen ihn mit Stricken, langend  
Von Moskau bis zur Stadt Marseille.  
Wir stellten auf Kanonen, ihn erreichend  
An jedem Punkt, wo er hinfliehen konnte  
Wenn er uns sah.<sup>23</sup>

Nachdem dieser Anschlag als vollbracht gemeldet worden ist, wird die ungewöhnliche Art der Grablegung mitgeteilt, die nicht wenig von der politisch gewollten Absicht verrät, die Wiederkehr dieses Toten zu verhindern: nämlich durch einen Triumphbogen.

22 Ebenda.

23 Bertolt Brecht: Gedicht vom Unbekanntem Soldaten unter dem Triumphbogen.  
In: Gedichte 1. S. 202.

(...)  
 Welcher wog 1000 Zentner, daß  
 Der Unbekannte Soldat  
 Keinesfalls aufstünde am Tag des Gerichts  
 Und unkenntlich  
 Wandelte vor Gott  
 Dennoch wieder im Licht  
 Und bezeichnete uns Kenntliche  
 Zur Gerechtigkeit.<sup>24</sup>

Obwohl für ein weltliches Requiem geschrieben, gibt es mehrfache Bezüge zur neutestamentlichen biblischen Überlieferung, die sich auf Grablegung und Auferstehung Jesus' gründen, wenn von »Menschen Sohn« (Strophe 4) und dem »Wandel vor Gott« (Strophe 5) die Rede ist. Der »Tag des Gerichts« meint den »Jüngsten Tag« in seiner biblischen Bedeutung. Auf all das wird angespielt, um den im zweiten Gedicht mitgeteilten Sachverhalt als einen gegenläufigen Vorgang noch sinnfälliger werden zu lassen: daß er nicht wieder kommen kann. Das Gedicht endet überraschend mit einer Bitt- und Warngeste.

Aber wir bitten euch, die ihr ihn  
 Nun einmal erschlagen habt  
 – Still! Fangt nicht von neuem an  
 Mit Streiten, da er doch tot ist –  
 Aber doch bitten wir, da ihr ihn also  
 – Warum immer, Freunde –  
 Erschlagen habt:  
 Entfernt wenigstens  
 Diesen Stein über ihm  
 Denn dieses Triumphgeheul  
 ist doch nicht nötig und macht  
 Uns Kummer, denn uns  
 Die wir den Erschlagenen

24 Ebenda. S. 203.

Schon vergessen hatten, erinnert er  
 Täglich aufs neue an euch, die ihr noch  
 Lebt und die ihr  
 Immer noch nicht erschlagen seid –  
 Warum denn nicht?<sup>25</sup>

Diese Aufforderung, sich zu erinnern und nicht zweifelhafter Denkmalspflege zu verfallen, haben Jahrzehnte später die neuen Kriegsgegner beherzigt, die sich auf das wohl wirkungsmächtigste Gedicht von Brecht besannen und es im Zeitalter des Fernsehens optisch in Szene setzten: die »Legende vom toten Soldaten«.

Es war kein Zufall, daß in den letzten achtziger Jahren die vom literarischen Text ausgehende mehr oder weniger auf den einzelnen Leser bezogene Rezeption dieses Gedichts in eine massenhaft-kollektive überführt wurde, als sich mehrere politische Gruppen zusammengeschlossen und Brechts Legenden-Gedicht als Performance inszenierten, um damit gegen das provozierende Totengedenken an den Gräbern gefallener SS-Soldaten auf dem Friedhof in Bitsburg zu protestieren, zu dem sich der damalige Bundeskanzler Kohl und der amerikanische Präsident Reagan dort einfanden. Als die geplante Gegen-Demonstration mit dem Brecht-Gedicht behördlich untersagt wurde, fand im November 1988 in Bockenheim eine »öffentliche Probe« dieser literarisch-politischen Gegenkundgebung statt, über die in der »Frankfurter Rundschau« (29. November 1988) zu lesen war: »Vor dem Denkmal eines niedergesunkenen Kriegers, gestiftet von den »dankbaren Einwohnern« für die im Ersten Weltkrieg »auf dem Felde der Ehre fürs Vaterland gestorbenen 1200 tapferen Bockenheimer Helden« (Inscription) zog ein gespenstischer Militärzug mit Trommelschlag und Schellenbaumgeklingel auf, hochdekorierte Kriegskrüppel, »Pfaff« und Lotterweib im Gefolge (gespielt von der »Kämpfenden Jugend«). Realistisch-symbolisch grub ein Schaufeltrupp die Gruft auf, damit Militärärzte den mit Hakenkreuzfahne bedeckten Toten wieder »k.v.« (kriegsverwendungsfähig) erklären und in das Massaker schicken können, weil nach Ansicht der Veranstalter »Kapital und Profit« dessen Fortsetzung erfordern. Hanne Hiob, Tochter des Dichters, sprach zu

25 Ebenda. S. 204.

dem Erdaushub stehend das Gedicht mit dem Schlußvers: »Die Sterne sind nicht immer da / es kommt ein Morgenrot / Doch der Soldat, wie er's gelernt, zieht in den Heldentod«. Brecht war 20, als er es 1918 schrieb.«

1989 erreichten diese von Hanne Hiob inspirierten Aktivitäten beim »Antikriegstag« ihren Höhepunkt.

Über die im September 1989 von Thomas Schmitz-Bender inszenierte »Bitburger Legende vom Toten Soldaten« ist bei Erasmus Schöfer zu lesen: »Die Erde wird ausgehoben, der Sargdeckel wird geöffnet, ein Bündel herausgehoben, auf die Tragbahre gelegt, eingewickelt in die verdrehte Kriegsfahne des untergegangenen Reiches, die zurückgeschlagen wird – der Soldat! Noch wie leblos. Stahlhelm, Gasmaske, Uniform, Koppel und Knobelbecher der Wehrmacht. Kein Gesicht. Die Hände in den Lederhandschuhen des Prothesenträgers. Alles geschieht schweigend, wie in Zeitlupe. Die Bahre wird durch die Zuschauer zurück auf den Vorplatz getragen, schräg an die Mauer gelehnt, Hanne Hiob schreitet, sehr langsam, sehr allein, um das Gräberfeld, steht klein, aber für alle sichtbar vor dem Turm, beginnt mit harter Betonung, es hallt weithin über Friedhof und Vorplatz, die Verse zu lesen, denen die stumme, laienhaft-ungelenke Pantomime an der Mauer folgt: Untersuchung des Leblosen, seine Wiederbelebung durch Schnaps und Weib, sein aufhaltsamer Abmarsch, hängend zwischen den Sanitätern, hinter der ausgebreiteten Kriegsflagge, deren Rückseite sich als die schwarzrotgoldene zeigt.«<sup>26</sup>

26 Erasmus Schöfer: Ein Krokodil zeigt gleich bleibendes Interesse. Die Bitburger Legende vom Toten Soldaten. In: »Deutsche Volkszeitung/die tat« Nr. 37 vom 8. September 1989. S. 9.

Daß die vielerorts aufgestellten Krieger-Denkmale noch immer zum Anstoß des Nachdenkens oder der Selbst-Erklärung werden können, hat in den neunziger Jahren Gerhard Falkner in demonstrativer Weise vorgeführt, indem er neben dem Gedicht »Denkmal« ein Foto jenes Helden-Kriegers stellte, auf das er »im Park der fränkischen Kreisstadt« stieß:

ins Knie gestürzt  
das Schwert  
zerbrochen gesenkt  
der Kopf kantig

die Pose römisch  
der Hintergrund deutsch  
(...)

(Gerhard Falkner: Endogene Gedichte. Köln 2000. S. 78.)

Daß Denkmalskultur bis in die Gegenwart ein Politikum geblieben ist, hat sich, auf die Zeit des Zweiten Weltkriegs bezogen, vor allem im publizistisch ausgetragenen Streit um Denkmäler für Kriegsteilnehmer niederschlagen: einerseits um jene Soldaten, die als Deserteure der Hitlerarmee zu Tode kamen, zum anderen in dem Vorschlag des deutschen Verteidigungsministers, ein Ehrenmal für künftige kriegstote Bundeswehrsoldaten zu errichten, begleitet von der zustimmenden Meinung der »FAZ« (Nr. 43/2006): »Der Bundesrepublik fehlt ein politischer Totenkult.«

#### 4. Baalsche Bruderschaften: Hans Henny Jahns »Pastor Ephraim Magnus« und Hermann Hesses »Klingsors letzter Sommer«

War ein Gedicht wie Brechts »Legende vom toten Soldaten« dazu prädestiniert, auf satirische Weise mit den Mächten abzurechnen, die den vierjährigen Krieg am Laufen hielten, konnte darin jedoch nicht ausgesprochen werden, worin der Sinn menschlichen Lebens für einen zwanzigjährigen angehenden Schriftsteller bestehen könnte, wenn er nach einem alternativen Leben jenseits der im wilhelminischen Kaiserreich geltenden Normen bürgerlichen Daseins fragte und ganz er selbst sein wollte. Diese Problematik umkreiste Brecht in einigen anderen in damaliger Zeit geschriebenen Gedichten, deren Titel Aufschlüsse darüber geben, welchem Menschentyp die Sympathie des Lyrikers galt: »Lied der Galgenvögel«, »Ballade von den Selbsthelfern«, »Ballade von den Abenteurern« oder »Ballade von den Seeräubern« lauten einige davon. An den Schluß der »Hauspostille« kam nicht von ungefähr das Gedicht »Gegen Verführung« zu stehen, in dem davor gewarnt wird, sich betrügen oder vertrösten zu lassen.

Welche Art Leben dem jungen Augsburger gefiel, verriet sein Gedicht »Vom François Villon« ebenso wie jene Zeilen aus dem »Lied der Galgenvögel«, in denen er sich mit »Bruder Karamasow« gemein macht und damit dem Helden in seinem ersten Theaterstück »Baal« nahe kommt.

War Tod in den vier Kriegsjahren zu einem Massenphänomen geworden, hinter dem der eines einzelnen Menschen zu einer Nichtigkeit verblaßte und das Sterben auf den Schlachtfeldern wie eine Fügung des Schicksals erscheinen ließ, sind es in Brechts Gedichten stets einzelne Menschen (manchmal auch Menschengruppen), die einen nahezu naturgesetzlichen Weg von ihrer Geburt bis zu ihrem Tod durchlaufen und anders als in der »Legende vom toten Soldaten« – ihren eigenen Tod

sterben, nicht nach einem geruhsamen Bürgerleben, das sechzig Jahre oder mehr währte. Oft setzten überindividuelle Gewalten vor allem der Natur Brechts Balladenhelden den Zeitpunkt des Untergangs, sei es der Wald wie bei Baal oder die See bzw. das Wasser bei den Ophelia-Nachfolgerinnen. Leben und Tod eröffnen und beschließen, was menschenmöglich ist. In diesem Sinn läßt Brecht mit dem »Choral vom Manne Baal« sein Drama beginnen, den er Jahre später in einer abweichenden Fassung auch in die »Hauspostille« aufnahm.

Als im weißen Mutterschoße aufwuchs Baal  
 War der Himmel schon so groß und fahl  
 Jung und nackt und ungeheuer wundersam  
 Wie ihn Baal dann liebte – als Baal kam.  
 (...)
   
 Als im dunklen Erdenschoße faulte Baal  
 War der Himmel noch so groß und still und fahl  
 Jung und nackt und ungeheuer wunderbar  
 Wie ihn Baal einst liebe, als Baal war.<sup>1</sup>

Dieser Text legt nahe, daß nun eine dramatisierte Biographie zu sehen sein wird, doch die Handlung beginnt mit einer Szene, die Baal schon als einen jungen Mann zeigt, der Gedichte schreibt und von einem Verleger umworben wird, in dessen Plänen er als ein Erfolgsautor vorgemerkt ist, mit dem sich Geld verdienen läßt. Doch der Jung-Autor entzieht sich diesem Vermarktungs- und Verwertungsbetrieb mit verbalem Affront und findet anderenorts – weitgehend außerhalb dieser Gesellschaft – Männerfreunde und Frauen, mit denen er eine Weile sein Leben teilt, das sich – wie in seinen Balladen – an Orten abspielt, die als hinreichend unbürgerlich bezeichnet sind: »Baals Dachkammer«, »Wirtsstube«, »Hinter den Kulissen eines Kabarett«, in einem »Nachtcafé«, in einer »Gefängniszelle« und am Schluß schließlich in einer »Bretterhütte«, wo er stirbt. Nicht als ein Kranker, der sich die Sterbsakramente reichen läßt, sondern als ein Mensch, dessen Leben zu Ende geht, weil er es zu Ende

1 Bertolt Brecht: Choral vom Manne Baal. In: Bertolt Brechts Hauspostille. Berlin 1927. S. 117, 119.

gelebt, weil er seine Lebenszeit verbraucht hat und dorthin zurückkehrt, wo er hergekommen ist: wieder in einen Schoß, diesmal in der Mutter-Erde.

Baal ist nicht sozialisierbar und läßt sich nicht domestizieren; weder durch religiöse Glaubenssätze noch durch daraus abgeleiteten moralischen Normen, die ihm vorschreiben, was als gut oder böse gilt.

Nicht von ungefähr hieß das Stück ursprünglich: »Baal frißt! Baal tanzt!! Baal verklärt sich !!!« Es ist vor allem der Leib dieses Menschen, der nicht selten in Tierbildern veranschaulicht wird, auch dann, wenn der weibliche beschrieben wird. Das geschieht explizit in einem Gespräch mit einem Geistlichen:

Ich lebe von Feindschaft! Mich interessiert alles, soweit ich es fressen kann. Töten ist keine Kunst. Aber auffressen! Aus den Hirnschalen meiner Feinde, in denen ein schmackhaftes Hirn einst listig meinen Untergang bedachte, trinke ich mir Mut und Kraft zu. Ihre Bäuche fresse ich auf und mit ihren Därmen bespanne ich meine Klampfe. Mit ihrem Fett schmiere ich meine Schuhe, daß sie beim Freudentanz nicht drücken und nicht knarren bei der Flucht.<sup>2</sup>

Öffnen sich – auf der einen Seite – die Grenzen zwischen Mensch und Tier (dafür steht das Wort Kreatur), so ebnet Baal die Größenverhältnisse zwischen Gott und Mensch ein. Das geschieht nicht zuletzt dadurch, daß er Gott vermenschlicht, wodurch er seine himmlischen Attribute einbüßt, also ebenfalls Kreatur wird.

Aus dem Gehäuse einer bergenden und sinnstiftenden Religion kommen denen Brechts vergleichbar die Dramengestalten auch in Hans Henny Jahns 1919 veröffentlichten Theaterstück »Pastor Ephraim Magnus«, das er in Norwegen schrieb, wohin er sich 1915 geflüchtet hatte, um der Einberufung zum Kriegsdienst zu entgehen. Schon einige Jahre früher als Brecht war der 1884 in Stellingen bei Hamburg geborene Sohn eines Schiffstischlers zu einem Opponenten der wilhelminischen Welt geworden und begründete seine Gegnerschaft auch weltanschaulich. Bereits

2 Bertolt Brecht: Baal. Stücke 1. (Werke. Bd. 1.) Berlin 1989. S. 54.



aus einer Tagebuch-Notiz vom 21. Oktober 1914 läßt sich ein Unbehagen bemerken, das in den Folgejahren wuchs und sich bis zur Ablehnung des Krieges verfestigte: »Es sind Leute aufgetreten, die forderten, es müßten alle Jungen von 15 Jahren und älter gesetzlich gezwungen werden, der Jugendwehr beizutreten. – Die Jugendwehr ist dermaßen entsetzlich, daß – ich vorschlage, die deutschen Jungen würden gleich nach ihrer Geburt den Eltern fortgenommen und in Kasernen gesteckt, die Schwächlichen unter ihnen würden getötet ähnlich, wie’s die Spartaner machten. – Das Christentum müßte zu diesem Zweck allerdings abgeschafft werden.«<sup>3</sup>

So wenig wie »Baal« als dramatische Biographie angesehen werden kann, darf der Titel von Hans Henry Jahn »Pastor Ephraim Magnus« als Name des wirklichen Dramenhelden genommen werden. Der Pastor auf dem Sterbebett ist nur zu Beginn der Handlung gegenwärtig, dann, nach seinem Tod, treten sein Sohn Ephraim und seine Tochter Johanna in das weitere Geschehen ein und der uneheliche Magnus-Sohn Jakob rückt ins Zentrum der Handlung. Die ungewöhnlich lange Rede-Passage des Alten ist zugleich Beichte und Vermächtnis, das der Vater den beiden Söhnen am Sterbebett hinterläßt:

Es gibt nur zwei Wege, die Sicherheit haben. Der eine ist köstlich, der andere furchtbar. Der eine ist: die Dinge leben, die gewollt sind, ganz restlos, ohne Rücksicht – lieben, Liebe leisten, so wie Gott es wollte: freveln. Und der andere: Gott gleich werden, alle Qualen auf sich nehmen, ohne je erlöst zu werden; denn so ist Gott, nachdem man seine Liebe verschmähte und ihn ans Kreuz schlug. Es ist nur die Dunkelheit der Qual in ihm. – Und was ihr Grausames jemandem tut – das tut ihr Gott. Der dritte weglose Weg ist der Tod. Den ging ich.<sup>4</sup>

3 Hans Henry Jahn: Tagebuch-Notiz vom 21. Oktober 1914. In: Frühe Schriften. Hamburg 1993. S. 367.

4 Hans Henry Jahn: Pastor Ephraim Magnus. In: Dramen I. Hamburg 1994. S. 15.

Auf die Frage des Sohnes Ephraim, was sein Vater denn getan habe, um so zu ihnen zu sprechen, wird ihm geantwortet, daß er nicht gelebt habe.

All das wird den Söhnen gesagt, »damit Ihr euch einen Weg vornehmt«, der sich von seinem unterscheiden soll. »Ihr sollt das Leben suchen«, heißt die Botschaft an sie.

So allgemein diese Weisung auch formuliert ist, die nächste Szene, (»Die hintere Halle im Pfarrhaus« ist der Schauplatz), zeigt die drei Geschwister in einem für die nachfolgenden Szenen typischen Weltanschauungsgespräch, bei dem es um die Auslegung der väterlichen Aufforderung zum Leben geht. Der Zuschauer bekommt hier schon einen Vorgeschmack auf die Exerzitien und Torturen, die sie sich danach gegenseitig an ihren Leibern antun und bis zur physischen Zerstörung forcieren werden. Daß sie als Nachkommen eines christlichen Predigers dabei Gesetzes- und Moralgrenzen überschreiten, ist vorbestimmt durch die Todesart des alten Ephraim Magnus, der seinem Leiden durch Selbstmord ein Ende gesetzt hat. Damit ist auch weitgehend ausgeschlossen, daß die Söhne und die Tochter dieses Sünders gegen ihren Vater opponieren, wie es für den Grundkonflikt der expressionistischen Generation charakteristisch ist. Sie folgen ihrem Vater im Gegenteil darin, daß sie die von ihm genannten »Wege« erproben, jeder auf seine Weise, am Ende des Dramas im Tod miteinander vereint.

Von Brechts Baal unterscheidet sie, daß es ein Passionsweg ist, mit dem sie sich in die Nachfolge des Gekreuzigten einordnen, eine Schmerzensbahn, in deren Verlauf sie ihre Körper martern, während Brechts Dramenheld nur Lustgewinn sucht und dabei seine Mitmenschen mitleidlos verbraucht. Für ihn ist Leben, wenn es ihm gelingt, jenseits von Gut und Böse seine Vitalität (wie auch ein Gedicht dieser Jahre überschrieben ist) auszuleben. Er will nur sich selbst verwirklichen, die Nachkommen des Pastors dagegen wollen eine neue Erfahrung machen, die sie jenseits bürgerlichen Alltags- und Liebeslebens suchen. Im Geschwistergespräch der nachfolgenden Szenen kristallisiert Hans Henny Jahn die Ideen heraus, die seine Helden alsbald in die Tat umsetzen. Dabei geht es zunächst um Liebe und Ehe, die auf ihre »Reinheit« geprüft und verworfen werden, sowie Jakob forderte:

Wenn wir die alte Norm behalten wollen von Sünde, Reinheit, Gott und Welt, so nimmt uns Welt und Gott und Sünde und schleudert uns auf Strand und Stein. – Nein, es ist anders. Wenn wir nicht zu dem Gedanken kommen, die uns niemand vordachte – und zu den Gefühlen, die alle als Lügen aus sich tun, dann ist es so schlimm mit uns wie (mit) denen, die nichts zu essen haben und Hungers sterben müssen. Dann ist es wirklich aussichtslos böse mit uns (...) Nach unseren Gefühlen wurde nie gefragt! Hast Du das wohl schon einmal gedacht? Was Du von Frauen willst, ist ja in Wahrheit die Forderung eines andern. Wer Not und Gier an sich fühlte, kann niemanden begehren wollen, der frei von ihnen war.<sup>5</sup>

Während in Jakobs Gedanken allmählich ein Plan Gestalt annimmt (dem ist ein Gespräch mit der Geliebten Mathilde vorangegangen), ist sein Bruder Ephraim noch damit beschäftigt, über seine berufliche Bestimmung nachzudenken:

Ich weiß nicht, was aus mir werden soll. Ich habe Theologie studiert; doch ist Pastor sein kein eigentlicher Beruf. Es ist so viel Nichtstun dabei, so viel Händefalten ohne Werke (...) Ich bin Prediger. Was soll man den Menschen zuschreien, wenn man auf der Kanzel steht?<sup>6</sup>

Jakob wirkt, je eindringlicher das Gespräch zwischen den Brüdern geführt wird, immer nachhaltiger als gedanklicher Beschleuniger des Krisengefühls im Herzen seines Bruders, der trotz seiner Zweifel die Stelle des Dompredigers annahm:

Weshalb aber nahmst Du das Gesicht eines Bürgers an, der über seinem Kram sitzt und Sitten richtet, dessen Ansicht dahin geht, daß man ehebrecherische Frauen zu Tode peitschen, unsittliche Männer, die sich an Mädchen und Knaben wagen, die viehischsten Stra-

5 Ebenda. S. 21f.

6 Ebenda. S. 56.

fen geben solle? – Ist es so sehr Gewohnheit geworden, daß Du es nicht in dem Kontur Deines Gesichtes fühltest, daß Du wie jene über Verbrechen und Laster richtest, die Dir just kein Vergnügen bereiten? – So sind diese Bürgerlichen.<sup>7</sup>

Mit solchen Gedanken wird Jakob zum Grenzüberschreiter bürgerlicher Moral und zum geistigen Antipoden seines Bruders und entwirft ein Bild des Menschen, das dessen zerstörerische Potenz ahnen läßt:

Ich hasse alle ehrlichen, sehnsuchtslosen, nicht verbrecherischen Glieder, denn sie paaren sich mit nichts, von ihnen kann nichts kommen, sie sind von lächelnder Unfruchtbarkeit.«<sup>8</sup>

Jahn beschließt diesen Part des Dramas mit den Worten:

Es folgt der zweite Teil. Tragödie a tre. Wer am ersten Anstoß nahm, in auch nur einem Ding, und vor sich durchaus einwandfrei blieb, mühe sich nicht weiter. Ich habe noch viel zu sagen.<sup>9</sup>

Dieser Ankündigung ist unschwer zu entnehmen, daß es bei Jahns Intention bleibt: der Verkündung einer neuen Weltanschauung, für die in anderen Schriften das Wort »Ugrino« steht.

Die erneut einsetzenden und immer mehr ausufernden Gespräche, nun auch zwischen Magnus und seiner Schwester Johanna, die sich in einen gemeinsamen »Weg« hineindenken, wird dann aber durch ein Handlungsmoment gesprengt: Jakob führt sein Hurenexperiment aus, das ihn de facto zum Mörder werden läßt und vor Gericht bringt, wo es zur Konfrontation zwischen der die offizielle Moral verteidigenden Staatsmacht und dem jungen Frondeur kommt und erneut ein Dialog beginnt. Der bietet dem Angeklagten die Möglichkeit, dem Vorwurf, er sei »in allen Stücken ein Feind der menschlichen Gesellschaft«, seinerseits anklagend zu entgegnen:

7 Ebenda. S. 77.

8 Ebenda.

9 Ebenda. S. 80.

Wir führen Krieg: Sie haben viele Kanonen, ich habe leere Hände,  
weil ich nicht Menschen grundlos morden mag.<sup>10</sup>

Solchem Massenmord gegenüber besteht Jakob Magnus auf der Einzelverantwortung des Menschen, Leonardo da Vinci als Kronzeugen dafür ins Feld führend, um in den Leib eines lebenden Menschen eindringen zu dürfen. Denn:

Die Sehnsüchte nach göttlichen Leibern sind so groß, daß sie nicht lange mehr zu zähmen sind.<sup>11</sup>

In vergleichender Weise auf den Grund der eigenen Lebensproblematik vordringend, läßt sich Magnus ans Kreuz schlagen und findet zur Imitatio Christi, während die Schwester Johanna an sich vollstreckt, was Jakob dem Hurenleib zugefügt hat. So münden die Wege der drei Geschwister in einen selbstgewählten Tod, der offen läßt, ob er die gesuchte Erlösung für sie bedeutet.

Jahns Drama, das dem Handlungsverlauf nach zur Tragödie tendiert (es hat den Umfang eines Lesedramas von 170 Seiten in der Ausgabe, die anlässlich des 100. Geburtstages von Jahn erschien), hat mit Brechts »Baak« den Dissens zur klassischen Dramenform (der Gliederung in Akte) gemeinsam. Bei Brecht überwiegen die Kurzszenen, die auch der ungebundenen Redeweise der Personen nach an Büchner erinnern. Jahns Szenenblöcke sind dagegen so schwergewichtig, daß sie wie Akte wirken, ohne jedoch so angelegt zu sein. Beide verraten in ihrer sprachlichen Gestalt die künftigen Meister ihres Metiers. Und beide haben auf dem Weg zur Drucklegung ein vergleichbares Schicksal gehabt. Jahns »Pastor Ephraim Magnus« erschien, dank der Fürsprache Oskar Loerkes 1919 im Fischer-Verlag, Brechts »Baak« brachte der Verlag von Gustav Kiepenheuer in Potsdam 1922 auf den Markt, getragen vom Zuspruch des dortigen Lektors Hermann Kasack. Auf die Bühne kam sein Drama im Herbst 1923 zum ersten Mal im Alten Theater in Leipzig, wo es Skandal

10 Ebenda. S. 95.

11 Ebenda. S. 97.

machte. Jahnn's Text inszenierten der nach Berlin übergesiedelte Arnolt Bronnen und Bertolt Brecht 1923 nicht weniger skandalträchtig. Dort kreuzten sich Brecht's und Jahnn's Wege ein erstes Mal per Drama. Daß dessen Dramentext zur Uraufführung in einem gerade in Berlin neueröffneten Theater ausgewählt wurde, erklärt sich einerseits aus dem Wunsch, mit dieser Inszenierung die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit für sich zu gewinnen, hat aber auch mit den beiden jungen Stückeschreibern Bronnen und Brecht zu tun, die Dramen wie »Vatermord« und »Baak« verfaßt hatten, beide vergleichbar provokativ wirkend und von namhaften Bühnen gemieden.

Jahnn's Text in eine spielbare Fassung zu bringen, bedurfte mehr als einer in späteren Jahren bei Brecht üblichen Bearbeitung. In seinem Bericht »Tage mit Bertolt Brecht« erinnerte sich Bronnen Jahrzehnte später an diese Zeit: »Er hatte das Stück vor zwei Jahren zuerst gelesen, er war seitdem mit ihm nicht fertig geworden, er schlug sich mit dem ungeheuerlichen Geschehen in dieser sehr norddeutschen Familie herum. Jahnn wollte, gleich Bronnen, eine Erkenntnis des Fleisches, eine Wissenschaft des Gefühls, eine Algebra der Nerven. Während Bronnen indessen die erotischen Orgien als Erkenntnismethoden verwandte, seziierte Jahnn die gewaltig dröhnende Orgel der menschlichen Leidenschaft mit allen Mitteln der Folter, der Grausamkeit, einer bis an die äußersten Grenzen gehenden Bestialität.«<sup>12</sup>

Sich trotz einer solchen Beurteilung von Autor und Werk für eine Aufführung zu entschließen, bedeutete mehr als Wagemut, den beide Theater-Debutanten in Berlin auch brauchten, wenn sie sich dort etablieren wollten.

Brecht war nach seiner Arbeit an »Leben Eduard II.« schon im Umgang mit fremden Vorlagen geübt und ging dem entsprechend auch Jahnn's Text zu Leibe. Bronnen berichtet auch darüber: »Er kannte ja das Stück, er wußte, was notwendig war. Das Stück war 300 Seiten lang. ›Das wird sieben Stunden dauern‹, sagte Brecht. Bronnen wies stolz auf seine energischen Striche hin. ›Dann wird es sechs Stunden dauern‹, rechnete Brecht

12 Arnolt Bronnen: Tage mit Bertolt Brecht. Berlin 1973. S. 118f.

aus (...) Die Auseinandersetzung endete damit, daß Brecht es übernahm, den ›Pastor Ephraim Magnus‹ dramaturgisch einzurichten.«<sup>13</sup>

Die Inszenierungsarbeit ging aus erklärlichen Gründen mit Krächen und Zusammenstößen zwischen Regie und Schauspielern über die Bretter, und auch der Autor des Stückes war offenbar wenig von der Arbeit der beiden Jung-Regisseure angetan.

Der Zufall wollte es, daß Brecht, als er zu den »Baal«-Proben nach Leipzig kam, ebenfalls in einem Hotel namens »Fürstenhof« Quartier nahm und sich bei seinem Besuch der letzten Proben mit einigen Schauspielern anlegte. Hans Natonek, der Leipziger Theaterkritiker, überschrieb seinen Bericht von der Uraufführung treffend mit dem Titel »Menschenuntergang mit Lyrik und Skandal« und gab eine Charakteristik des Helden Baal, an der dessen Nähe zu Jahnns Jakob abgelesen werden konnte: »Baal badet gründlich. Frauen frißt er wie unserines Dreierbrötchen. Und hat er eine verschlungen, sagt er: Geh ins Wasser, Ophelia. Er ist das starke Mann-Tier, dessen Geruch die Mädchen anlockt (...) Und verreckt schließlich in einer Waldhütte, einsam und angespien.«<sup>14</sup>

Die Rezension Natoneks endet mit nicht weniger aufschlußreichen Sätzen über den Verfasser dieses Dramas: »Unter dem Kampfgetöse der Pfeifen, Pfuirufe und des Beifalls erschien ein verschüchterter, blasser, schmaler Knabe, der Dichter Bertolt Brecht, drückte sich sofort fluchtartig in die Kulisse und kam ängstlich wieder an der schützenden Hand des Schauspielers hervor (...) Aber Dichter sind immer anders, als man sie sich vorstellt.«<sup>15</sup>

Baal und Ephraim Magnus einen Maler namens Klingsor an die Seite zu stellen, noch dazu, wenn sein Schöpfer Hermann Hesse heißt, erscheint auf den ersten Blick wenig einleuchtend. Gehört Hesse doch einer älteren Generation an und hat die expressionistischen »Neutöner«

13 Ebenda. S. 120f.

14 Hans Natonek: Menschenuntergang mit Lyrik und Skandal. Bertolt Brechts »Baal« Uraufführung am Alten Theater (»Neue Leipziger Zeitung« vom 10.12.1923). In: Dieter Schmidt (Hrsg.): Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten und Materialien. Frankfurt am Main 1968. S. 174.

15 Ebenda. S. 175.

abgelehnt. Doch Hesse gehört aus anderen Gründen zu diesen Jungen. Er war wie sie ein Kriegsgegner, der zwar in der neutralen Schweiz lebte, aber dennoch seiner pazifistischen Publikationen wegen von deutschen Zeitungen scharf angegriffen worden war. Sein Aufsatz »Freunde, nicht diese Töne« ist ein beredtes Zeugnis dafür. Mit seinen bisherigen Prosaarbeiten, darunter »Peter Camenzind« hatte er sich, zumal mit seinen neuromantischen Anfängen, nicht als ein Umwerter der Werte gezeigt.

Das ändert sich im Verlauf der Kriegsjahre und fand seinen ersten Niederschlag in seinem 1919 verfaßten Aufsatz »Die Brüder Karamasow oder Der Untergang Europas«, der den Untertitel »Einfälle bei der Lektüre Dostojewskis« erhielt und mit einem aufschlußreichen Motto versehen wurde:

»Nichts ist außen, nichts ist innen;  
denn was außen ist, ist innen.«<sup>16</sup>

Das war kein reimgeleitetes Wortspiel, sondern eine Erkenntnis, die ihn der Roman des Russen aus dem 19. Jahrhundert gelehrt hatte. Sollte heißen: es gibt keine »machtgeschützte Innerlichkeit« mehr, wie sie Thomas Mann in diesen Jahren in den »Betrachtungen eines Unpolitischen« noch behauptete. Was von »außen« eingewirkt hatte in diesen Jahren kann mit Krieg und Revolution kaum falsch benannt werden, deren Folgen Hesse nun sichtbarer als in seiner früheren Prosa ins Auge faßte und als geistige Krise bzw. »Untergang Europas« beschrieb. Was in den letzten Jahren des Krieges zum Exzeß ausgeartet war, sah Hesse bei Dostojewski vorweggenommen: die Aufhebung der moralischen Grenzen, die gut und böse voneinander trennen. Mit anderen Worten: die Freiheit, alles tun zu dürfen, bis hin zum Mord: »Es ist, kurz gesagt, die Abkehr von jeder festgelegten Ethik und Moral zugunsten eines Allesverstehens, Allesgeltenlassens, einer neuen, gefährlichen, grausigen Heiligkeit, wie sie der Greis Sosima vorverkündigt, wie sie Dmitri und noch weit mehr Iwan Karamasow bis zur deutlichsten Bewußtheit aussprechen.«<sup>17</sup>

16 Hermann Hesse: Die Brüder Karamasow oder Der Untergang Europas. In: Gesammelte Werke. Bd. 12. Frankfurt am Main 1987. S. 320.

17 Ebenda. S. 321f.



Für Hesse war offenbar geworden, daß sein Bild vom Menschen, bei aller Distanz zum »asiatischen Ideal«, zu einschichtig und begrenzt geblieben war, nicht offen genug für Taten, wie sie in den Romanen des Russen aus dem 19. Jahrhundert gedacht und vollbracht wurden. Gut und böß, das war erkennbar, ließen sich nicht mehr als fest gefügte moralische Werte begreifen, wie sie im 18. Jahrhundert als Humanitätspostulate bei Goethe oder Schiller formuliert worden waren.

Auf Karamasow hatte vor ihm schon der junge Brecht zwei Jahre vor Hermann Hesses Lektüre-Notizen Bezug genommen, als er in der Schlußstrophe im »Lied von den Seligen« dichtete:

Kinder und Narren, die gehen wohl ins helle Land ...  
 Mörder und Opfer, die gehen Hand in Hand.  
 Arm in Arm, wer von Blut und Tränen troff  
 Bruder Baal und Bruder Karamasoff.<sup>18</sup>

Der Maler Klingsor (sein Name erinnert an den berühmten Zauberer) zieht, wenn auch weniger schroff, ebenso eine Trennlinie zwischen sich und der Bürgerwelt wie die Dramenhelden von Jahn und Brecht. Er lebt zurückgezogen in der Natur, meidet die Stadt, verkehrt mit wenigen gleichgesinnten Freunden (darunter auch Frauen) und stirbt nach einem heißen und berausenden Sommer einen überraschenden Tod, der sich nicht durch Krankheit angekündigt, sondern eintritt, als er sich letztes Gemälde geschaffen hat, in dem er sich noch einmal verkörpern konnte.

Wie Baal versteht sich der Maler Klingsor auf das Gedichteschreiben und antwortet seinem Dichterfreund Thu Fu in gebundener Rede, einer Schreibweise also, die sich äußerlich nicht von den Gedichten unterscheidet, die Brecht als seine eigenen in seine Dramentexte setzte. Was im Selbstbildnis des Malers zu besichtigen ist, hat er wenig Zeit zuvor in Worte gefaßt:

18 Bertolt Brecht: Leid der Seligen. In: Gedichte 3. (Werke. Bd. 13.) Berlin 1993. S. 104.

Trunken sitz ich des Nachts im durchwehten Gehölz,  
 An den singenden Zweigen hat Herbst genagt;  
 Murrend läuft in den Keller,  
 Meine leere Flasche zu füllen, der Wirt.

Morgen, morgen haut mir der bleiche Tod  
 Seine klirrende Sense ins rote Fleisch,  
 Lange schon auf der Lauer  
 Weiß ich ihn liegen, den grimmigen Feind.

Ihn zu höhen, sing ich die halbe Nacht,  
 Lalle mein trunkenes Lied in den müden Wald;  
 Seiner Drohung zu lachen  
 Ist meines Liedes und meines Trinkens Sinn.

Vieles tat und erlitt ich, Wanderer auf langem Weg,  
 Nun am Abend sitz ich, trinke und warte bang,  
 Bis die blitzende Sichel  
 Mir das Haupt vom zuckenden Herzen trennt.<sup>19</sup>

In Brechts »Baal« ist es die Szene »Gefängniszelle«, in der es zwischen deren Insassen und dem Geistlichen, der ihn besuchen und bekehren kommt, worin dem Lebensende vorwegnehmend ins Auge geschaut wird. Als Baal bekannt hat, was ihm »Seele« bedeutet, entgegnet ihm der Seelsorger unwirsch :

Sie lästern Gott. Sie sind ein Tier. Sie sind d a s Tier. Das Untier!  
 Ein schmutziges, hungriges Tier, das schön ist und gemein. Eine  
 Plage des Himmels. Aber sie werden sterben.<sup>20</sup>

Baal antwortet darauf:

19 Hermann Hesse: Klingsors letzter Sommer. In: Gesammelte Werke. Bd. 5. Frankfurt am Main 1987. S. 346.

20 Bertolt Brecht: Baal. S. 55.

Sterben? Ich lasse mich nicht überreden. Ich wehre mich bis aufs Messer. Ich will nicht ohne Haut leben. Ich ziehe mich in die Zehen zurück. Ich falle wie ein Stier. Es muß noch Genuß sein im Sichkrümmen. Ich glaube an kein Fortleben und bin aufs Hiesige angewiesen.<sup>21</sup>

Wie der Maler lebt auch Baal ein heidnisches Leben, das nicht in der Angst vor dem Tod geführt wird. Beide wissen, wie im Gedicht »Gegen Verführung« gelehrt wird: Das Leben ist am größten. Das Gefühl der Nachkriegszeit, aus dem »Klingsors letzter Sommer« geschrieben worden ist, beschrieb der Dichter Jahrzehnte später noch einmal so: »Jeder hatte das Gefühl, etwas verloren zu haben und versäumt zu haben, ein Stück Leben, ein Stück vom Ich, ein Stück Entwicklung, Anpassung und Lebenskunst (...) Es war alles fraglich geworden, und das hatte etwas Beunruhigendes und sehr Beängstigendes. Aber in einer so fragwürdigen Welt schien manchmal, in guten Stunden, auch alles möglich zu sein, und das öffnete weite Horizonte. Mir zum Beispiel (...) wollten zuweilen die unwahrscheinlichsten Dinge möglich scheinen (...), so war es nur durch eine radikale Einkehr und Umkehr möglich, durch einen Abschied von allem Bisherigen und einen Versuch, mich dem Engel zu stellen.«<sup>22</sup>

Hesse beginnt seinen Text einleitend mit einem Rückblick, auf eine »Legende«, die mit dem Namen Klingsor überschrieben ist und läßt offen, wie ihn die Nachwelt beurteilen wird: als Selbstmörder, Irren, oder Trinker (Schwermut und Melancholie liegen indes viel näher).

Dann läßt der Erzähler dieses Malerlebens die Farben des Sommers leuchten und glühen, so intensiv, daß diese Sommerglut einen Brand nach sich zieht, der diese Farben so wie das Leben Klingsors auslöschen wird. Es ist ein »Lebensrausch«, den der Maler ein letztes Mal in seinen »zehn Leben« erfährt, der ihm jene Ekstase schenkt, in der er kurze Zeit lebt und die Energie aufspeichert, aus der sein letztes Bild entsteht. Aber neben das Wort »Lebensrausch« hat Hesse ein weiteres plaziert. Es heißt

21 Ebenda.

22 Hermann Hesse: Erinnerungen an Klingsors Sommer. In: Gesammelte Werke. Bd. 12. Frankfurt am Main 1987. S. 44f.

»caput mortuum«, das Todeswerk. In diesem gesteigerten Lebensgefühl gleicht er stellenweise Brechts Baal, ohne freilich dessen Lebensspur zu folgen. Bei Hesse ist es weniger ein Aufstand gegen die bürgerliche Moral als gegen deren auf klassische Bildungswerte gegründetes Fundament der Kunst.

In sein Selbstporträt am Ende seines Lebens geht auch eine Erkenntnis ein, die er in einem Brief ausspricht: »Klarheit über ihre Gefühle und über die ›Tragweite‹ und Folgen ihrer Handlungen haben nur die guten, gesicherten Menschen, die an das Leben glauben und keinen Schritt tun, den sie nicht auch morgen oder übermorgen werden billigen können. Ich habe nicht das Glück, zu ihnen zu zählen, und ich fühle und handle so, wie einer, der nicht an morgen glaubt und jeden Tag für den letzten ansieht.«<sup>23</sup>

Klingsors Kunstmaxime kristallisiert sich, anders als in den Gedichten und Liedern Baals, in einem einzigen Bild, das die Vielgesichtigkeit des Menschen im 20. Jahrhundert in seiner Zerrissenheit zeigt und ahnen läßt, was Hesse in seinem Aufsatz den »Untergang Europas« genannt hatte: »Den Kopf aber baute er majestätisch und brutal, einen Urwaldgötzen, einen in sich verliebten, eifersüchtigen Jehova, einen Popanz, dem man Erstlinge und Jungfrauen opfert (...) Das ist es, was einige Freunde an dem Bilde besonders lieben. Sie sagen: es ist der Mensch, ecce homo, der müde, gierige, wilde, kindliche und raffinierte Mensch unserer späten Zeit, der sterbende, sterbenwollende Europamensch: von jeder Sehnsucht verfeinert, von jedem Laster krank, zu jedem Fortschritt bereit, zu jedem Rückschritt reif, ganz Glut und ganz Müdigkeit, dem Schicksal und dem Schmerz ergeben, wie der Morphinst dem Gift, vereinsamt, ausgehöhlt, uralte Faust zugleich und Karamasow, Tier und Weiser, ganz entblößt, ganz Ehrgeiz, ganz nackt, voll von Kinderangst vor dem Tode und voll von müder Bereitschaft, ihn zu sterben.«<sup>24</sup>

Diesem Bild vom Menschen sind nicht wenige in der Folgezeit geschriebene Prosawerke von Hermann Hesse – »Steppenwolf« ebenso wie »Narziß und Goldmund« – verpflichtet. Im Drama »Die heilige Johanna

23 Ebenda. S. 325.

24 Ebenda. S. 348.

der Schlachthöfe«, im Ballett »Die sieben Todsünden der Kleinbürger« und in »Der gute Mensch von Sezuan« hat Brecht in diesen Spaltungen sein Bild von der sozialen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts gemalt.

»Baal«, »Pastor Ephraim Magnus« und »Klingsors letzter Sommer« sind bei aller Differenziertheit des Einzelwerkes von Autoren verfaßt worden, die gegen geltende religiöse Glaubenssätze, moralische Lebensnormen und politische Bekenntnisse revoltierten, gegen eine Weltanschauung, die sie besonders in den Jahren des Ersten Weltkrieges einen Großteil der Deutschen an den »deutschen Krieg« band. So sind diese Werke auch Entgegnungen auf jene Dichtungen und publizistischen Schriften, mit denen namhafte Schriftsteller heilige Güter wie Nation, Volk und Gott in den Kriegsdienst nahmen und ihn damit rechtfertigten.

Bei den beiden jungen Dramatikern manifestiert sich diese Gegnerschaft zur wilhelminischen Gesellschaft in anarchistisch-individualistischen Ausbrüchen, mit denen sie ihren Anspruch auf ein eigenes Leben bis zum Exzeß auslebten und damit die Grenze überschreiten, die sich Hermann Hesse bei der Dostojewski-Lektüre bewußt machte, als er in den Romangestalten des russischen Romanciers verkörpert sah, was nicht mehr den klassischen Maximen vom edlen und guten Menschen oder der in »Peter Camenzind« von ihm selbst wenige Jahre zuvor noch geglaubten Menschenliebe im Zeichen Franz von Assisi gefolgt war. Es ist ein für das 20. Jahrhundert typisches Menschenbild.

## 5. Vom Hunger nach Brot und Gerechtigkeit (Tucholsky, Mehring, Becher)

Es war Hermann Hesse, der es sich angelegen sein ließ, »Über das Wort Brot« nachzudenken, wobei er zeigen konnte, daß es eine für jeden Menschen eigene Aura – der eigenen Lebensgeschichte entsprechend – anzunehmen vermag, darüber hinaus aber auch mit Traditionen und Geschichte in einem überpersönlichen Sinn in Zusammenhang gebracht werden kann: »Und weiter erinnern wir uns, durch die ganze Weltgeschichte hindurch, der tausend Szenen und Bilder, in denen Brot eine Rolle spielt, die Worte von Dichtern melden sich und viele Worte der Bibel, und überall hat Brot neben der derben nahrhaften Bedeutung des Alltags auch noch eine höhere, bis hinauf zu jenem Gleichnis des Heilands bei der Stiftung des Abendmahls (...): »Nehmet, esset, das ist mein Leib.«<sup>1</sup>

Hesse schließt mit der Bemerkung, man könne statt »einer so kleinen Betrachtung« letztendlich »ein ganzes Buch schreiben«. Ein solches Buch entstünde allein schon, wenn man die im 20. Jahrhundert geschriebenen Brot-Texte sammelte und kommentierte. Für die Jahre der Weimarer Republik müßte darin ein besonders großes Kapitel reserviert werden, an dem Bertolt Brecht maßgeblich zu beteiligen wäre.

Von Brot ist zuerst in einem seiner frühen Gedichte aus der Augsburger Zeit die Rede, in einem Zusammenhang, den schon der Titel »Vom Brot und den Kindlein« herstellt. Es ist im Tonfall der damaligen Gedichte und Balladen geschrieben und hat biblischen Stoffgrund. Es läßt sich auch als Warngedicht lesen, denen ins Stammbuch geschrieben, die das

1 Hermann Hesse: Über das Wort »Brot«. In: Gesammelte Werke. Bd. 11. Frankfurt am Main 1987. S. 286.

»Brot im hölzernen Schrein« gering schätzen und nach besserer Kost Ausschau halten und deshalb »außer die Christenheit« pilgern. Dort treffen sie auf die Heiden und müssen eine bittere Lektion lernen:

Und bei den Heiden da hungern  
 Kindlein dürr und blaß.  
 Es geben ihnen die Heiden  
 Keinem irgend was.<sup>2</sup>

Es steht zu vermuten, daß nach kindlichem Hochmut dieser Art der tiefe Fall kommen mußte, denn in der Schlußstrophe heißt es:

Das Brot aber ist verschimmelt  
 Gefressen von dem Vieh.  
 Woll's Gott, es hat einst der Himmel  
 Ein kleines Gewürzlein für sie.<sup>3</sup>

Die biblische Szenerie des Gedichts bemäntelt nicht, daß es um Brot »in der derben nahrhaften Bedeutung des Alltags« geht, wie Hermann Hesse das Jahrzehnte später im christlichen Gebet um das »tägliche Brot« titulierte. Dieses Gedicht zählt zu jenen, in denen Brecht im Übergang von Augsburg nach Berlin das soziale Terrain der Weimarer Republik erkundet und eine zeitlang noch in der für die »Hauspostille« typischen Art und Weise von Menschen erzählt, die in den darin zu findenden »Chroniken« ihren Platz finden könnten: fast ausnahmslos Frauen, angefangen von Evelyn Roe über Marie Farrar und jenes »alte Weib«, das in der 1924 entstandenen »Liturgie vom Hauch« die Szene betritt. Zwar steht nun nicht mehr das Wort »Brot« im Titel wie bei »Vom Brot und den Kindlein«, mit dem die »Hauspostille« eröffnet wird, sondern ein anderer aus dem Kirchenleben, der Verlauf und Struktur des Gedichts umso genauer fixiert: nämlich als Eskalation von polizeilicher und danach militärischer Gewalt, die eingesetzt wird, um die nach Brot rufenden Stimmen zum

2 Bertolt Brecht: Vom Brot und den Kindlein. In: Bertolt Brechts Hauspostille. Berlin 1927. S. 4.

3 Ebenda.

Schweigen zu bringen. Brecht ist in der Wirklichkeit der sozialen Kämpfe der Weimarer Jahre angekommen, zu einer Zeit, in der von der Novemberrevolution bis zum Jahr 1933 die von großen Menschenmassen getragenen Streiks, Proteste und Demonstrationen um Arbeit und Brot, nicht selten gegen Hungersnot, kein Ende nahmen und immer wieder Tote zu beklagen waren, wie dies Brecht 1932 auf dem Potsdamer Platz selbst sehen konnte. Doch auch in Gedichten anderer Lyriker kamen mit dem Wort Brot immer häufiger soziale Probleme zur Sprache. Brecht war der Autor, der diesem Verlangen am nachhaltigsten zur Sprache verhelfen konnte: in der »Liturgie vom Hauch«.

Das zunächst nur vage beschriebene Gefühl der Kälte, das dem Großstadtbewohner im Zusammenleben der Menschen anwehte, verdichtete sich zur ersten eigenen Großstadterfahrungen, als Brecht seine ersten Exkursionen in die Theaterstadt Berlin unternahm, um dort das künftige Terrain zu erkunden. Kälte verband sich nun mit »Gosse«, also einem Topos der sozialen Deklassierung.

In der »Liturgie vom Hauch« ist es »ein altes Weib«, an dessen Leben und Sterben der Lyriker zeigt, daß man in der »Gosse« auch schon bei einer sozialen Notlage ankommen kann, dann nämlich, wenn es am nötigen Brot fehlt, den Hunger zu stillen, und dazu noch das Militär auf den Plan tritt, das das Brot der Alten weggefressen hat. In der ersten Strophe der Liturgie vollzieht sich dieser Abstieg so, als ob das Verhungern der normale Gang der Welt wäre:

1  
Einst kam ein altes Weib einher  
2  
Die hatte kein Brot zum Essen mehr  
3  
Das Brot, das fraß das Militär  
4  
Da fiel sie in die Goss', die war kalte  
5  
Da hatte sie keinen Hunger mehr.<sup>4</sup>

4 Bertolt Brecht: Liturgie vom Hauch. Bertolt Brechts Hauspostille. S. 17.



Danach aber regt sich wachsender Unmut unter Leuten, die »eine Art Freund« für die Alte waren, bis dann »drei bärtige Männer« sich der Probleme annehmen, an denen die Alte zugrunde ging und daraufhin auch der Staat, der für Ruhe und Ordnung sorgen soll, mit seiner Antwort nicht auf sich warten läßt. Die kommt indes aus Gewehrmündungen und schließlich aus einem Maschinengewehr, als es »viele rote Männer« geworden sind, die mit dem Militär »reden« wollen. Aber auch ihnen wird der Mund geschlossen, und sie landen dort, wo die gebrechliche Alte schließlich endete. Brecht läßt keinen Zweifel, wie die Staatsmacht mit sozialem Protest, wenn er zur Sprache gebracht wird, umgeht. Sie läßt nicht mit sich reden. Sie möchte, daß jenes Schweigen herrscht, das die »Vöglein im Walde« schon so gut verinnerlicht haben.

Es fällt auf, daß, wenn in den Jahren der Weimarer Republik in Gedichten über Brot gesprochen wird, meist ein Adjektiv davor plaziert wird, das die Aufgabe hat, den Mangel daran anzuzeigen. Kurt Tucholsky erinnert mit »Unser täglich Brot« ebenso wie Walter Steinbach in seinem »Song vom täglichen Brot« an die Unentbehrlichkeit des Brotes, das zum täglichen Verzehr und Lebenserhalt nötig ist. Walter Mehring dagegen zeigt mit dem Titel »Lied vom trockenen Brot« ebenso wie Max Zimmering mit der Überschrift »Vom kargen Brot« einen sozialen Notstand an. Bei Johannes R. Becher dagegen verbirgt sich hinter der Überschrift »Brot« eine Brotgeschichte, die zumindest in ihrer chronologischen Erzählweise an Brechts ebenfalls an einen zeitlichen Ablauf gebundene »Liturgie« erinnert. Nicht zufällig tragen einige dieser Texte die Signatur der Entstehungszeit offen im Gesicht: die Zeit der Inflation anfangs der zwanziger Jahre und die der Weltwirtschaftskrise am Ende dieses Jahrzehnts. Daß die Verfasser dieser Gedichte ihre soziale und politische Denkweise zu erkennen geben, wenn der Ruf nach Brot laut wird, versteht sich von selbst. Es sind überwiegend linke Autoren, die sich bei diesem Thema um Brecht gruppieren.

Wer in der Weimarer Republik das Thema Brot literarisch aufgriff, geriet unweigerlich in ein sozial-politisches Spannungsfeld, das damaligen Klassenkonstellationen entsprach. Die Nachkriegsinflation mit ihren schwindelerregenden Preisen machte bewußt, wie teuer Brot – im doppelten Wortsinn – noch immer war. Tucholsky läßt es die Leser der »Weltbühne« in dieser Version wissen:

## Unser täglich Brot

An deinem Brot von fünfzehn Mark und achtzig  
hängt, wenn du hinsiehst, allerlei -:

Der Landmann läßt sich neue Ställe bauen,  
behängt mit Pelz und Perlen seine Frauen;  
er zählt das Geld nicht mehr – er muß es wiegen –  
wo soll er nur den Krempel unterkriegen?  
Im Flusse treibt ein Segelboot –  
von deinem Brot.

Die Mühlen mahlen. Unternehmer grinsen.  
Die Werke tragen unerhörte Zinsen.  
Kein Käufer streikt. Er kann und muß es tragen.  
In den Garagen summen neue Wagen,  
weil man die besten Dividenden bot  
von deinem Brot.

Der Bäcker backt. Die Löhne steigen munter,  
doch vom Gewinne geht kein Pfennig runter.  
Die Menschen leben vom Gehalte in den Mund.  
Der Bäcker backt. Und macht sich sehr gesund.  
Er ist der Preiskönig, der Despot –  
von deinem Brot.

So geht der Kreis: kein Landbetrieb geniert sich.  
Die Industrie hingegen revanchiert sich.  
Wer hat, der hat. Nun seht ihr ändern zu.  
Sie teilen sich's. Wer unten liegt, bist du.  
Sie klopfen auf die Waren ihres Baus.  
Das ist noch drin. Und das muß noch heraus!  
Sie wollen alle leben, fett und reich:

in Villen, Autos, teppichwarm und weich ...  
 Goldtaschen, Zobel und der Frauen Lippenrot -:  
 Das, Deutscher, ist dein Brot.<sup>5</sup>

Tucholskys Gedicht unterscheidet sich nicht grundsätzlich von den »Lektionen«, die in Brechts »Hauspostille« der Gliederung in einzelne Kapitel diene. Der Text spricht Adressaten an, die überall dort anzutreffen sind, wo Brot gekauft und gegessen wird. Deshalb ist auch von »deinem Brot« die Rede, dessen Wert in der ansteigenden Inflationswährung angegeben wird. Es ist eine stattliche Summe, an der die Unternehmen in der Brotkette offenbar so gut und über den Brotwert weit hinaus verdienen, daß Landmann, Mühlenbetrieb und Bäcker einen guten Schnitt dabei machen auf Kosten der Kunden und Verbraucher, die auf das »tägliche Brot« angewiesen sind. Mit anderen Worten: Die Brotkäufer ermöglichen gezwungenermaßen, daß die Besitzer der Produktionsmittel aus dem Verkauf ihrer Ware Profit heraus schlagen.

Die abschließende refrainartig gebaute Strophe könnte als Erkenntnissumme ebenfalls Brechts Finalstrophen am Schluß der einzelnen Akte der »Dreigroschenoper« Konkurrenz machen, so bündig wird der wirtschaftliche Kreislauf beschrieben.

Brechts Text ist dennoch vielschichtiger als der politisch-ökonomisch argumentierende von Kurt Tucholsky. Dabei sind beide Gedichte in einem Punkt vergleichbar: Beide Dichter exponieren auf knapper Weise einen skandalösen Sachverhalt: den enorm hohen Brotpreis der Autor der »Weltbühne«, Brecht den Tod einer Alten, die vor Hunger gestorben ist und nicht mehr nach dem Brotpreis zu fragen braucht.

Danach spielen sie den jeweiligen Fall durch. Tucholsky tut es, indem er jene paradieren läßt, die den Preis hochtreiben, Brecht läßt von der Einzelperson bis zur Gruppe jene vortreten, die nicht gut finden, daß der Gossensturz der alten Frau wie ein Naturvorgang geschieht, an dem niemand Anstoß nimmt. Anders als die Akteure der Macht, die mit ihren

5 Kurt Tucholsky: Unser täglich Brot. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Bd. 3. Reinbek bei Hamburg 1987. S. 190.

polizeilichen oder militärischen Befugnissen sogleich ins Geschehen eingreifen, zeigen die Protestanten erst Farbe, als sie sich zur Gruppe formieren. Jetzt dominiert die Farbe »rot«, die sie mit dem »großen roten Bär« verbindet, der am Schluß des Gedichts dem Töten ein Ende setzt. Erst jetzt greift das Gegenwartsszenario auf den Goethetext über und verändert ihn durch das Suffix »Un« ins Gegenteil. Das heißt: Zumindest den »Vögelein« ist das Handwerk gelegt. Man wird hören, daß auf deutschen Straßen von Polizei und Militär auf Zivilisten geschossen worden ist.

Damit ist das Brot-Thema in einer Weise auf die Tagesordnung der Brechtschen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit der Weimarer Republik gesetzt, das ihm Dauer verhieß. Schon wenige Jahre später klingt es – zusätzlich in Noten gesetzt – in der »Dreigroschenoper« wieder auf, als Polly und Peachum im »1. Dreigroschenfinale« sich über »die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse« unterhalten und die Tochter des Bettlerkönigs indirekt die Frage stellt, die unausgesprochen über dem Tod des »alten Weibs« stand:

Was ich möchte, ist es viel?

Peachum – *mit der Bibel in der Hand* – antwortet darauf im

Sprechgesang eines Geistlichen:

Das Recht des Menschen ist's auf dieser Erden

Da er doch nur kurz lebt, glücklich zu sein

Teilhaftig aller Lust der Welt zu werden

Zum Essen Brot zu kriegen und nicht einen Stein.

Das ist des

Menschen nacktes

Recht auf Erden.<sup>6</sup>

Drastischer klingt diese Forderung dann schon im »2. Dreigroschen-Finale«, das Mac bestreitet:

6 Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper. In: Stücke 2. (Werke. Bd. 2.) Berlin 1987. S. 261.

Das eine wisset ein für allemal:  
 Wie ihr es immer dreht und wie ihr's schiebt  
 Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.  
 Erst muß es möglich sein auch armen Leuten  
 Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.<sup>7</sup>

Mochten solche Worte eines Mannes, der auf seine Art die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen betreibt, befremdlich klingen, als Hans Eisler an die Stelle von Kurt Weill trat, war Brechts Kampfansage in dessen »Einheitsfrontlied« aus Männerkehlen zu hören, an deren politischen Zielen kein Zweifel mehr sein konnte.

An die Stelle der hilflosen Alten, die allein in den Tod gehen mußte, sind jene getreten, die gelernt haben, gemeinsam zu handeln und wie Tucholsky in seinem Gedicht wissen, wer das Brot verteuert.

Auch für Walter Mehring stand »Brot« im Zusammenhang mit dem Marschschritt der Demonstranten. Er schrieb im »Lied vom kargen Brot« einen Refrain, der sie dabei unterstützen sollte:

Rechten Linken! Rechten Linken!  
 Trocken Brot und Wasser trinken  
 Das ist unsre Welt!  
 Keen Ende und keen Anfang  
 Immer an der Wand lang Immer an der Wand lang  
 Dahinter liecht das Jeld!<sup>8</sup>

Vorangegangen war diesem Gesang eine gedankliche Deduktion, die wie bei Tucholsky in die ökonomischen Widersprüche der Kapitalgesellschaft hineinführte:

Wer arbeit't muß auch essen. Und weil er essen muß  
 Das macht das Essen so teuer – daß er mehr arbeiten muß

7 Ebenda. S. 284.

8 Walter Mehring: 1930 – Lied vom kargen Brot. In: Großes Ketzerebrevier. München 1975. S. 175.

Und wenn er noch mehr arbeit't – is mit der Arbeit Schluß  
 Dann gibt es keine Arbeit – so daß er hungern muß!<sup>9</sup>

Der gedankliche Zirkelschluß verweist auf eine scheinbar ausweglose Lage, aus der es kein Entkommen zu geben scheint. Also bleibt als Konsequenz, wenn auch unausgesprochen, nur eine revolutionäre Lösung als Ausweg.

Obwohl zu Beginn der dreißiger Jahre noch in Deutschland veröffentlicht, ist Johannes R. Bechers Gedicht »Brot«, verglichen mit den klassenkämpferischen Postulaten Brechts, das am weitesten davon abweichende. Lediglich mit dem Nomen »Brot« überschrieben, konkretisiert der Verfasser den nachfolgenden Text mit drei vierzeiligen Eröffnungstropfen, in dessen letzter es heißt:

Höre das Lied  
 Vom täglichen Brot  
 Und vergiß nicht,  
 Wenn du ein Stück Brot brichst:<sup>10</sup>

Das nun folgende »Lied« besteht aus fünf Strophenblöcken, denen anzusehen ist, daß darin dem erinnernden Erzählen stattgegeben wird und geradezu eine Brot-Geschichte erzählt wird, überraschend in einer hymnisch gehobenen Sprechweise:

### I

O Brot, so oft gegessen und gedankenlos zerkaut!  
 Wie konnte ich damals wissen,  
 Daß einer an der Ecke steht und in den Mund mir schaut  
 Und in Gedanken mitißt meinen Bissen! ...  
 (...)

9 Ebenda.

10 Johannes R. Becher: Brot. In: Gedichte 1926–1935. Berlin 1966. S. 325.

Nun, ich verstand auch nicht, warum die Menschen beten  
Tagtäglich um ihr täglich Brot.  
Ich sah: mit Broten lagen voll bis obenauf die Läden.  
Wer kaufen will, der kauft. Es hat doch keine Not.<sup>11</sup>

Der, der sich im lyrischen Ich dieses Gedichts personifiziert, hat keinen Grund, über das Selbstverständliche nachzudenken: es war ganz von selbst, zumindest dem Schein nach, vorhanden. Das Kind kannte zwar den Mangel nicht, war aber dennoch von der Mutter zur Hochachtung vor dem täglichen Brot erzogen worden (»Brot, Brot ist heilig. Brot wirft man nicht weg«).

In einer Traumsequenz (sie macht den Teil III des Gedichts aus) wirft Becher dann einen Blick auf reich gedeckte Brottische und feiert eine der biblischen ähnliche Brotspeisung:

Die Tische sind ganz nah zu mir gekommen.  
Ich rufe laut: »Setzt euch und eßt!«  
Viel tausend Menschen haben Platz genommen.  
Sie sitzen da zu einem großen Fest.<sup>12</sup>

Wieder auf dem Boden der Wirklichkeit zurückgekehrt, präsentiert Becher die aus all dem gewonnene Erkenntnis und nähert sich Brecht an:

#### IV

Seit jener Zeit hört ich nicht auf zu fragen:  
»Warum sind Menschen da, die haben Fülle  
Und Überschuß an allem, und sie sagen,  
Ihr, die ihr nichts habt, haltet stille:«  
(...)

11 Ebenda. S. 325f.

12 Ebenda. S. 327.

## V

Drum wird nicht Frieden sein auf Erden,  
 Bevor nicht alle Platz genommen haben,  
 Am selben Tisch, wie ich's im Traume sah ...  
*Die große Brot-Schlacht muß geschlagen werden.*<sup>13</sup>

Kinderglaube, Brot-Wunschtraum und Brot-Schlacht heißt die Triade, die Becher aus einer Welt in eine andere geht, wissend, daß Brot-Gebete nicht Brot schaffen, solange es die sozialen Verhältnisse nicht zulassen, daß alle Menschen gleichermaßen ihren Hunger stillen und dann auch wieder wissen, »was Brot ist«, so wie eingangs dessen »Geschmack« gerühmt wurde.

In Brechts späterem Werk bleibt die Spur des Brotes, wenn auch sichtlich modifiziert, weiter auf der Tagesordnung und kehrt in einem seiner sozialkritischen Sonette wieder, das vom Elend eines Hofmeisters im 18. Jahrhundert erzählt, wie es Lenz in seinem bekannten Drama gestaltet hat: nun als »Brotkorb«, der vom Brotherrn je nach Laune und politischer Notwendigkeit hoch oder niedrig gehängt werden kann, so daß sich der ums tägliche Brot dienende Erzieher entsprechend strecken und dehnen muß, um zu ihm zu gelangen. Auf diese Weise kann der Brot- und Arbeitgeber über die Leib- und Magenfrage auf das Verhalten des abhängig Dienenden Einfluß nehmen.

Daß Brot ein beweiskräftiger Indikator für soziale Verhältnisse und das Verhalten von Menschen in unterschiedlichen Lebenslagen sein kann, führt Brecht noch einmal in Prosa in der 1940 geschriebenen Erzählung »Eßkultur« vor, die mit einem Gespräch über die Unterschiede deutscher und französischer Lebens- und Eßgewohnheiten beginnt, in eine Beschreibung französischer Kochkunst und Speisepläne übergeht und schließlich mit einer Episodenerzählung aus der französischen Kolonialgeschichte zu Ende geht. Ein Gesprächsteilnehmer, der als Offizier am Krieg gegen die Rifkabylen teilgenommen hat, erzählt nun davon, wie ein französischer Koch Gefangenen gegenüber menschliche Gefühle (»Güte«) beweisen wollte, indem er sie verbotenerweise mit einigen Brotlaibern ver-

13 Ebenda. S. 328f.



sorgte, die er zuvor beiseite gebracht hatte. Am nächsten Tag fand man einen von ihnen dort tot auf, wo der Koch seine Gabe überbracht hatte. Das ist nun auch Gegenstand des folgenden Gesprächs:

»Das Rätsel kann gelöst werden«, sagte er langsam. »Ich kann euch sagen, warum der Koch erschlagen wurde.«

»Warum?« fragte der »Berg« einfach.

»Nicht obwohl er die Brotlaibe brachte, sondern weil er sie brachte. Sie waren zu alt, das hast du selber gesagt. Uneßbar, hart.«<sup>14</sup>

(...)

»Bleibt die Frage der Waffe«, sagte der Kunsthändler. »Auch die ist lösbar. Ich schlage als Waffe einen Brotlaib vor. Einen alten Brotlaib, zu hart für die Kauwerkzeuge der Kabylen. Und zu hart für den Schädel des Kochs.«

(...)

»Der Mörder war der Kabyle, der seinen Laib aufgegessen hatte, obwohl er so hart war. Er mußte ihn aufessen, sonst hätte man das Blut daran entdeckt.«<sup>15</sup>

Die Erzählung beschließt eine Pointe, die es in sich hat und nicht zufällig vom Kunsthändler serviert wird:

»Die Kultur war auf ihrer Seite.«

14 Bertolt Brecht: Eßkultur. In: Geschichten. Frankfurt am Main 1962. S. 90f.

Den zahlreichen Brot-Gedichten stehen die in Prosa geschriebenen Texte nicht nach, die sich vor allem in Geschichten von Autoren proletarischer Herkunft finden: in der »Brotkanten-Ballade« des autobiographischen Lebensberichts von Jan Koplowitz (»Das Brot der fremden Länder«), in Theo Harichs Autobiographie »Hinter den schwarzen Wäldern« und in Romanen und Erzählungen, die aus Gefangenschaft oder KZ-Haft berichten.

In den ersten Nachkriegsjahren, als erneut Hunger-Erfahrungen gemacht wurden, ist das Brot-Thema in den Kurzgeschichten von Wolfgang Borchert, Wolfdietrich Schnurre und Heinrich Böll zu finden, der einem Erzählband den Titel »Das Brot der frühen Jahre« gab.

15 Ebenda. S. 91.

Das heißt: das kolonialisierte Volk im fernen Afrika verstand sich mehr auf »Eßkultur« als der aus Marseille stammende Koch, der, obwohl in bester Absicht handelnd, den Gefangenen antat, was in Frankreich als ein Sakrileg angesehen wird: altbackenes Brot aufzutischen, wo frischgebackenes Baguette zum »täglichen Brot« gehört. Der Koch hat die Kabylen im doppelten Wortsinn »abgespeist«.

Unter den späten Gedichten Brechts, die in den fünfziger Jahren entstanden, sind lange Texte die Ausnahme. Der Dichter schätzt weit mehr die lapidare und lakonische Verlautbarung. Dies trifft für das Gedicht »Das Brot des Volkes« nicht zu, das thematisch zwar in den Umkreis der »Buckower Elegien« gehört, sich der Form nach aber von diesen so sehr unterscheidet, daß es von Brecht selbst, obwohl zur gleichen Zeit wie diese entstanden, nicht in den Fundus der »Buckower Elegien« aufgenommen und erst postum veröffentlicht wurde. Der Text hebt sich von dieser Gedichtgruppe auch dadurch ab, daß er weder ein politisches Tagesereignis noch eine konkret festlegbare Wahrnehmung als Schreibanlaß zu erkennen gibt, sondern gleich in der ersten Zeile ein Abstraktum – »Gerechtigkeit« – mit einem Konkretum »Brot« verbindet und durch die Genetivbildung »Brot des Volkes« gleichsam eine metaphorische Umschreibung wie eine Definition präsentiert, die dem nachfolgenden Text wie eine These vorangestellt: »Die Gerechtigkeit ist das Brot des Volkes«. Brechts Anfangssatz leitet sich aus Beobachtungen und Erfahrungen her, die er in den Sommermonaten des Jahres 1953 schon in tagespolitischen Gedichten wie dem mit dem Titel »Jakobs Söhne ziehen aus, im Ägyptenland Lebensmittel zu holen« artikuliert hatte, wo von Brotgetreide die Rede ist und ein Thema wieder aufgenommen wird, das er in den endzwanziger Jahren in der »Dreigroschenoper« ebenso provokant wie elementar materialistisch auf die Formel »Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral« gebracht und schließlich in »Die Mutter« als Teilziel des politischen Kampfes formuliert hatte. Einen Richter, der nicht nach dem »Gesetz« Recht sprach, sondern als »Volksrichter« sozialer Gerechtigkeit zur Geltung verhelfen wollte, brachte der Dramatiker 1954 mit einem zeitgenössischen Rechtsstreit als »Vorspiel« auf die Bühne des »Berliner Ensemble«: »Der kaukasische Kreidekreis«. Die Junitage des Jahres 1953 hatten das Thema »Gerechtigkeit« und »Volk« abermals auf die Tagesordnung gesetzt, so daß er Grund hatte, in einer sozialistisch

deklarierten Gesellschaft Gerechtigkeit für jene zu fordern, die für gerechte Normen und Löhne in Berlin auf die Straße gegangen waren. In seiner Stellungnahme zum 17. Juni forderte er deshalb die Anerkennung der berechtigten Forderung der Streikenden von der Führung der DDR.

Indem Brecht »Brot« sinnbildlich als Synonym für »Gerechtigkeit« gebraucht, überträgt er auf das Abstraktum, was sich von Brot als einem Nahrungsmittel des Volkes unzweifelhaft sagen läßt:

Es ist manchmal reichlich, es ist manchmal karg,  
 Es schmeckt manchmal gut, es schmeckt manchmal schlecht.  
 Wenn das Brot karg ist, herrscht Hunger.  
 Wenn das Brot schlecht ist, herrscht Unzufriedenheit.<sup>16</sup>

»Hunger« ist ein Zeichen für Not, schlechtes Brot nicht minder. Beide Mängel rufen Unzufriedenheit hervor. Deshalb setzt der Dichter hier auch mit seiner Veränderung fordernden Kritik an, indem er mit dreifachem Ausrufezeichen in einen veränderten Duktus überleitet:

Weg mit der schlechten Gerechtigkeit!  
 Der lieblos gebackenen, der kenntnislos gekneteten!  
 Der Gerechtigkeit ohne Würze, deren Kruste grau ist!  
 Der altbackenen Gerechtigkeit, die zu spät kommt!<sup>17</sup>

Zwei Adverbien übernehmen in diesem Textpart die Veranschaulichung dessen, was als schlecht bezeichnet worden ist, wieder durch Übertragung von Qualitätsmerkmalen des Brotes auf das Gebiet der Politik.

In der 3. Strophe kehrt ein Strukturelement wieder, das eingangs mittels einer zweifachen Wenn-dann-Konstruktion syntaktisch und grammatikalisch auffällig gemacht worden ist. Wieder wird mit einer Konjunktion eingeleitet:

16 Bertolt Brecht: Das Brot des Volkes. In: Gedichte 5. (Werke. Bd. 15.) Berlin 1993. S. 269.

17 Ebenda.

Wenn das Brot gut und reichlich ist  
 Kann der Rest der Mahlzeit verziehen werden.  
 Nicht alles kann es gleich in Fülle geben.  
 Vom Brot der Gerechtigkeit genährt  
 Kann die Arbeit geleistet werden  
 Von der die Fülle kommt.<sup>18</sup>

Ebenfalls in einem Bedingungsgefüge, das einseitig und rigoros Urteilen anheimstellt, das Erreichbare ins Auge zu fassen und nicht das Wünschenswerte zum absoluten Maßstab der Bewertung zu erheben, wird gezeigt, daß »Fülle« kein Geschenk des Himmels ist, sondern vom Volk selbst geschaffen und erarbeitet werden muß. Indem Gerechtigkeit und Brot, Abstraktum und Konkretum koinzidieren, nimmt die Sache, um die es geht, die Gestalt einer Alltagsnotwendigkeit an und wird dadurch unverzichtbar gemacht.

Die für diesen Text bestimmende Bildlogik gebietet es aber auch, nach dem Bäcker zu fragen, der die schmackhafte Nahrung täglich bereitstellt. Daß damit nicht eine Berufsgruppe im engeren Sinne gemeint sein kann, liegt nahe (es geht ja um Brot in übertragener Bedeutung). Die für Brot und Gerechtigkeit zu sorgen haben, werden wie im Gedicht »Die Wahrheit einigt« zwar als »Freunde« angesprochen, diese Anrede impliziert aber auch ein Maß an Herrschaftskritik, das die jetzt regierenden Politiker nicht von Schuld und Verantwortung freispricht und dafür in die Pflicht nimmt.

Nicht mit dem Gestus der »Buckower Elegien« vergleichbar ist »Das Brot des Volkes« auch darin, daß die über einzelne Personen hinausgehende Problematik der Gerechtigkeit in einer Art des Argumentierens vorgetragen wird, deren Spannweite durch Ausrufe- und Fragezeichen markiert ist. Obwohl strophisch gegliedert, wechseln die einzelnen Textsegmente zwischen einem Maximum von sechs Zeilen und einem Minimum von einer. Der Text ist in Sprechakte gegliedert. Den Gestus der freien Rede unterstreicht der Verfasser durch den Verzicht auf jegliche Reimbindung. Dafür stehen lautlich-semantische Wiederholungen anderer Art wie die Abfolge des durch das Zahlwort »mehrmals« beglaubigte

18 Ebenda.

dreimalige »nötig«, das Auge und Ohr nicht entgehen soll. Zumindest klanglich wie ein Reim nimmt sich die damit vergleichbare Wortreihe am Ende des Gedichts aus, bei der das dreimalige Suffix »lich« eine gestisch-zeitigende Aufgabe im Text übernimmt und wie eine Abschlusssentenz wirkt. Entsprechend frei wird auch die Metrisierung des Textes behandelt.

Anders als in den meisten Gedichten aus dem Jahr 1953, die einzelne Aspekte einer problematisch gewordenen Lebensweise in der DDR-Gesellschaft zur Sprache bringen, zog Brecht in »Das Brot des Volkes« ein weiterblickendes Fazit dieser für ihn neuen Erfahrung. Und anders auch als in jener Buckower Elegie, in der er in einer polemischen Reaktion auf ein falsches Volksverständnis der Regierung den Vorschlag machte, das Volk »aufzulösen«, geht er in diesem Text von seiner Grundüberzeugung aus, daß das Volk seine Geschicke selbst in die Hand nehmen müsse.

In der in arme und reiche Länder geteilten Welt der zweiten Jahrhunderthälfte hat die Sorge um das tägliche Brot zumindest in den meisten europäischen ihre soziale Sprengkraft verloren und ist in Pablo Nerudas »Elementare Oden« abgewandert.

Auch für die deutschen Schriftsteller kommt die Sprache auf Brot nur noch vereinzelt, wenn sich ein Autor in seinem Sattsein an die erinnert, für die »Das tägliche Brot« keine Selbstverständlichkeit ist, wie Wolfgang Tilgner weiß:

Ich reiße zwei Scheiben  
vom Braten, saftig, hellbraun, lind  
schöpfe eine Kelle Soße –  
in Managua verhungert ein Kind  
Kartoffeln press ich zu Brei  
das schont die Magenwand  
ich gable den ersten Bissen hoch –  
im Tschad frißt man Sand

ich kaue langsam  
langsam kauen, ist gesund  
ich speichle, schmeck und schluck –  
in Rio schlachtet einer seinen Hund

mit Wein spüle ich nach  
 daß der Braten sich freischwimmt  
 nicht unmäßig, aber gut temperiert –  
 in Valparaiso Kinder man die Milch wegnimmt

ich steh auf Kompott  
 drei Teller putze ich weg  
 Sauerkirschen, gut gesüßte –  
 in Bombay wühlt einer im Dreck

anschließend brau ich einen Kaffee  
 stark, auf die Tasse anderthalb Lot  
 frisch, beste Sorte –  
 in Luzon schlägt eine Frau ihr Neugeborenes tot

so gewappnet beginnt ein Sauf- und Freßgedicht  
 nähr mich nur noch von Eiern, weich ins Glas geschält  
 zwölf brauch ich am Tag  
 daß es nicht an Schöpferkraft fehlt.<sup>19</sup>

Symptomatisch für eine zum Hedonismus neigende Gesellschaft, wie sie in diesem Text aufscheint, ist die Diskrepanz zwischen Gedichttitel und Gedichtschluß, die einander widersprechen: nicht das »tägliche Brot« ist das eigentliche Thema des Gedichts, sondern das Schreiben eines »Sauf- und Freßgedichts«, für das sich sein Verfasser damit rechtfertigt, daß er in jeder Strophe einen Vers für die übrig läßt, die in der »dritten Welt« um ihren Lebensunterhalt sorgen müssen und noch immer an Brotmangel sterben.

Im Verlauf der achtziger Jahre verbot sich für Schriftsteller ein en passant gewagter Seitenblick auf die bei Tilgner genannten Länder und Städte der »dritten Welt«. Autoren wie Volker Braun wagten sich, von Rimbaud inspiriert, gedanklich bis in »Das innerste Afrika« vor, um »die

19 Wolfgang Tilgner: Das tägliche Brot. In: Das letzte Mahl mit der Geliebten. Berlin 1975. S. 21f.

Grenze« in eine jenseits der DDR-Gesellschaft liegende Wirklichkeit (der Utopie) zu überschreiten, während er in »Transit Europa« den Zuschauern vor Augen führt, in welchem Maße die europäischen Länder Verantwortung für die Unterentwicklung und die kriegerischen Konflikte in der »Dritten Welt« tragen: die einen ihren Wohlstand (auf Kosten der anderen) mehrend, die anderen durch die reichen Länder von außen gesteuert und dadurch von ihnen abhängig.

Seitdem in diesen Ländern Europas mit dem nahenden Ende der »Arbeitsgesellschaft« Arbeitslosigkeit und »Hartz IV«-Bestimmungen den sozialen Status nicht weniger Menschen definieren, ist »täglich Brot« wieder zu einem elementaren Nahrungsmittel geworden, an dessen Verteilung abgelesen werden kann, wie sich arm und reich zueinander verhalten.

## 6. Die »Sterbsakramente« des Großstadtlebens – von der Grammophonunterhaltung zur Radio-Didaktik

Mit dem Gedicht »Vom armen B.B.« tritt Brecht literarisch in sein Leben als Großstadtdichter ein, obwohl er es im Stil eines Testaments á la Villon abfaßte, um schon auf die kommenden »Erdbeben« vorbereitet zu sein, die ihn in der Millionenstadt Berlin erwarteten. Was ihm dort bevorstand, hat er mit zwei Worten angezeigt: »Kälte« und »Asphalt«, beide im wörtlichen wie im übertragenen Sinn gemeint. Mit dem späteren Begriff »Netzstadt« hat der Dramatiker dann ein weiteres Charakteristikum für das gefährliche Leben in den großen Städten des 20. Jahrhunderts gefunden.

In seiner Lyrik ist diese Spur vom Gedicht »Bidis Ansichten über die Städte«, das nächtliche Gespräch mit dem Baum Green bis zu den ernüchternden Anweisungen des »Lesebuchs für Städtebewohner« dokumentiert, aus dem er im März-Heft der Zeitschrift »Die Neue Bücherschau« eine Probe dessen gab, was Jahre zuvor mit dem Wort »Erdbeben« angezeigt worden war:

Hätten Sie die Zeitung aufmerksam gelesen wie ich  
Würden Sie Ihre Hoffnungen begraben, daß  
Eine Besserung noch möglich ist.  
Von selber stirbt doch Niemand!  
Und was hat der Krieg genützt?  
Ein paar Leute haben wir natürlich umgebracht -  
und Wieviele sind erzeugt worden?  
Und wir können noch nicht einmal  
Jedes Jahr einen solchen Krieg zustande bringen.  
Was soll ein Hurrikan schon ausrichten?  
Miami und ganz Florida zusammengenommen  
Und dazu zwei Hurrikane berücksichtigt



Dann heißt es zuerst: 50 000 Tote und dann  
 Am nächsten Tag stellt sich heraus:  
 3 700.

Das können Sie doch ohne Weiteres nachschaffen!  
 Selbst für die Bewohner von Miami selber  
 Ist das kaum ein Aufatmen und  
 Was sollen wir sagen, die wir  
 So weit davon entfernt sind!  
 Es ist ein Hohn?  
 Sollen wir auch noch verhöhnt werden!  
 Wir hätten zumindest das Recht auf  
 Eine u n g e s t ö r t e Bitterkeit.<sup>1</sup>

Nur noch ein Wort – »Bitterkeit« – verbindet diesen Text von 1928 mit dem sechs Jahre zuvor geschriebenen, in dem der »arme B.B.« sein Befinden als Großstadtbewohner beschrieben hatte. Das in die »Versuche« aufgenommene »Lesebuch für Städtebewohner« spricht dagegen eine merklich andere Sprache: Die Personen, deren Gespräche darin protokolliert sind, bleiben anonym und haben sich weit von den schon im Gedichttitel als Außenseiter benannten Rollen-Sprechern der »Hauspostille« entfernt, die noch Abenteurer und Seeräuber kannte, welche auf ganz anderem Terrain agierten. Für die Städtebewohner gibt es nur noch einen Ort, der ihnen als Kampfplatz dient. Sie sind eingefangen in einem »Netz« von Verstrickungen, für das Brecht seit der Mitte der zwanziger Jahre wirtschaftswissenschaftliche Begriffe wie Öl und Weizen, verbunden durch das Wort Börse, zur Hand hat. Dem hat er auch die Sprache angepaßt, in die ebenfalls »Kälte« eingezogen ist. Nun ist nicht mehr die Rede vom möglichen Tod dieses einen Städtebewohners, der sich hinreichend mit Sterbesakramenten versorgen konnte, jetzt ist er allein schon auf numerische Weise im Zeitalter weltweiter Kriege namenlos geworden, und es wird mit ihm gerechnet wie auf einer Bank, wo das Geld an die Stelle von Personen tritt.

1 Bertolt Brecht: Aus einem Lesebuch für Städtebewohner. In: Die neue Bücherchau. Heft 3/1928. S. 131.

Was aus Brechts Ratschlägen für die Städtebewohner der Weimarer Republik spricht, kommt aus deren verändertem Denken und Fühlen, aus einem Mentalitätswandel, der sich nach dem Ende des deutschen Kaiserreichs immer deutlicher zeigte und durch vielerlei Faktoren bewirkt wurde: die Desillusionierung im Verlauf des Krieges, die Entwurzelung vieler Existenzen in den ersten Nachkriegsjahren, die Deklassierungen im Gefolge der Inflation, die Verschärfung der sozialen Gegensätze, aber auch durch ein verändertes Zeitgefühl, das vom zunehmenden Tempo der Abläufe und Bewegungsformen innerhalb der großen Städte bestimmt wurde. Die rapide Zunahme des motorisierten Straßenverkehrs, die durch den Straßenrennsport noch einmal potenzierte Geschwindigkeit menschlicher Fortbewegung und schließlich die durch den Wettkampfsport zunehmend zum Massenerlebnis gewordene Teilhabe (im aktiven oder passiven Sinn) an sportlichen Rekorden, die in Minuten und Sekunden gemessen wurden, also ebenfalls auf Tempo beruhten, trugen nicht weniger zu diesem Mentalitätswandel bei, der von technischen Errungenschaften – die bewegten Bilder des Films für die optische Wahrnehmung, Grammophon und Radio für die akustische – begleitet wurde.

Zu den Errungenschaften des Zeitalters der »technischen Reproduzierbarkeit« gehörte das Grammophon, ein Gerät, das es ermöglicht, gesprochene oder gesungene Worte durch eigenen Zugriff beliebig zu wiederholen, also ein permanentes Hörerlebnis zu verschaffen und vom einmaligen in der Oper oder Operette unabhängig zu machen und die Stimmen jener Sängerinnen und Sänger ins Haus zu holen, die damals als Stars galten. Dieser 1887 erfundene Apparat hatte es auch Brecht ange-  
tan. Einen aus dieser Frühzeit stammenden Grammophonbesitzer hat er seine Gedanken kundtun lassen:

Ich habe es 1904 erworben, es war nicht vergebens.

Seitdem halte ich es am Tag versteckt.

Es ist ein rührendes Stück Holz für die dunklen Stunden des Lebens:

Darin ist die Stimme der Adeline Patti eingeweckt.

Die Sängerin Adeline Patti ist 1911 gestorben

Die Erde werde ihr leicht, ihre Stimme habe ich

Das ist so im Leben, ich habe es auf dem Papier noch, das käuflich  
 erworben.  
 Ihre Stimme ist noch ganz gut, sie genügt noch lange für mich.<sup>2</sup>

Zunächst sind es nur zwei nüchterne Jahreszahlen, die den Besitzer recht prosaisch Bericht geben lassen: das Kaufjahr und das Todesjahr der Sängerin. Simpel gesagt: Obwohl diese Sängerin tot ist, kann man ihre Stimme noch vernehmen, und der Grammophonbesitzer kann sich ihrer »Traviata« noch immer erfreuen und ihrer gedenken, als lebte sie noch. Und das »noch lange« dank jener Konservierungstechnik, die das Partizip »eingeweckt« zu verstehen gibt. Mit anderen Worten: Auch die Gesangkunst hat es zu Langlebigkeit gebracht und ist nicht mehr an die leibhaftige Gegenwart einer Sängerin fixiert. Im Nachdenken wird sich der Grammophonbesitzer dessen bewußt:

So etwas wäre noch zur Zeit unserer Großeltern nicht möglich  
 gewesen  
 Eine ganze Anzahl von Künsten war einfach dem Untergang geweiht.  
 Wir sind eben doch etwas weiter im Guten wie im Bösen  
 So eine Maschine bedeutet doch auch eine Art Unsterblichkeit.<sup>3</sup>

Schließlich erweist sich, was sich hinter diesem 1922 geschriebenen Text verbirgt, wenn er im folgenden mitteilt:

Orge sagt zu mir oft, bring heute abend Tabak und Adeline  
 Ich bin mit den Nerven jetzt so herunter und dann kommt sie mit  
 Haut und Haaren  
 Und spielt die Traviata, und er macht seine anständigste Miene  
 Sie spielt übrigens immer nur Traviata seit 18 Jahren.<sup>4</sup>

Offenbar ist es das Vermögen, sich diese Frau durch ihre Stimme »mit Haut und Haaren« zu vergegenwärtigen wie eine Geliebte, das dazu ge-

2 Bertolt Brecht: Gedichte 3. (Werke. Bd. 13.) Berlin 1993. S. 262.

3 Ebenda. S. 263.

4 Ebenda.



Wie die Ätherwellen flitzen  
über Drähte, wo die Raben sitzen,  
saust meine Liebe dir zu ...  
du-  
tu-tu-tu-mmm-<sup>6</sup>

Erst in der letzten Strophe weiß der Leser, daß es ernster zugeht im Liebesleben, wenn Tucholsky seine eigenen Erfahrungen beimischt:

Wie man auch setzt im Leben,  
Lucindy!  
man tippt doch immer daneben,  
Lucindy!  
Wir sitzen mit unsern Gefühlen  
meistens zwischen zwei Stühlen –  
und was bleibt, ist des Herzens Ironie ...  
Lucindy!  
Lucindy!  
Lucindy-!<sup>7</sup>

Die Reime kommen wie »geschmiert«, und es schadet auch nicht, wenn einzelne Worte oft wiederkehren. So prägen sie sich besser ein. Am Ende könnte man glauben, dieser Textschreiber sei nicht in eine Frau, sondern nur in ihren Namen verliebt, der in der Endstrophe von oben nach unten durch die Zeilen geht.

Zwei Jahre später, 1931, ist abermals eine Frau im Spiel, wenn vom Grammophon die Rede ist. Diesmal aber wird der Apparat zum Gegenstand der Anbetung, wie der Titel »Lied ans Grammophon« verlautet, ergänzt durch einen Hinweis auf eine Plattenfirma und deren Produkt »Bruswick A 8284« und ein englisches Zitat: »Nobody's fault but jour own«.

6 Kurt Tucholsky: Lied fürs Grammophon. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Bd. 7. Reinbek bei Hamburg 1987. S. 11.

7 Ebenda.

Wie im Brecht-Gedicht ist auch dieser Grammophonbesitzer ein Genießer, der sich erotisch erregen läßt:

Nun komm, du kleine Nähmaschine,  
 und näh mir leise einen vor.  
 Ich denke dann an Clementine,  
 du säuselst sanft mir in das Ohr.  
 Und am Klavier ohn Unterlaß  
 führt rhythmisch einer seinen Baß.<sup>8</sup>

Doch lockt die »kleine Nähmaschine« aus der Erinnerung des Grammophonhörers von der 4. Strophe an nicht mehr nur mit ihrer faltenglätten »Oberstimme«, sie hat auch noch eine betrügerische »Unschuldsmiene« aufgesetzt, als sie »mit einem Dichter« durchging. Gegen diese Art von Kummer hilft Clementinen-Gesang von der Platte nur bedingt:

Du spielst. Ich muß mich still besaufen.  
 Voll ist das Glas und wieder leer.  
 He! Holla! Du bist abgelaufen ...  
 Die Nadel knirscht. Du singst nicht mehr.  
 In meinem Ohr ohn Unterlaß  
 rauscht rhythmisch unser Schicksalspaß:  
 pom-pom<sup>9</sup>

Das Grammophon erweist sich in allen Lebenslagen als brauchbar: Es spielt zur Nervenberuhigung bei Brechts Freund Orge, und es spendet Tucholsky Trost bei Liebeskummer. Es ist so unentbehrlich wie Erich Kästners lyrische »Hausapotheke«, aus der man sich je nach Bedarf bedienen kann, so wie in Brechts »Hauspostille« für einige Katastrophenfälle vorgesorgt worden ist. Vorbei die Zeit, als Christian Morgenstern darin noch Teufelszeug sah.

8 Kurt Tucholsky: Lied fürs Grammophon. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Bd. 9. Reinbek bei Hamburg 1987. S. 227.

9 Ebenda. S. 227f.

Dennoch war das Grammophon mit seinen gemächlichen Drehungen eine der langsamsten Maschinen, die nicht mit der Geschwindigkeit jener mithalten konnte, die z. B. im »A.E.G.« genannten Konzern hergestellt wurden, den Martin Kessel im Titel eines seiner Gedichte aus der Vielzahl der damaligen Technik-Produzenten heraushob, deren Geräte mit elektrischem Strom betrieben werden konnten und deren Motoren weitaus höhere Drehzahlen ermöglichten als die »kleine Nähmaschine« von Kurt Tucholsky.

Diese Maschinen gaben andere Töne von sich und beeindruckten auch mehr durch ihren monotonen Rhythmus, der vor allem denen in die Glieder fuhr, die an diesen Maschinen arbeiteten. Von ihnen ist in Johannes R. Bechers Gedichtband »Maschinenrhythmen« (1923) zu lesen, einmal sogar unter dem Titel »Die Maschinen-Hymne«:

Aus Stahl-Rippen gefügt: ein  
 Gehäus, gefüllt mit Gewitter,  
 Bin ich: unterräderte  
 Türme hinrollen, sichelnd mit  
 Schneid-Flügeln. Dampf-Pfeifen  
 Rings lasse ich schwirren, über mir  
 Die Sterne lichtzwitschern im Eisblau ...  
 Finsternisse, schlammtriefend, durch=  
 Kralle ich mit Eisenfingern, Leichen=Klötze  
 Knete ich, funkenspritzend aus kreisenden  
 Schloten preise ich das  
 Ewig=Lebendige ...  
 (...)

Ihr aber, ihr  
 Werdet, euch bekreuzigend, weheklagen: »Ein  
 Eisen=Getier ist's, spinnenartig, millionen=  
 Gelenkig ein Stachel=Ungetüm, geboren aus dem  
 Pfuhl der Verdammnis: als Augen rußschwarze  
 Sonnen: das ist das Welt=Gräuel ...« Ich  
 Aber, ich sage euch: Ein magischer  
 Kraft-Spiegel auch bin ich, der  
 Zurückwirft euch euer Bild: glanz=

Elektrisch euch tötend. Nicht zu  
Zerscherben bin ich, ehe ihr  
Nicht zerscherbt seid! –<sup>10</sup>

Der Hymnus auf die Maschine geht in die Ansage von »Welt-Gräuel« über, jenen zugesprochen, die sich im Drama »Die Maschinenstürmer« von Ernst Toller gegen ihre Peiniger wenden und ohnmächtig bekämpfen, was der Nationalökonom Karl Marx als Proletarisierung und Erniedrigung zur »Ware Arbeitskraft« im gleichen 19. Jahrhundert analysiert hat. Wie ein Widerruf oder Gegen-Entwurf dazu nimmt sich der 1927 von Brecht verfaßte »Song der Maschinen« aus, in dem »Über das atlantische Meer mit den großen Städten/Von Amerika« ein rivalisierender Dialog begonnen wird, in dem der deutsche Verfasser »unsere schwarzen Stars im Refrain singen« läßt:

*Das ist kein Wind im Aborn, mein Junge  
Das ist kein Lied an den einsamen Stern  
Das ist das wilde Gebeul unserer täglichen Arbeit  
Wir verfluchen es und wir haben es gern  
Denn es ist die Stimme unserer Städte  
Es ist das Lied, das uns gefällt  
Es ist die Sprache, die wir verstehen  
Und bald ist es die Muttersprache der Welt.<sup>11</sup>*

Die »schwarzen Stars«, das sind die Maschinen des europäischen Kontinents, von denen es heißt:

Sie singen nicht hübsch, aber sie singen bei Arbeit  
Während sie für euch Licht machen, singen sie  
Während sie Kleider machen, Zeitungen, Wasserröhren

10 Johannes R. Becher: Die Maschinen-Hymne. In: Ausgewählte Gedichte 1919–1925. Berlin 1966. S. 329f.

11 Bertolt Brecht: Song der Maschinen. In: Gedichte 3. S. 378.



Eisenbahnen und Lampen, Öfen und Schallplatten  
 Singen sie  
 (...) <sup>12</sup>

Nicht mehr die Traviata-Musik von der »Schallplatte« ist gefragt, sondern die aus Eisen und Stahl kommende, die dem ungetrübten Optimismus entspricht, mit dem von Schriftstellern in den zwanziger Jahren dem technischen Fortschritt gehuldigt wird. Er brachte es mit sich, daß Henry Ford bald auch seine Arbeiter mit den Produkten beglücken konnte, die sie am Fließband herstellten. In den kommenden Jahren der Weltwirtschaftskrise sangen die Maschinen dann ein anderes Lied.

In Brechts Augen nehmen sich die benzingetriebenen Motoren zunächst wie segenbringende Helfer aus. In der 1929 in der Zeitschrift »Uhu« publizierte Fassung »Lindbergh. Ein Radio Hörspiel für die Festwoche in Baden-Baden mit einer Musik von Kurt Weill« spricht der amerikanische Flug-Pionier mit »seinem Motor«:

LINDBERGH:  
 jetzt ist es nicht mehr weit. jetzt  
 müssen wir uns noch zusammenehmen  
 wir zwei.

DER MOTOR LÄUFT  
 hast du genug öl!  
 meinst du das benzin reicht dir aus?  
 hast du kühl genug?  
 geht es dir gut?

DER MOTOR LÄUFT  
 das eis ist schon ganz weg  
 das dich bedrückt hat  
 der nebel das ist meine sache

12 Ebenda.

du machst deine arbeit  
du mußt laufen.<sup>13</sup>

Drei Jahre zuvor hatte Brecht in einem Reklame-Gedicht für die österreichische Firma Steyr deren Produkt ohne jede Einschränkung mit diesen Worten angepriesen:

Wir haben:  
Sechs Zylinder und dreißig Pferdekräfte.  
Wir wiegen:  
Zweiundzwanzig Zentner.  
Unser Radstand beträgt:  
Drei Meter.  
Jedes Hinterrad schwingt geteilt für sich. wir haben  
Eine Schwenkachse.  
Wir liegen in der Kurve wie Klebestreifen.  
Unser Motor ist:  
Ein denkendes Erz.<sup>14</sup>

Nicht ohne Grund läßt sich Feuchtwanger in seinem Roman »Erfolg« (1930) den brechtähnlichen Kaspar Pröckl als Autokonstrukteur der bayerischen Motorenwerke seine Balladen singen und seine Ansichten zu Kunst und Literatur vortragen.

Im gleichen Jahr, als er die »Singenden Steyrwagen« rühmte, schockierte Brecht die Teilnehmer am Lyrik-Preisausschreiben der »Literarischen Welt« mit einem Gegengedicht, das der einer Radsport-Zeitschrift entnommen und Hannes Kupper zum Verfasser hatte. Es heißt »He, He, The Iron Man«:

13 Bertolt Brecht: Lindbergh. In: Ein Radio Hörspiel für die Festwoche in Baden-Baden mit einer Musik von Kurt Weill. In: Uhu. Heft 1129. S. 15f.

14 Bertolt Brecht: Singende Steyr Wagen. In: Gedichte 3. S. 392f.

Es kreist um ihn die Legende,  
 daß seine Beine, Arme und Hände  
 wären aus Schmiedeeisen gemacht  
 zu Sidney in einer taghellen Nacht  
 He, he! the Iron Man!  
 (...)
   
 Dicke Kabelstränge seine Nerven wären  
 Hochgespannt mit Volt-Kraft und Ampèren  
 Denn:  
 dieser künstliche Mensch sollte auf Erden  
 ursprünglich nicht Six-Days-Fahrer werden.  
 Zu einem neuen Cäsar war er erdacht,  
 daher die ungeheure eiserne Macht.  
 He, he! the Iron Man!<sup>15</sup>

Um Mitstreiter brauchte sich Brecht nicht zu sorgen. Denn auch Martin Kessel stimmte in seinen Gedichtband »Gebändigte Kurven« in einen vergleichbaren Lobgesang ein:

O Rundflucht der Räder! o jauchzende Herde!  
 Sie kurbeln, sie kurbeln, verhexte Gewalten.  
 Dem Volk, wie einst vor geheiligter Pforte,  
 Stehn die Augen weiß, schwinden die Worte,  
 Und es beugt sich, im Aufschrei die Hände zu falten.  
 Im Traum noch, im Schädel, spät aus dem Grunde  
 Drehn sich die Räder zum leuchtenden Wunder;  
 Wir alle, geschleudert von Runde zu Runde,  
 Lobpreisen den Sieg und am Sieg die Sekunde.  
 Radrennbahn! Und die Sonne sinkt unter.<sup>16</sup>

Kaum noch ein Magazin ließ sich entgehen, diese Rekordhalter mit Foto und Begleittext ihren Lesern vorzustellen. In Umfragen, an denen sich

15 Hannes Küpper: He, He, The Iron Man. In: Bertolt Brecht: Über Lyrik. Frankfurt am Main 1967. S. 10.

16 Martin Kessel: Das goldene Rad. In: Gebändigte Kurven. Berlin 1925. S. 69.

auch Brecht beteiligte, wurden Schriftsteller über ihre Ansichten zum Thema Sport befragt und forderten, wie Brecht, »Mehr guten Sport« oder referierten wie Willy Meisel in der »Grünen Post« zum Thema »Sport, gestern, heute, morgen!«. Nicht wenige Literaten und Schriftsteller wie Kurt Pinthus (»Die Kunst des Eislaufs«) oder Robert Musil (»Als Papa Tennis lernte«) gaben zu erkennen, daß sie aktiv Sport trieben oder sich dafür interessierten. Remarque arbeitete als Redakteur bei »Sport und Bild«, und Kasimir Edschmid und Friedrich Torberg warteten postwendend mit Sport-Romanen auf, während Spitzensportler wie der Däne Arne Borg über ihr Leben und ihre sportlichen Leistungen Auskunft gaben. In der »Literarischen Welt« wurde vermeldet, daß Brecht sich mit dem Halbschwergewichtboxer Samson Körner auf ähnlichen Schreibwegen befand, was er mit der Erzählung »Der Kinnhaken« 1926 in »Scherls Magazin« bezeugte.

Es gibt kaum ein treffenderes Wort als »Erfolg«, das Lion Feuchtwanger für seinen Zeit-Roman wählte, um dem damaligen Zeitgeist in ein Wort zu bannen. Denn es verbindet miteinander, was der äußeren Erscheinung nach nicht viel miteinander zu tun zu haben scheint: Wirtschaft, Politik, Kultur und Sport. Nicht von ungefähr ist das »Dritte Buch« dieses Romans »SPASS SPORT SPIEL« überschrieben und beginnt mit der Beschreibung eines Stierkampfes. In einem weiteren »Buch« bezieht der Romancier auch jenen Wettkampf ein, den der Nordländer Amundsen und der Südländer Nobile ausfochten, als sie sich im Wettlauf um die Eroberung des Südpols befanden.

Selbst der Schriftsteller Tüverlin in Feuchtwangers Roman, der diese Regel für sich nicht anerkennen will, weiß, daß sie anderenorts unerbittlich gilt: »Allein in Krieg, Politik, Wirtschaft, Theater entscheidet nichts als die Wirkung, nichts als Erfolg. Sich in dieses Reich begeben, heißt Spielregeln, heißt den Wertmesser *Erfolg* anerkennen.<sup>17</sup>

Das Erfolgspostulat muß vor allem dort respektiert werden, wo der Zeitaufwand darüber entscheidet: in der Wirtschaft die »Ökonomie der Zeit«, beim sportlichen Wettkampf die Schnelligkeit, Weite oder Höhe. Keine Sportart vereinigte jedoch so sinnfällig wie der Boxsport, wofür er

17 Lion Feuchtwanger: Erfolg. Berlin 1954. S. 367.

in den zwanziger Jahren als Ausdruck zeitgemäßer Männlichkeit geschätzt wurde: Schlagkraft, Schnelligkeit, Treffsicherheit, Fitness, Reaktionsvermögen, Fairness und eine nicht geringe Portion Cleverness, nicht von ungefähr Termini, die aus dem Mutterland dieser Sportart importiert wurden.

Zwar war in einer Zeitschrift ein Foto zu sehen, auf dem Samson-Körner mit seiner Faust auf Brechts Kinn zielt, die Biographie dieses Boxers wurde als Buch jedoch nie veröffentlicht, weil der Autor die Arbeit abbrach. Sie ist in den fertigen Teilen in die Werkausgabe aufgenommen worden.

Darin ist auch das zu Lebzeiten Brechts unveröffentlicht gebliebene Gedicht »Gedenktafel für zwölf Weltmeister« zu finden, an dessen Schlußteil zusammenfassend gesagt wird:

Die sind die Namen von zwölf Männern  
 Die auf ihrem Gebiet die besten ihrer Zeit waren  
 Festgestellt durch harten Kampf  
 Unter Beachtung der Spielregeln  
 Vor den Augen der Welt.<sup>18</sup>

Für die »Gedenktafel«, die Brecht für den »Weltmeister« im Überfliegen des Atlantiks von Nordamerika bis nach Paris schuf, bedurfte es einiger Anstrengungen mehr, um dessen Kampf mit Nebel, Wind und Müdigkeit zeitgemäß darzustellen. Der Textautor des »Lindbergh« genannten Hörspiels mußte nach Darstellungsformen Ausschau halten, die der öffentlichen Präsentation in Baden-Baden standhielten und den Standards entsprachen, die sich bis dahin im funkischen Medium herausgebildet hatten. Zudem mußte ein vertonbarer Text für Kurt Weill geliefert werden (in der Praxis kam dennoch Paul Hindemith als zweiter Komponist zum Aufführungsteam dazu).

Beim Erstdruck in der Zeitschrift »Uhu« ist der Text noch ein nur durch Majuskelüberschriften (ohne Nummerierung also) gegliedertes Gan-

18 Bertolt Brecht: Gedenktafel für zwölf Weltmeister. In: Gedichte 3. S. 382.

zes, das erst durch die Unterschiede der Sprecherstimmen in seiner epischen Struktur erkennbar wird.

Obwohl im 1932 erschienenen Buch »Horoskop des Hörspiels« von Richard Kolb nicht eigens über »Der Flug der Lindberghs« (wie der Text in den 1930 erschienenen »Versuchen« von Brecht heißt) gehandelt wird, sondern nur Friedrich Wolfs und W. E. Schäfers Funk-Texte mit vergleichbarer Thematik erörtert werden, gebraucht er zwei Begriffe, die der Näherung an den Brecht-Text dienen können: Hörmontage für den von Wolf, Funkepos für den von Schäfer.

Aus einer anderen Perspektive hatte zwei Jahre zuvor Hermann Pongs in seiner Untersuchung »Das Hörspiel« einen Versuch gemacht, den »Flug der Lindberghs« mit den Adjektiven »kollektiv« und »didaktisch« zu erfassen und signalisiert, in welchem Maß der Funk-Text von Brecht auf dessen Anschauungen vom epischen Theater bzw. seiner Theorie der Pädagogien fußte. Dabei zitierte er die im Zeitschriftenabdruck noch nicht existierende Eingangspassage als Beweis:

Das Gemeinwesen bittet euch: wiederholt  
den Ozeanflug des Kapitän Lindbergh  
durch das gemeinsame  
Absingen der Noten  
und das Ablesen des Textes.<sup>19</sup>

Und, Brecht in seiner Spielanweisung referierend, erklärt Pongs weiter: »Das ist eine Aktivierung des Hörers, nicht aber als Aktivierung der individuellen Phantasie, sondern im Gegenteil: als Übung zur Kollektivformung, die »freischweifende Gefühle« einsinnig »diszipliniert«. »Der Text ist mechanisch zu sprechen und zu singen, am Schluß jeder Verszeile ist abzusetzen, der abgehörte Teil ist mechanisch mitzulesen«. Von vornherein ist damit jedes persönliche Ausdruckspathos unmöglich gemacht.«<sup>20</sup>

Im Übergang von der ohne Anmerkung abgedruckten Zeitschriftenfassung zu der der »Versuche« wird die Grenzüberschreitung zu den bis

19 Hermann Pongs: Das Hörspiel. Stuttgart 1930. S. 39.

20 Ebenda.

dahin geläufigen Hörspielkonzepten sichtbar. Das zeigt sich auch bei einem Vergleich mit jenen Hörspielautoren, die Brecht thematisch am nächsten stehen: Schäfer mit »Malmgreen« und Arno Schirokauer mit »Magnet-Pok«

Obschon das Brechtsche Hörspiel der Gattung gemäß dialogisch angelegt ist – dabei bekommt die Stadt New York ebenso eine Stimme wie der Nebel und der Schneesturm und der Schlaf – ist es kein natürlicher Dialog zwischen zwei Individuen. Lindbergh ist keine Charaktergestalt wie im gewohnten Hörspiel, sondern stellt sich anfangs so vor, wie es auch Pelegea Wlassowa im Lehrstück »Die Mutter« tut:

meine name ist charles lindbergh  
 ich bin 35 jahre alt  
 mein großvater war schwede  
 ich bin amerikaner  
 meinen apparat habe ich selber ausgesucht  
 er fliegt 210 km in der stunde  
 sein name ist »geist von st. louis«  
 die ryanflugzeugwerke in sao diego  
 haben ihn gebaut in 60 tagen. ich war dabei  
 60 tage und 60 tage habe ich  
 auf land- und seekarten  
 meinen flug eingezeichnet.<sup>21</sup>

Ebenso nüchtern wird in der AUFBRUCH-Szene aufgezählt, welche Nahrungs-, Hilfs- und Rettungsmittel er mitführt, um diesen Ozeanflug zu meistern.

Im »BERICHT ÜBER DAS ERREICHTE« am Schluß löst sich der Text von der Person des Fliegers ab und er dient nur noch dazu, die an seinem Beispiel zu studierende Lehre zu vermitteln, die den Autor explizit selbst zu Wort kommen läßt: In der Druckfassung in »Versuche-12«, in der der Text in 17 Segmente geteilt ist, ist der Schlußpart als Lehrmeinung gefaßt, was »Radio und die Flieger« zu verbreiten haben:

21 Bertolt Brecht: Lindbergh. S. 10.

Zu der Zeit, wo die Menschheit  
 Anfang sich zu erkennen  
 Haben wir Wägen gemacht  
 Aus Holz, Eisen und Glas.  
 Und sind durch die Luft geflogen  
 Und zwar mit einer Schnelligkeit, die den Hurrikan  
 Um das Doppelte übertraf.  
 Und zwar war unser Motor  
 Stärker als 100 Pferde, aber  
 Kleiner als ein einziges.  
 1000 Jahre fiel alles von oben nach unten  
 Ausgenommen der Vogel.  
 Selbst auf den ältesten Steinen  
 Fanden wir keine Zeichnung  
 Von irgend einem Menschen, der  
 Durch die Luft geflogen ist  
 Aber wir haben uns erhoben.  
 Gegen Ende des 3. Jahrtausend unserer Zeitrechnung  
 Erhob sich unsere stählerne Einfalt  
 Aufzeichnend das Mögliche  
 Ohne uns vergessend zu machen: das  
*Unerreichbare.*  
 Diesem ist dieser Bericht gewidmet.<sup>22</sup>

Begnügt man sich damit, die Text-Gestalt des später »Der Ozeanflug«  
 genannten Opus mit Brechts bewußt kargen Bezeichnung als »Bericht«  
 anzusehen (und damit die von Kolbe und Pongs angestellten Definitions-  
 versuche vergessen zu machen), fordert das Foto mit dem Untertitel  
 »Demonstration der richtigen Verwertung des ›Ozeanflugs‹ bei der Ba-  
 den-Badener Musikwoche 1929« zu einer medienspezifischen Erweite-  
 rung dieses den epischen Charakter (Bericht) betonenden Begriffs heraus.  
 Es zeigt nämlich auf offener Bühne nicht allein die teilnehmenden Musi-  
 ker und den Sprecher-Chor, sondern links- und rechtsseitig zwei Positio-

22 Bertolt Brecht: Der Flug der Lindberghs. In: Versuche 1–4. Berlin 1930. S. 21f.



nen, die mit der Bezeichnung »Das Radio« (es ist die Stelle, an der der Dirigent agiert) und »Der Hörer« versehen sind, ebenfalls mit einer männlichen Person besetzt, hinter der Brecht selbst zu sehen ist, beide mit Text ausgerüstet. Im Vordergrund steht unübersehbar der Lautsprecher. Mit anderen Worten: Hier wird der mit dem Kürzel »Radio« angezeigte Produktions- und Distributionsvorgang auch auf der Bühne simuliert. In der Druckfassung von 1929 konnte dieser Aspekt nur angedeutet werden: mittels eines Fotos von Menschenmassen, auf das der Schlußpart von »LINDBERGH« gedruckt wurde. Es sind hier aber eher jene gemeint, die den Flieger bei seiner Landung begrüßten und bejubelten.

Mit dieser Inszenierung hatte Brecht feste Position auf dem Experimentierfeld »Hörspiel« bezogen und zugleich ein Stück Hörspielgeschichte geschrieben, das mit der Überschrift Aufbruch in die Wirklichkeit zu Wasser, zu Land und in der Luft versehen werden könnte.

Von Brechts mediengerechter Textfassung unterscheiden sich sowohl Schäfer als auch Wolf durch ihre eher einem Bühnenstück gemäße Personage, die beide auf der Titelseite ihrer Stücke ausweisen. In Wolfs »SOS...RAO RAO...FOYN. »Krassin« rettet »Italia« sind es nahezu 40, die Stimmen von vier Funkstationen eingeschlossen, die mit denen bei Brecht vergleichbar sind, der ebenfalls Funkverkehr in seinen Text integriert hat. Eine Anmerkung zum Hörspiel von Friedrich Wolf verweist auf die Anteile überlieferter und neuer Darstellungsweisen: »Das Spiel – eine Synthese von Bühne, Funk, Film – wurde geschrieben, weil der *Stoff* dazu herausforderte.«<sup>23</sup>

In Korrespondenz zu Brechts Titel »Der Flug der Lindberghs«, dessen Plural anzeigen sollte, daß ein beachtliches Gemeinschaftswerk vollbracht wurde, steht Wolfs Gedanke, daß »das alles ist wohl das erste Heldenlied unserer Zeit, unserer Technik, unserer *Solidarität*. Nicht der Impuls eines Übermenschen, nicht das »Ethos« eines Religionsstifters – oder Staatsgedankens hat dies Rettungswerk ermöglicht, *sondern die von der Technik beflügelte Solidarität aller Schaffenden* ... Und diese Hilfe wurde nur möglich durch das modernste Nachrichtenmittel: durch das Radio!«<sup>24</sup>

23 Friedrich Wolf: Hörspiele. Berlin 1930. S. 7.

24 Ebenda. S. 7f.

Keine Frage, daß auch Wolf eine Botschaft mit seinem Hörspiel übermitteln wollte, wofür ihm diesmal eine sowjetische Schiffsbesatzung als Beispiel diente. Daß die von Wolf dramatisierte Rettungsaktion spannender vor sich geht als der episch erzählte Ozeanflug ist ebenso offenkundig, wie es seine Absicht war, den Hörer gefühlsmäßig an diesem Manöver zu beteiligen und politisch anzusprechen.

Das Hörspiel »Malmgreen« des Bühnenautors Walter Erich Schäfer wurde ebenfalls 1929 der Öffentlichkeit präsentiert, vom heimischen Sender in Stuttgart, wo der Autor lebte und als Dramaturg am dortigen Landestheater arbeitete. Als einen Mann des Theaters weist ihn schon das Personenverzeichnis (es zählt 21 Namen auf) aus, doch auf den zweiten Blick ist auch hier zu sehen, daß sich vornehmlich nicht Individuen verlautbaren, sondern dem Stoff gemäß Funkverkehr stattfindet, und die zahlreichen »Ansager« Funkstationen in Rom, Stockholm, Oslo und Norddeich stimmlich zu vergegenwärtigen haben.

Die Nähe zu Brechts Ozeanflug ist auch darin zu sehen, daß Schäfer in berichtendem Ton beginnt, allerdings an »Meine Damen und Herren!« adressiert und nicht mit didaktischer Absicht wie Brecht.

Sie hören den Bericht von der Nordpolfahrt des italienischen Luftschiffes Italia, die im Frühsommer 1928 unternommen wurde, um wissenschaftliches Material zu sammeln (...) Sie werden hören, wie sechzehn Menschen sterben, die nicht daran dachten, daß sie sterben würden, und wie neun Menschen noch gerettet wurden, die nicht mehr hofften, daß sie am Leben bleiben würden. Sie werden vor allem hören von dem schwedischen Doktor Finn Malmgreen von der Universität Upsala, der starb, obwohl er hätte leben können, und der ein Held war. Jetzt hören Sie den Bericht.<sup>25</sup>

Hätte es ein Werkstattgespräch zwischen Schäfer, Wolf und Brecht über ihre Hörspiele gegeben, wäre es in Punkto »Held« vermutlich zu politisch-ästhetischen Kontroversen zwischen ihnen gekommen, denn diesen Ehrentitel wollten die beiden linken Autoren nicht mehr an her-

25 Walter Erich Schäfer: Malmgreen. In: Frühe Hörspiele. München 1962. S. 75.

ausgehobene Personen vergeben. Bei Brecht und Wolf stehen dafür Kollektiv-Nomina, wie sie in Worten wie Gruppe, Gemeinschaft, Partei oder Klasse zum Ausdruck kommen. Anders als Brechts Ozeanflieger, der allein in der Kanzel sitzt und nur jene zum Widerpart hat, die seinen Überflug verhindern könnten, hat Malmgreen einige Gefährten bei sich, die mit ihm in Nobiles Luftschiff saßen, bevor es auf der Insel Foyn zu Boden ging. Erst als Malmgreen sich entschließt, das rote Zelt zu verlassen und sich allein aufmacht, wird es ein Gang in den Tod, der ebenso lapidar am Ende des Hörspiels mitgeteilt wird wie der Aufbruch am Anfang.

Brecht am nächsten kam der ihm persönlich nicht bekannte Arno Schirokauer, der seit der Mitte der zwanziger Jahre als Hörspiel- und dann auch als Medienkritiker in den einschlägigen Zeitschriften publizierte, schließlich Literaturredakteur in Leipzig bei der MIRAG wurde und 1930 mit seinem ersten Hörspiel an die Öffentlichkeit trat: »Magnet-Pol«, mit dem Untertitel »6 Szenen von Arno Schirokauer«. Wie bei »Ozeanflug« war auch hier ein Komponist mit von der Partie. Sein zweites Hörspiel erschien ein Jahr später im Buchformat und schloß thematisch an das erste an: »Der Kampf um den Himmel« stand auf der Titelseite zu lesen. Diesem Buch hatte Schirokauer eine »Einführung« beigegeben, die er mit »Die Theorie des Hörspiels« einleitete, um danach auf das eigene Hörspiel zu kommen, in dem er den Bogen von der »Inquisition« in Spanien bis zum »Sitzungssaal des Volkskommissariats für Bildung und Kultur in einem sozialistischen Staat« im Jahr 1930 schlug und antizipierte, was Brecht Jahre später in »Leben des Galilei« thematisierte. Eingerahmt wurden diese Publikationen von analytischen Aufsätzen wie »Probleme des Hörspiels« und überwiegend kritischen wie »Umsturz des Hörspiels« und »Kunstpolitik im Rundfunk«, mit denen ihr Verfasser aus Insiderperspektive aufs Korn nahm, was Brecht von der hohen Warte des Systemkritikers in seiner »Rede über die Funktion des Rundfunks« an den Mann (die Verantwortlichen des Rundfunks) brachte. Schirokauer war ein Fürsprecher der Trennung von Theater- und Hörspieldramaturgie und polemisiert gegen Autoren und Regisseure, die sich nicht von der anfänglichen Praxis zu lösen vermochten, Theater für Blinde auf dem Sender zu veranstalten. Das »Helden«-Ethos, das sich bei Brecht auf die Pionierleistung eines Bruderpaars gründete, in Friedrich Wolfs Heldenhymnus auf

die sowjetischen Retter des italienischen Luftschiffs aufklang und auch in Schäfers Heldendarstellung hörbar war, verkündete in ähnlicher Weise auch Schirokauer in seinem programmatischen Aufsatz »Ethos des Hörspiels«, in dem er die Abgrenzung von der Bühnendramaturgie betrieb: »Die neue Form der Hörspielhandlung sei nicht technisch bedingt, sondern Ausdruck eines neuen Ethos. Endlich wieder handeln die Großen, die Herren; sie leiden, sie siegen, sie unterliegen (...) Darum wird die große Hörspielsichtung Geistern vorbehalten sein, die wieder den strengen Glauben haben, daß unter gemeinen Seelen nichts Ungemeines möglich ist, daß der private Unfall eines Fuhrmann Henschel oder der peinliche Hunger von ein paar tausend Webern mit dem Geist der Tragödie nichts zu tun hat.«<sup>26</sup>

Damit sind die Grundsätze der Dramaturgie, die für seine beiden Hörspiele gelten, formuliert und brauchen in der »Theorie des Hörspiels« nur noch ausformuliert und mit Argumenten gestützt zu werden, die Schirokauer den »Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« entnahm und von Brecht und Peter Suhrkamp zur Veranschaulichung zweier Formen des Dramas dienten: der dramatischen und der epischen.

Es trifft demnach auch nur noch bedingt zu, daß es sich bei »Magnet-Pol« um »Szenen« im theatralischen Sinn handelt, wie ein Blick auf das an dieser Stelle bei Wolf und Schäfer zu findende Personentableau zu sehen ist:

- I. Totenliste
- II. Pearys Hymne
- III. Chor der Elemente
- IV. Verwarnung des weissen Mannes und seine Antwort
- V. Bericht von Greely
- VI. Phantom Pol<sup>27</sup>

26 Arno Schirokauer: Ethos des Hörspiels. In: Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Tübingen 1984. S. 151.

27 Arno Schirokauer: Magnet Pol. Berlin 1930. S. 2.

Dazu kommen 4 Sprecher und – wiederum dem »Ozeanflug« ähnlich – »Stimme des Skorbut«, »Stimme des Blizzards« und »Stimme des Durses«. Noch rigoroser als bei Brecht praktiziert, gibt es in diesem Hörspiel nur noch »Sprecher« und »Ansager«, und über Brecht hinausgehend, bringt Schirokauer die Geschichte der Polarerforschung von den Anfängen bis zu Amundsen wie in einem Zeitraffer zu Gehör. Wie Brecht stützt er sich dabei auf dokumentarisches Material. In der Schluß-Szene erschließt sich der Titel des Hörspiels zur Gänze, wobei für das Wort »Magnet«, mit dem die Anziehungskraft und Verlockung noch unerforschter Welten auf die Pioniere der Wirklichkeitserkundung gemeint ist, nun das Treiben dieser Männer desillusionierende Wort »Phantom« tritt:

3. Sprecher: » M e i n P o l « schrie Peary, als ob dieser Punkt null mal null jemandes Besitz sein könnte. Die Ehre, der Forschergeist die Abenteuerlust und jene unbenennbare Triebkraft des Herzens, die magnetisch nach Norden zieht, sie war es, die aus Männern Märtyrer des Eises machte.<sup>28</sup>

Aus dem folgenden Sprecherpart ist nicht mehr eindeutig herauszufinden, wie das Wort »Märtyrer« zu verstehen ist, denn damit sind auch »religiöse Fanatiker« gemeint, die auf dem Scheiterhaufen starben, oder Robespierre, der für »das Phantom einer Staatsidee« gescheitert sei, zumal der 3. Sprecher dann einen Soldaten einbezieht, der für die Heimat stirbt und anschließend erklärt wird, es sei »das Vorrecht weniger, für etwas zu sterben:«

Wie das Phantom heisst, das ist nicht wichtig. – Es kann auch der Pol heissen.<sup>29</sup>

Verlängert man die »Totenliste« bis hin zu denen, die mit Malmgreen starben und bezieht jenen General ein, der überlebte, weil er regierungs-

<sup>28</sup> Ebenda. S. 32

<sup>29</sup> Ebenda.

geschäftlich nach Rom zurückkehren mußte, dann hätte Schirokauer auch den Faschismus als solch ein »Phantom« nennen müssen, von dem er als Autor jüdischer Abstammung wissen konnte, was dessen »Staatsidee« für ihn bedeutet. Sein späterer Weg ins Exil, nach einem Aufenthalt im Konzentrationslager, bewahrheitet dies.

An Autoren, die den Rundfunk und damit das Hörspiel für sich entdeckt hatten, fehlte es am Ende der zwanziger Jahre nicht mehr. Von namhaften Schriftstellern hatten sich Johannes R. Becher, Erich Kästner, Ernst Toller, Alfred Döblin und Günther Weisenborn in die Phalanx der Rundfunkautoren eingereiht. Viele andere wurden durch Lesungen oder Gespräche – das zwischen Becher und Benn ist eines davon – bekannt und lebten von Rundfunk-Honoraren. Rundfunkeferne Praktiker wie Schirokauer (»Ethos des Hörspiels«), Friedrich Walter Bischoff (»Zur Dramaturgie des Hörspiels«) und Alfred Braun (»Hörspiel«) berichteten über ihre Arbeit an den Sendern. Weniger in diesen Betrieb involvierte Journalisten wie Tucholsky nahmen das Thema »Rundfunkzensur« auf oder sahen wie Joseph Roth als eine »nationale Kurzwelle« schon das Jahr 1933 mit seinen Folgen voraus.

Brecht war es vorbehalten, kurze Zeit davor mit seinem Vorschlag, den Rundfunk zu einem Kommunikationsapparat zwischen Produzenten und Rezipienten umzugestalten, einen über die kommenden Jahre hinausreichendes Modell zur Diskussion zu stellen. Am Schluß seiner Rede ist zu lesen: »Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser *anderen Ordnung*.«<sup>30</sup>

30 Bertolt Brecht: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Schriften 1. (Werke. Bd. 21.) Berlin 1992. S. 557.

## 7. »Zertrümmerung der Person« Brechts »Mann ist Mann« und Döblins »Berlin Alexanderplatz«

Im Oktober des Jahres 1928 schrieb Bertolt Brecht in einem Brief an Alfred Döblin, der ihn zu einer Lyriklesung im Berliner Herrenhaus eingeladen hatte: »Ich danke Ihnen für Ihre Einladung, im Herrenhaus Lyrik zu lesen, habe aber schwere Hemmungen, da man mir meine Lyrik immer so schwer ankreidet, daß mir seit langem schon jeder Reim im Hals steckenbleibt! Meine Lyrik ist nämlich das schlagendste Argument gegen meine Dramen! Alle sagen, sofort befreit aufatmend, mein Vater hätte mich eben Lyriker und nicht Dramatiker werden lassen sollen! Als ob nicht schon meine einzig dastehende Abneigung gegen das bestehende Dramatische da für mich spräche! Es handelt sich doch wirklich nur darum, eine Form zu finden, die für die Bühne dasselbe möglich macht, was den Unterschied zwischen Ihren und Manns Romanen bildet! Ich weiß nicht, ob dieses Bestreben bei dem sehr widerspenstigen Schauspielapparat deutlich genug herauskommt, meist löst es im Zuschauer ja nur dumpfe Angst aus. Ich weiß also nicht, ob Sie selber z. B. schon sagen könnten, diese Art Theater müßte etwa den *Wang-lun* oder den *Wallenstein* schon eher spielen können als das bisherige? Eine solche (wenn auch noch so zögernde) Bemerkung Ihrerseits würde mir natürlich am meisten nützen! Die Die- und andere Bolde sind dann dadurch gerichtet, daß sie diese Stoffe eben nicht für geeignet halten, öffentlich dargestellt zu werden, und diese Auffassung eben als »für das Drama nicht verwertbar ablehnen müssen«.<sup>1</sup>

Damit gibt sich Brecht in eine schroffe Konfrontation mit der zeitgenössischen Theaterkritik, für die in diesem Falle der Name Bernhard

1 Bertolt Brecht: Briefe 1. (Werke. Bd. 28.). Berlin 1998. S. 316.

Diebold steht – er sondiert das Terrain nach Verbündeten in der Sache, um die es ihm geht: das epische Drama. Dabei nähert er sich Autoren, die auf ihre Weise mit neuen Theorieansätzen in einem entscheidenden Punkt mit seinem Konzept übereinstimmen, nämlich dem bürgerlichen Drama seine Legitimation zu entziehen. Es sind überwiegend Wissenschaftler: Fritz Sternberg, Walter Benjamin und Karl Korsch. Mit wenigen Ausnahmen unter den Unterschriftstellern, allen voran Alfred Döblin.

Die Bekanntschaft mit Döblin fällt in die Zeit, als Brecht 1924 die erste Fassung jenes Dramas fertigstellte, das ihn bis in die dreißiger Jahre immer wieder beschäftigte: »Mann ist Mann« (im erneuten Schreibprozeß, bei mehreren Inszenierungen im Verlaufe der Jahre). Dabei bildeten sich drei Kommunikationsebenen zwischen ihnen heraus:

- Die der persönlichen Begegnung und Teilnahme an Diskussionen und Veranstaltungen in der Gruppe 1925, die gemeinsame Reise zu einer Matinee in Dresden im Jahr 1926 und schließlich, zwischen 1932 und 1933, der Besuch eines Studienzirkels »Kritischer Marxismus«, wo Karl Korsch Vorlesungen zum angegebenen Thema hielt. Weitere Begegnungen fanden 1933 im Exil in Zürich statt, und auch in Kalifornien waren beide einige Zeit gastfreundschaftlich verbunden.
- Die Lektüre der Werke Alfred Döblins, die sich von den beginnenden zwanziger Jahren bis in die vierziger Jahre nachweisen läßt, beginnend mit einem eher abschätzigen Urteil über »Wang-lun«, das schon wenig später durch den Rückgriff auf die Pagodenszene aus diesem Roman im Lustspiel »Mann ist Mann« relativiert werden muß.
- Dieser Phase folgt dann die eigentlich produktive Aneignungszeit, in der Brecht jene Bücher neu für sich entdeckt, die im Brief von 1928 und später genannt werden: »Wallenstein« »Die drei Sprünge des Wang-lun« und »Berlin Alexanderplatz«.

Genauer besehen sind es jedoch weniger die von Brecht hier genannten literarischen Werke Döblins als vielmehr dessen Aufsatz »Der Geist des naturalistischen Zeitalters« (im gleichen Jahr erschienen, in dem die erste Fassung von »Mann ist Mann« abgeschlossen wurde), der die Koordinaten der literarischen Annäherung und Begegnung markiert, in die sich Brecht wiederum mit zahlreichen seiner Aufsätze in den nachfolgenden Jahren einordnet. Döblin hat in diesem Aufsatz die neue Welt- und



Literatursicht Brechts gleichsam vorgegeben, die beide in den Jahren danach wiederholt bekräftigten.

Für diese Weltsicht sind folgende Gesichtspunkte maßgeblich:

- die Kampfansage an den »Scholastik-Humanismus«, der sich auf einen zivilisationsfeindlichen Kulturbegriff gründet, der Innovation blockiert und Wirklichkeiten tabuisiert, die dem 20. Jahrhundert das Gepräge gaben;
- die Wertschätzung der »erkennenden Naturwissenschaft« (die Sozialwissenschaft partiell eingeschlossen), die dem »Geist« des »naturalistischen Zeitalters« zum Durchbruch verholfen hat;
- die Bestimmung des Zeitalters als eine Periode der Neuerungen, des Umbruchs und des Übergangs, in dem entsprechend neue Formen des Zusammenlebens der Menschen entstanden: in Großstädten, in Großbetrieben und in Großgruppen - Kollektivwesen oder Klassen genannt. Und damit verbunden: die Herausbildung eines neuen Menschentyps, »Gruppentier« bzw. »Kollektivwesen Mensch« genannt;
- die Berufung auf den Naturalismus als Pionierzeit der Moderne, von der wichtige Impulse zur Erneuerung der Literatur ausgingen, die Döblin als Prosaschreiber, Brecht als Dramatiker aufnahmen und in späteren Arbeiten auf ihre Begriffe brachten. Döblin in »Der Bau des epischen Werks«, Brecht in den »Anmerkungen zu Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«.

Wie sich beider Wege kreuzen, wird nicht zuletzt durch ein auf den ersten Blick nur biographisch-werkgeschichtliches Detail erhellt: Döblin kam, wie er später bemerkte, von seinem Epos »Manas« her – ebenso aus Indien, wie sich Brecht bei der Arbeit an seinem Lustspiel dorthin bewegte. Für Döblin war Indien eine geistige Mitgift, die in seiner Gedankenwelt fortwirkte, für Brecht dagegen nur ein Schauplatz, der fremd machen sollte, was im hochkapitalistischen Europa bzw. Amerika an »Umseelung« vor sich ging. (Im später geschriebenen »Gleichnis des Buddha vom brennenden Haus« ist nachzulesen, wie wenig er der Lehre dieses Religionsgründers abgewinnen konnte.)

Eine signifikante Stufe dieses Annäherungsprozesses bildet die Arbeit am Lustspiel »Mann ist Mann«, an dessen Entstehung der ästhetisch-philosophische Umbruch im Dramenschaffen Brechts abgelesen werden kann. Worin sind diese Besonderheiten zu sehen?

Es ist eines der am häufigsten neugefaßten bzw. umgebauten Stücke (Elisabeth Hauptmann notierte 1926: »Ich glaube das siebente Mak«), das im Spannungsfeld der damaligen philosophisch-politischen Positionsbestimmung Brechts steht (»der Sozialismus ist zu schwach, seine Gefühle auszudrücken – die Geschichte, die vor uns liegt, wird der Bolschewismus sein«).

Es ist das bis dahin am weitesten von herkömmlicher Dramaturgie und von der in den zwanziger Jahren üblichen Komödienbauart entfernte Stück Brechts, das Elemente seiner künftigen Dramatik erkennen läßt: epische Verlaufsformen, didaktisch-parabolische Präsentationsweisen und schließlich die »Zertrümmerung der Person«, des Dramenhelden alter Art in der Gestalt des irischen Packers Galy Gay.

Wenn im folgenden Döblins »Berlin Alexanderplatz« zu Brechts Schauspiel in Beziehung gesetzt wird, dann unter Ausschluß der Annahme, daß es sich dabei um Einflüsse beiderseitiger Art handeln könnte. Es sind vielmehr Korrespondenzen und Entsprechungen, die einerseits zufällig, andererseits aber durchaus folgerichtig entstanden. Ihr Ausgangspunkt ist dort zu suchen, wo beide Autoren den Weg in literarisches Neuland begannen und in Frage stellten, was bislang unbezweifelt als Regel für Drama und Roman galt. Dazu gehört – als ein Aspekt unter vielen – auch die Stellung des Individuums. Was verbindet und trennt also »Mann ist Mann« und »Berlin Alexanderplatz«?

Die Handlungsorte sind großstädtisch geprägt, wobei Döblin oft mit dokumentarischer Genauigkeit Berliner Lokalitäten wiedererkennbar macht, während Brecht eine ihm durch eigene Augenzeugenschaft nicht bekannte ferne und fremde Welt – Döblins Fremdorten und Vorzeiten in früheren Büchern vergleichbar – bevorzugt, wobei es ihm genügt, die Schauplätze modellartig als Pagode oder Militärbaracke (Kaserne) zu bezeichnen. Dabei werden von beiden in Funktion befindliche Kollektivwesen ins Bild gesetzt: die große Stadt bei Döblin, die große Armee bei Brecht. Beide sind zugleich auch - im militärischen und im übertragenen Sinn – Kampfplätze.

Die »Helden« Franz Biberkopf und Galy Gay unterscheiden sich natürlich ebenfalls schon auf den ersten Blick merklich voneinander: Biberkopf ist bei aller Durchschnittlichkeit seiner Existenz – von Brecht her gesehen – noch immer ein Charakterkopf (allein schon durch seine Vor-

geschichte), Galy Gay dagegen ist ein Dutzendmensch nahezu ohne Charaktereigenschaften. Zum Spielball ihrer Autoren werden beide in dem Moment, als sie die ihnen vertraute Umwelt verlassen und – zeitversetzt im Roman – in eine für sie folgenreiche Aktion verwickelt werden: Galy Gay, als er auf den Markt geht, um einen Fisch zu kaufen (und danach nicht wieder nach Hause in sein gewohntes Leben zurückkehrt), Biberkopf, als er die Männer um Reinhold kennenlernt und an einer ihrer Unternehmungen teilnimmt (ahnungslos wie Galy Gay, der zuerst nicht weiß, mit wem er es zu tun hat).

Auf diese Weise werden sie beide Teilnehmer bzw. Mitglieder einer Männergruppe, die bei aller Orts- und zeitbedingten Unterschiedlichkeit auch einige Gemeinsamkeiten aufweist. Während die Leute um Reinhold eindeutig als Kriminelle auszumachen sind, die von Diebstahl leben, verstoßen die drei englischen Soldaten, die Galy Gay in ihr Camp einschleusen, auch noch gegen die militärische Order und müßten, wenn ihr Einbruch in der Pagode aufgedeckt würde, mit harten Strafen rechnen (der berüchtigte Feldwebel Fairchild steht dafür). Daß in dieser Kolonialarmee Männer dienen, die zu allem fähig sind (auch in diesem Punkt sind sie den Gangstern in Berlin vergleichbar), ist offenkundig.

Offenkundig ist auch, daß beide Helden im Verlaufe der Handlung durch Außeneinwirkung immer mehr von sich selbst abgetrieben werden: Biberkopf dadurch, daß er seinem Vorsatz (anständig zu bleiben) untreu wird, Galy Gay dadurch, daß er vom zeitweiligen Ersatzmann nach und nach zum Berufssoldaten wird. Während Biberkopf zunächst nur einen Körperteil einbüßt, gerät Galy Gay vor ein fingiertes Erschießungskommando und wird auf diese Weise als Person symbolisch ausgelöscht.

Beide Autoren treiben diese »Zertrümmerung der Person« schließlich bis zur äußersten Konsequenz: Galy Gay gibt seine Identität auf und wird zu einem anderen Menschen, der sich bald als unaufhaltsame Kampfmaschine produzieren wird. Er wird, nicht zuletzt seiner mangelnden Widerstandskraft wegen, regelrecht ummontiert. Was Brecht im Zwischenspruch (1926) ankündigte, ist am Ende des Stücks Wirklichkeit geworden. Das Experiment bestätigt seine schon im Titel formulierte These: Mann ist Mann. Franz Biberkopf wird durch vergleichbare Schicksalsschläge zur Strecke gebracht und gefällt wie ein Baum, just zu dem Zeitpunkt, als er dabei ist, sich wieder in die bürgerliche Gesellschaft

einzugliedern. Zwar bleibt er am Leben – wie Galy Gay –, aber auch er ist am Ende der von Döblin gewollten Prozedur ein anderer zumindest dem Vornamen nach. Auch er mußte bis zu diesem Tiefpunkt geführt werden, bis er die Lektion lernte, die ihm der Autor in diesem Buch aufgegeben hat. Danach marschieren sie beide wieder, freilich in verschiedene Richtungen.

Während das, was Biberkopf bei Döblin in einem komaähnlichen Zustand erlebt, einem Läuterungs- bzw. Besserungsakt gleichkommt, verbietet sich dies bei Brecht, denn Galy Gay ist in eine Menschengruppe integriert worden, deren Taten und Untaten von vornherein als programmiert anzunehmen sind. Er ist einer von ihnen geworden und für die Zwecke einer Kolonialarmee bestens verwendbar in deren Masse. Erst jetzt ist er auch ein starker Mann.

Worin beide Werke darüber hinaus vergleichbar sind, zeigt sich an der Art und Weise, wie Autor und Publikum/Leserschaft miteinander kommunizieren. Beide lassen das Geschehen nicht wie von selbst ablaufen, sondern zeigen durch ihre Präsenz an, daß es sich um gestellte, demonstrativ angelegte Abläufe handelt, die illusionszerstörend wirken sollen. Bei Döblin ist es der Erzähler, der am Beginn der einzelnen Kapitel das zu erwartende Geschehen gleichsam ansagt (in der Hörspielfassung ist es der Tod, der diese Rolle übernimmt), bei Brecht wird eigens ein »Zwischenspiel« etabliert, das die Handlung unterbricht und dem Spielleiter (der sich natürlich Bertolt Brecht nennt) Gelegenheit gibt, sich erklärend und kommentierend an das Publikum zu wenden. Das geschieht zwar nur an einer Stelle im Text, dafür aber für das Stück als Ganzes und nicht nur seine einzelnen Teile. Die »Lehre«, die bei Döblin am Schluß des Buches vermittelt wird, verkündet Brecht schon dem Ende vorausgreifend in der Mitte seines Lustspiels.

Nähe und Ferne im Verhältnis zwischen Brecht und Döblin wären weitgehend bestimmbar schließlich dadurch, daß an Beispielen gezeigt würde, in welchem Maße sie die vorgegebenen Grenzlينien überschreiten und traditionelle Gattungsregulative durchbrechen: Brecht durch epische Elemente, Döblin durch dramatische bzw. lyrische.

Zum Verbündeten Brechts wurde Döblin zudem mit seinen theoretischen Schriften, in denen er die Modalitäten seines Erzählens im Roman »Berlin Alexanderplatz« in Begriffe faßte, die ihre Entsprechung in Brechts

Umwertung dessen hatten, was in den Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« als »dramatische« bzw. »epische Form« des Theaters tabellarisch gezeigt wurde. Daß es dabei um eine von der bisherigen abweichende Form des Verhältnisses zwischen Bühne und Zuschauerraum ging, deckte sich in wichtigen Punkten mit dem, was Döblin seinen Lesern abverlangte, denen er nicht mehr mit einer kontinuierlichen Romanhandlung entgegenkommen wollte. Bei Brecht las sich das – negativ formuliert – wie folgt.

Dramatische Form des Theaters

(...)

Der Zuschauer wird in etwas

hineinversetzt

Suggestionen

Die Empfindungen werden

konserviert

Der Mensch als bekannt

vorausgesetzt

Der unveränderliche Mensch

Spannung auf den Ausgang

Eine Szene für die andere

Wachstum Geschehen linear

evolutionäre Zwangsläufigkeit<sup>2</sup>

Dagegen stehen als Korrektive Begriffe wie Erzählung und Betrachter. Vor allem auf die Handlung bezogen: »Jede Szene für sich/Montage/in Kurven/Sprünge.« Mit einem Wort: nicht die geschlossene Form des klassischen Dramas, sondern eine offene, die aktionsbetonte Zwangsläufigkeit meidet.

Auf so einschneidende Unterscheidungen hatte es Alfred Döblin, als er seine Studie »Der Bau des epischen Werks« schrieb, nicht abgesehen,

2 Bertolt Brecht: Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«. In: Versuche 1–4. Berlin 1930. S. 404.

traf sich mit Brecht aber dort, wo er den »Weg zur zukünftigen Epik« zu erkunden begann und mit Brechts Verdikt gegen bislang geltende Gattungsgrenzen übereinstimmend bekannte: »Das epische Kunstwerk ist keine feste Form, sie ist wie das Drama ständig zu entwickeln, und zwar durchweg im Widerstand gegen die Tradition und ihre Vertreter. Wie das Theater heute erstarrt ist im Dialog der Personen oben – und die Wohltat der Betrachtung, des lyrischen oder spottenden Eingriffs, der freien wechselnden Kunstaktion, auch der direkten Rede an uns wird uns versagt, wir werden nicht hinreichend beteiligt an dem, was oben vorgeht –, genau so steht es im Epischen, wo die Berichtform ein eiserner Vorhang ist, der Leser und Autor voneinander trennt. Diesen eisernen Vorhang rate ich hochzuziehen.«<sup>3</sup>

Unbeschadet dessen, ob Döblin in der Folgezeit (man denke an den Roman »Pardon wird nicht gegeben« von 1934) die von ihm proklamierten Freiheiten des Erzählens noch verwirklicht, bleibt festzuhalten, daß er mit diesem Votum für eine künftige Epik Brechts Entwürfen für eine vergleichbare Dramatik mehr als nur sekundierte, obwohl beide Autoren nicht von kompatiblen weltanschaulichen Prämissen ausgingen.

Das gilt auch für den Abschnitt seiner Studie, in der der »Unterschied der heutigen individualistischen Produktionsweise von der früheren kollektiven« dargestellt wird, ohne freilich Brecht einzubeziehen, der in seinen Texten die »Mitarbeiter« aufzählte, die an deren Erarbeitung beteiligt waren. Döblin dachte dabei an die erzählende Literatur früherer Jahrhunderte, die solche »Volksbücher« hervorgebracht hatte, wie das von Till Ulenspiegel, für den sich Brecht in der Nachkriegszeit interessierte, als er mit Günther Weisenborn ein Filmprojekt verfolgte.

Wie nahe bzw. fern Brecht und Döblin in der Folgezeit einander stehen mochten, zu keiner Zeit war ihr Gedankenaustausch so produktiv und ihr ästhetisches Konzept in entscheidenden Punkten so konform wie in jenen Jahren der Weimarer Republik, die das Jahr 1933 einschneidend beendete. Im Bewußtsein Brechts lebte Döblin auch danach noch immer

3 Alfred Döblin: Der Bau des epischen Werkes. In: Die Vertreibung der Gespenster. Autobiographische Schriften, Betrachtungen zur Zeit. Aufsätze zu Kunst und Literatur. Berlin 1968. S. 469.

als einer der Pioniere, die seinen Weg zum epischen Theater bahnen halfen. In einem Geburtstagsbrief hat er diese Erbschaft Döblins aus dem Rückblick des Jahres 1938 noch einmal auf den Punkt gebracht: »Lieber Döblin, da es eigentlich gleichgültig ist, an welchem Tag man sich für Empfangenes bedankt, kann es ganz gut auch Ihr Geburtstag sein, einer Ihrer Geburtstage. Gestatten Sie mir, daß ich an diesem Ihrem Geburtstag, den Gepflogenheiten treu bleibend, von mir rede.

Ich möchte die Aufmerksamkeit möglichst vieler also auf meinen außerordentlichen Fleiß lenken, mit dem ich Ihre literarischen Werke studiert und die vielfachen Neuerungen, die Sie in die Betrachtungs- und Beschreibungsweise unserer Umwelt und des Zusammenlebens der Menschen eingebracht haben, mir zu eigen gemacht habe. Ich kann mir kaum vorstellen, wie jemand, der an die Beschreibung von Bewegungen großer Menschenmassen gehen will, ohne Studium Ihrer auf diesem Feld bahnbrechenden Beschreibungstechnik auskommen könnte. Auch für die Beschreibung der Stellung des Individuums in Massenvorgängen und seiner Entwicklung haben Sie der Epik völlig neuartige Gesichtspunkte überliefert. Von großer Bedeutung für die Epik scheint mir auch Ihre Theorie von der Autonomie der Teile und Ihre Stellung zum Phänomen der Einfühlung. Ich bin mir natürlich bewußt, daß ich mich mit solchen Hinweisen technischer Art in Gegensatz zu den Verfechtern konventioneller Ästhetiken setze, dies ist aber notwendig im Interesse derjenigen literarischen Produktion, welche bestrebt ist, zu gesellschaftlich eingreifenden Beschreibungen des Zusammenlebens der Menschen in unserer Epoche zu gelangen. Ich halte Ihre Werke für eine Fundgrube des Genusses und der Belehrung und hoffe, daß meine eigenen Arbeiten Funde daraus enthalten. Ich glaube, ich kann mich in keiner würdigeren Form als der des Exploiteurs bei Ihnen einstellen. Mit den allerherzlichsten Grüßen in der trübsten Zeit Ihr Ihnen sehr ergebener brecht.«<sup>4</sup>

Die Problematik, die Brecht in den zwanziger Jahren unter dem Stichwort »Zertrümmerung der Person« gedanklich zu durchdringen suchte und parabolisch auf die Bühne brachte, erweist sich – aus heutiger Sicht – als eine für ihn transitorische, die in dem Maße neu fundiert wurde, wie

4 Bertolt Brecht: Briefe 2. (Werke. Bd. 29.) Berlin 1998. S. 112.

sich Brechts marxistische Sicht auf den Kapitalismus theoretisch ausformte und damit auch das Verhältnis von Individuum und Masse in ein neues Licht rückte. Nicht nur deshalb, weil er für den Sammelbegriff »Kollektiv« eindeutige politisch-soziologische Termini wie Klasse und Partei in seine Dramatik einführte, sondern vor allem, weil ihm nun vielmehr daran lag, jene Konflikte auf die Bühne zu bringen, mit denen Menschen in einer zweigeteilten Gesellschaft konfrontiert werden, die den Versuch machen, ungeteilte und ganze Menschen zu bleiben, also gut sein und doch auch leben zu wollen, wie es in zugespitzter Form in »Der gute Mensch von Sezuan« und – in einer anderen Konstellation – in »Herr Puntila und sein Knecht Matti« gezeigt wird.

Mit anderen Worten: In dem Maße, wie sich die Weltsicht Brechts und die Welt selbst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts veränderten, stellten sich die Probleme von einst neu und anders. Das gilt – cum grano salis – wohl auch für Döblin. Ein Vergleich beispielsweise von Brechts »Antigone« und Döblins »Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende« könnte zeigen, wie beide Autoren die Kriegsschuld-Problematik als ein Familiendrama abrollen lassen, bei Brecht verfremdend in die Vergangenheit verlegt, bei Döblin nicht minder sinnfällig auf die Gegenwart hin erzählt.

Die Lebenszeit beider Schriftsteller reichte nicht aus, das in Bilder zu setzen, was Brecht »Zertrümmerung der Person« nannte. Daß dies wortwörtlich geschehen konnte, haben inzwischen vor allem jene Autoren bewahrheitet, die fiktiv oder dokumentarisch über Konzentrationslager oder Gulags berichteten. Dazu zählen Schriftsteller wie George Tabori, Heiner Müller und Werner Schwab, die Extremsituationen wie den Kannibalismus als eine im 20. Jahrhundert wieder geläufige Todesart vorgeführt haben. Identitätszweifel und Persönlichkeitsspaltung sind von Max Frischs »Stiller« bis zu Wolfgang Hilbigs »Ich« zu fast normalen Physiognomien der Welt geworden, in der wir am Ende des Jahrhunderts leben.

Es steht außer Frage, daß die von Brecht und Döblin in den zwanziger Jahren gegebenen Zeitalterbestimmungen und die daraus abgeleiteten ästhetischen Grundsätze und literarischen Problemstellungen heute als schon der Geschichte zugehörig anzusehen sind. Wie sich eine »Zertrümmerung der Person« (Demontage) am Ende unseres Jahrhunderts vollziehen kann, hat Christa Wolf in »Medea« gezeigt. Ihr Buch kann als Beispiel



dafür aufgerufen werden, welche Wirkkräfte in der antik-heutigen Welt in Aktion treten, wenn ein Mensch seine Individualität verteidigen will, um als Person nicht zertrümmert zu werden. Was Identitätsfindung heute erschwert und verhindert, geht vom Alleinanspruch politischer Machthaber aus und findet seine Entsprechungen in Vorurteilen und Ressentiments ethnischer, religiöser und geschlechtsbedingter Art, die als kollektiver Wahn (bzw. als kollektive Verblendung) in Erscheinung treten können. »Freundlichkeit«, wie sie Brecht als Lebensmaxime für unser zu Ende gehendes Jahrhundert wünschte, ist mehr denn je ein Wunschpostulat, dessen Verwirklichung weiter denn je in die Ferne gerückt ist.

In einem Brief aus dem Jahre 1935, in dem Brecht Döblin über seine Anstrengungen berichtet, dessen Bücher in der UdSSR zum Druck zu empfehlen, steht geschrieben: »Es ist eine häßliche Zeit. Und gerade wir hätten so gut in ein perikleisches Zeitalter hineingepaßt! Darüber sind wir wohl einig.«<sup>5</sup>

5 Bertolt Brecht: Briefe 1. S. 504.

## 8. Die Brecht-Benn-Konstellation am Beginn der dreißiger Jahre »Die Maßnahme« – »Das Unaufhörliche«

Es ist ein Kuriosum: Weder in Brechts Briefwechsel noch in biographisch angelegten Büchern über Brechts Leben und Werk findet sich ein Passus oder eine Anmerkung darüber, in welcher Beziehung beide Schriftsteller in den Berliner Jahren vor 1933 zueinander standen: ob sie sich je begegnet sind oder näher miteinander bekannt waren. Dennoch gibt es ein Indiz: In Benns Bibliothek befindet sich noch heute (in Marbach einsehbar) ein Exemplar der 1927 erschienenen »Hauspostille« mit einem »Herzlich« vor seinem Namenszug auf der Titelseite. Noch eindeutiger ist, was die Werkausgabe der »Schriften« 1992 an den Tag brachte. Ein Fragment gebliebener Aufsatz mit dem Titel »Die Verteidigung des Lyrikers Gottfried Benn«, der auf die Zeit von 1929/1930 datiert wurde, aber ohne weiteren Kommentar blieb.

Der Titel gibt Anlaß zu Fragen. Auf welchen Angriff bezieht sich das Nomen »Verteidigung«, und um welche Art der Verteidigung handelt es sich: Ist es Benn, der sich verteidigt, oder verteidigt Brecht den Lyriker Gottfried Benn? In Verteidigungsposition befanden sich beide Autoren zwar gelegentlich, wenn sie mit Aufsätzen an die Öffentlichkeit gingen, die mit Wider-Reden beantwortet wurden, darunter auch der von Gottfried Benn mit dem Titel »Literarische Saison«, in dem er auf den zu dieser Zeit in Berlin lebenden sowjetischen Schriftsteller Sergej Tretjakow und dessen Literaturkonzept erkennbar abwertend zu sprechen kam und damit indirekt auf Brecht zielte, der mit dem sowjetischen Theatermann gut bekannt war, dessen Drama »Brülle, China« 1930 in einer Inszenierung von Wsewolod Meyerhold in Berlin aufgeführt wurde. In Werner Hechts »Brecht-Chronik« ist für den 20. Januar 1931 vermerkt: »Im Berliner Russischen Hof hält Sergej Tretjakow den Vortrag der Schriftsteller

und das sozialistische Dorf, in dem er ästhetische Positionen einnimmt, die denen Bs, Benjamins, Brentanos nahe sind, während sie von parteiverbundenen Schriftstellern abgelehnt werden (...) Es kommt zu mehreren Begegnungen Bs mit Tretjakow, der sich mehrere Monate in Deutschland aufhält.«<sup>1</sup>

»Parteiverbundene Schriftsteller« sind es dann auch gewesen, die ihre Mitarbeit bei der »Neuen Bücherschau« 1930 aufkündigten, nachdem dort die zustimmende Besprechung eines Prosabandes von Benn aus der Feder von Max Herrmann-Neiße erschienen war, in der der Rezensent »literarischen Lieferanten politischer Propagandamaterialien« und den »schnellfertigen Gebrauchspoeten« das Beispiel des »unabhängigen und überlegenen Welt-Dichters« gegenüber stellte. Für Becher und Kisch eine Herabsetzung jener Schriftsteller, die mithelfen wollten, die Welt zu verändern. Es ist anzunehmen, daß sich Brechts Überschrift »Die Verteidigung des Lyrikers Gottfried Benn« auf diesen Demonstrationsakt bezieht, wobei es weniger darum ging, Benns Weltsicht beizutreten als darum, in einer Literaturdebatte Position zu beziehen und parteikonformen Kritikern wie Alfred Kurella zu antworten, der Brecht/Eislers Oratorium »Die Maßnahme« eine »idealistische Betrachtungsweise« vorwarf.

Das erklärt zu einem Gutteil, weshalb in Brechts Verteidigungsschrift bis auf den Titel mit keinem Wort von Benn (und schon gar nicht von dessen Lyrik) die Rede ist, sondern im begonnenen ersten Teil das Thema »Die deutschen Intellektuellen sind in einer schwierigen Lage« erörtert wird, womit ausschließlich die linken und deren Führungsrolle gemeint sind. Nicht aber Gottfried Benn, für den weder tagespolitische noch strategisch-taktische Probleme des politischen und literarischen Kampfes von nennenswertem Interesse waren. Die aber erörtert Brecht explizit aus der Sicht eines marxistischen Intellektuellen. »Wollen die Intellektuellen sich am Klassenkampf beteiligen, so ist es nötig, daß sie ihre soziologische Konstitution als eine einheitliche und durch materielle Bedingungen bestimmte intellektuell erfassen. Ihre häufig zutage getretene Ansicht, es sei nötig, im Proletariat unterzutauchen, ist konterrevolutionär. Nur Evolutionäre glauben an eine Umwälzung gesellschaftlichen Ordnung

1 Werner Hecht. Brecht-Chronik. Frankfurt am Main 1997. S. 302.

durch »Mittun« (...). Die wirklichen Revolutionen werden nicht (wie in der bourgeoisen Geschichtsschreibung) durch Gefühle, sondern durch Interessen erzeugt.«<sup>2</sup>

Benn gehörte, auf sein Klasseninteresse befragt, weder zu denen, die Evolutionen befürworteten noch zu denen, die für eine proletarische Revolution Partei nehmen wollten. Als praktizierender Arzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten war er mit Überlebensproblemen seiner Art beschäftigt, wie er 1927 unter dem Titel »Neben dem Schriftstellerberuf« in der »Literarischen Welt« wissen ließ.

Weniger eindeutig, aber nicht zu übersehen ist Benns indirekte Replik auf Brechts Lehrstück »Die Maßnahme« (mit der Musik von Hanns Eisler) in »Das Unaufhörliche«, ein Oratorium, für das Paul Hindemith die Musik schrieb. Seitdem der Briefwechsel zwischen Benn und Hindemith aus diesen Jahren vorliegt, gibt es einige Indizien dafür, daß Benn nicht nur Brecht/Eislers Arbeit kannte, sondern sich punktuell auch darauf bezog und zu replizieren versuchte. Das kann allein schon deshalb nicht verwundern, weil beide Textschreiber im hohem Maße anspruchsvolle und keineswegs nur der Anregung des Komponisten dienende Libretti vorlegten, sondern »Weltanschauungstexte« anboten, die nicht zuletzt dazu dienten, ihre Position zu Problemen der Zeit und zur Gesellschaft der Weimarer Republik deutlich zu markieren. Daß Brecht mit »Die Maßnahme« spezielle didaktische Ziele verfolgte, verrät sein Text ebenso wie die zahlreichen Anmerkungen zum Lehrstück, die er damals verfaßte. Aber auch Benn war – entgegen eigener Verlautbarung – am Ende der zwanziger Jahre ein Autor, der mit Reden und Essays die Öffentlichkeit suchte und auf Wirkung bedacht war. Die beiden Oratorien zeigen Spu-

2 Diese Kontroverse ist dokumentiert als Brief von Egon Erwin Kisch an Gerhart Pohl mit dem Titel »Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit«. In: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Berlin / Weimar 1967. S. 141–147.

Darin ist auch das »Rundfunk-Gespräch« nachzulesen, das Johannes R. Becher und Gottfried Benn kontrovers zur Rolle des Schriftstellers in der Gegenwart führten. Die Ansichten der »parteiverbundenen Schriftsteller« in ihrer Haltung zu Brechts Lehrstücken ist in diesem Band mit Alfred Kurellas Aufsatz »Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln« vertreten. (S. 342–359.)

ren dieser kontroversen Positionsbestimmung, denen hier nachgegangen werden soll.

Den zeitgeschichtlichen Hintergrund dieser Kontroverse erhellt in diesem Falle schon ein Blick auf die Personenkonstellation zwischen Textdichter und Komponist am Ende der zwanziger Jahre. Auch dabei zeigt sich das Gemeinsame in den Gegensätzen. Denn sowohl Brecht als auch Benn schrieben für Paul Hindemith, natürlich nicht gleichzeitig, sondern in einer Abfolge, die darauf schließen läßt, daß hierbei nicht nur Personen wechselten, sondern auch Konzeptionen abgelöst oder verabschiedet wurden. So wie Bennis Oratorium auf »Die Maßnahme« von Brecht folgte, wechselte der Komponist auch seine Textzulieferer; auf Brecht folgte Benn. Der Wahrheit näher kommt wohl eine andere Lesart: Brecht war es, der nach einem seinem Text kongenialen Vertoner suchte und dabei von Hindemith zu Weill und danach den Weg zu Hanns Eisler fand. Daß Brecht anfangs von einem Komponisten Kooperation erwartete, der als Vertreter der »Neuen Schulmusik« galt und sich mit Kompositionen für das Radio und den Film als ein Mann der Moderne auswies, liegt nahe. Auch als Opernkomponist (»Neues vom Tage«) hatte sich der Musikprofessor aus Berlin schon einen Namen gemacht. Für Brechts »Flug der Lindberghs« schrieb er zusammen mit Kurt Weill eine Musik, für das »Badener Lehrstück« zeichnete Hindemith allein verantwortlich. Zu diesem Zeitpunkt bahnte sich dann aber schon die Trennung an, als sich Brecht nicht zu den vom Komponisten gewünschten Textänderungen bereit fand. Wirklich politisch wurde die Kontroverse jedoch erst, als das Gremium, das über die Annahme der »Maßnahme« zu entscheiden hat, mit Paul Hindemith gegen Brecht und Eisler votierte.

Für Brecht war die Zusammenarbeit mit Musikern nicht erst seit der »Dreigroschenoper« geradezu ein Erfordernis seines damaligen Wirkungskonzepts, für das Kurt Weill den für diese Jahre charakteristischen Begriff »gestische Musik« prägte. Als Komponist eigener Texte (wenn auch nur für den Gitarrenvortrag der Lieder aus der »Klumpfenfibel« und der »Hauspostille«) hatte er von Anfang an ein schweherliches Verhältnis zur Nachbarkunst, während Benn in Hindemith zum ersten Male einem Musiker begegnete, der sich für seine Gedichte interessierte und einige von ihnen auch vertonte. In einem Punkt waren sich die Textschreiber Brecht und Benn ohne jede Verabredung einig: sie bedienten nicht den Kompo-

nisten, sondern wollten ihre Texte durch Musik angemessen vermittelt sehen. Was sie boten, war nicht schlechthin Material, sondern auch Botschaft, die gehört werden sollte. Und bei aller Verschiedenheit der Personen und ihrer Texte kann wohl auch davon gesprochen werden, daß sowohl Brecht als auch Benn ihre Weltsicht offerieren wollten. Die Unterschiede sind freilich ebenso offenkundig. Benn will mit einer »Dichtung« dem Oratorium von Hindemith zu höheren Weihen verhelfen, Brecht dagegen versteht unter Text eine Schriftart, die weitgehend den Gesichtspunkten einer Materialästhetik verpflichtet ist. Auch die Zusammenarbeit zwischen Autor und Komponist muß man sich auf unterschiedlichen Ebenen vorstellen. Während sich Brecht und Eisler »jeden Tag ein halbes Jahr von neun Uhr vormittags bis ein Uhr nachmittags« trafen und auch den Text gemeinsam erarbeiteten, verläuft der Gedankenaustausch zwischen Benn und Hindemith weitaus diskontinuierlicher und dazu überwiegend in Form eines Briefwechsels, aus dem die Phasen ihrer Zusammenarbeit rekonstruierbar sind. Der erste Brief – an Gertrud Hindemith adressiert – wurde am 22. Mai 1930 geschrieben, den Schlußpunkt setzte Benn mit einem Brief vom 25. August 1931, im Grunde mit einem Rückblick auf die abgeschlossene Arbeit: »Am Freitag betreibe ich wieder das unvornehme Geschäft eines Rundfunkvortrages. »Die neue literarische Saison«, Schade, daß sie nicht zuhören, ich schließe: »nicht Entwicklung - -: *Unaufhörlichkeit* wird das Menschheitsgefühl des kommenden Jahrhunderts sein – Aha, wird der Fachmann denken, die Propaganda beginnt.«<sup>3</sup>

»Das Unaufhörliche« als späterer Titel des gemeinsamen Werkes steht jedoch nicht nur am Schluß beider Arbeit noch einmal bedeutungsschwer im Blickpunkt Benns, es bestimmt auch fundamentbildend den Beginn des gemeinsamen Unternehmens. Es ist – wie in einigen seiner Gedichte

3 Bertolt Brecht: Die Verteidigung des Lyrikers Gottfried Benn. In: Schriften 1. (Werke. Bd. 21.) Berlin 1992. S. 339.

Diese Positionsbestimmung gehört in den Kontext der Manifeste, Aufrufe und Aufsätze, die in den Jahren der Weimarer Republik zu diesem Thema verfaßt wurden. Dokumentiert in: »Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland« und »Deutsche Intellektuelle 1910–1933. Aufrufe. Parallele Betrachtungen«. Heidelberg 1984.

– Sinn- und Schlüsselwort zugleich. Es enthält bereits alles, was der Textdichter nur noch zu veranschaulichen hat. Schon in einem der ersten Briefe, in denen der Textschreiber dem Komponisten seine Idee suggeriert, heißt es, dabei deutlich »Dichtung« von »Lehrstück« abhebend: »Dieser Text, genannt: »Das Unaufhörliche« ist kein Lehrstück, sondern mehr eine Dichtung. Der Name soll das unaufhörliche Sinnlose, das Auf und Ab der Geschichte, die Vergänglichkeit der Größen und des Ruhms, das unaufhörlich Zufällige und Wechsel volle der Existenz schildern, vielmehr lyrisch auferstehen lassen. Sie müssen entscheiden, ob es Sie interessiert, ob Sie es so oder in der Idee musikalisch glauben verwerten zu können.«<sup>4</sup>

Erste Textproben geben dann aber doch schon zu erkennen, daß sich »Dichtung« und »Lehre« nicht ausschließen, sondern miteinander verschmelzen, wie im Einleitungschor gesungen wird:

Das Unaufhörliche:

Großes Gesetz.  
Das Unaufhörliche  
mit Tag und Nacht  
ernährt und spielt es sich  
von Meer zu Meer,  
mondlose Welten überfrüht,  
hinab, hinab.

Es beugt die Häupter all,  
es beugt die Jahre.<sup>5</sup>

Was Benn hier vorträgt, ist nicht neu in seiner Gedankenwelt. »Entwicklung« ist bei dem im Geiste des positivistischen 19. Jahrhunderts ausgebildeten Mediziner ein Reizwort von Anfang an, das immer wieder paraphrasiert wird. War es ursprünglich gegen Darwin und das auf seine

4 Gottfried Benn: Briefwechsel mit Paul Hindemith. Frankfurt am Main 1986. S. 47.

5 Ebenda. S. 16f.

Lehre gegründete naturwissenschaftliche Weltbild gerichtet, so läßt Benn am Ende der zwanziger Jahre keinen Zweifel daran, daß auch in der Geschichte Entwicklung nicht stattfinden darf, denn der bekämpfte Begriff impliziert über seine eigentliche Bedeutung hinaus: Fortschritt, Veränderung und – der Gipfelpunkt all dessen – Klassenkampf, wie er zum Beispiel von den Agitatoren in Brecht/Eislers »Maßnahme« geführt wird. Daß sich Benn kontrovers diesem Problemkomplex nähert, ist dem Brief vom 30. April 1931 zu entnehmen, den er dem Komponisten schreibt: »Ihrem Vorschlag entsprechend sende ich Ihnen einen Entwurf für den ersten Teil der dritten Partie. Zwei Chöre singen miteinander und eine Stimme, das Grüne, apostrophiert. Die Idee ist etwas modifiziert gegen das, was ich neulich sagte. Es ist Asien und die Civilisation, letztere nur angedeutet russisch.«<sup>6</sup>

Schon wenige Tage später greift er diese »Idee« wieder auf und erklärt Hindemith: »Wir können unter dem Thema: das Unaufhörliche, Großes Gesetz – nicht Stellung nehmen für Asien oder gegen Europa, nicht gegen Civilisation oder für den Kollektivismus – das U-Motiv muß über allem geschichtlichen Geschehen schweben: rein mythisch, teilnahmslos und kontemplativ. Daher habe ich bei dem Zweigesang der beiden Chöre nicht die dritte Stimme als Vertreterin einer dritten Weltanschauung eingeführt, sondern als über den Wassern. Wir wollen hier gewissermaßen demonstrieren (im Sinne der »Maßnahme« demonstrieren und im Sinne des Lehrstücks) wie das U. arbeitet. Daher begleitet die dritte, die grüne Stimme, das Gegeneinanderstoßen der beiden Mächte (Europa-Asien) mit kommentierenden Zwischenrufen.«<sup>7</sup>

Benn kann bei seinem Adressaten voraussetzen, daß auch er weiß, wovon die Rede ist, wenn auf »Die Maßnahme« rekurriert wird. Sie ist Ferment und Gegenpol zugleich, und Benn repliziert auf Textstellen Brechts sowohl direkt als auch indirekt. Von der »Idee« her gesehen, kann man von einem Gegenentwurf sprechen. Das wird noch deutlicher im

6 Gottfried Benn: Das Unaufhörliche. In: Gesammelte Werke 1 (Gedichte). Wiesbaden 1960. S. 141.

In einem der Briefe offeriert Benn dann auch die Idee »Zu einem neuem Lehrstück«. (Ebenda. S. 22.)

7 Ebenda. S. 28.



zweiten Teil des Oratoriums, wenn jene Kräfte ins Spiel kommen, die Bennis Universalprinzip zu beschränken und zu begrenzen scheinen. Aber ein wirklicher Kampf dieser Prinzipien findet nicht statt. Konnte man zunächst noch glauben, das »Unaufhörliche« stehe über den rivalisierenden Tendenzen des Zeitgeistes, so erweist sich nun, daß das »Unaufhörliche« auch »ewig« ist. Im Schlußchor wird dieses Credo noch einmal auf den Begriff gebracht:

Die Welten sinken und die Welten steigen  
aus einer Schöpfung stumm und namenlos,  
die Götter fügen sich, die Chöre schweigen -:  
ewig im Wandel und im Wandel groß.<sup>8</sup>

Das »große Gesetz« ist auch darin unerbittlich, daß es keinen Widerpart zuläßt oder dessen Wirkung zunichte macht, mögen die Gegengewalten Wissenschaft, Technik oder eben schlechthin Fortschritt heißen, die sich ihm entgegenstellen. Eigentlich bewirken sie nichts. Menschlichem Handeln bleibt in Bennis Weltenkonstruktion nicht einmal ein minimaler Spielraum. Für das Austragen von Haltungsalternativen, wie sie Brecht auf sinnfällige Weise in »Der Jasager« und »Der Neinsager« vorführte, ist in Bennis Oratoriumstext kein Bedarf. Es handelt ohnehin niemand anderes als das »Unaufhörliche« selbst, ohne Anfang und ohne Ende, immer, ewiglich. Dem hat man sich zu fügen. Deshalb ist hier im strikten Sinne des Wortes auch nichts zu lernen, nur einzusehen!

Brechts Titel zeigt schon an, daß es sich bei diesem Lehrstück von der Handlung her gesehen nicht um Vorgänge handelt, die einem übergreifenden Gesetz unterstellt sind wie in Bennis Oratorium. »Die Maßnahme« meint in der Tat zunächst das, was das Wort sagt. Gemeint ist damit, wozu der junge Genosse seine Mitstreiter auffordert: ihn zu töten, um die Mission nicht in Gefahr zu bringen, zu der sie aufgebrochen sind. Es ist ein Einzelfall, der als Demonstrationsbeispiel vorgeführt wird, natürlich nicht in der Absicht, eine individuelle Tragödie zu inszenieren, sondern um eine Verhaltensweise kritischer Beurteilung auszusetzen. Der Kontrollchor am Schluß läßt daran keinen Zweifel:

8 Ebenda. S. 29.

Aber auch euer Bericht zeigt uns, wie viel  
 Nötig ist, die Welt zu verändern:  
 Zorn und Zähigkeit. Wissen und Empörung  
 Schnelles Eingreifen, tiefes Bedenken  
 Kaltes Dulden, endloses Beharren  
 Begreifen des Einzelnen und Begreifen des Ganzen:  
 Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir  
 Die Wirklichkeit ändern.<sup>9</sup>

Während Benn Weltanschauung in toto vermittelt, ist die Lehre, die Brecht im Sinne hat, vorwiegend darauf angelegt, menschliches Verhalten und Handeln zu demonstrieren, das darauf abzielt, die Welt zu verändern. Zeigte Benn in seinem »Gesetz« ein Absolutes, so geht es Brecht darum, ein dem Prinzip der Dialektik verpflichtetes Spannungsverhältnis vorzuführen, das die Bedingtheit und Relativität solch eherner Regeln und Moralvorschriften hervortreten läßt: die Dialektik von individueller Freiheit und kollektiver Disziplin, zwischen Gefühl und Verstand, dem Einzelnen und dem Allgemeinen. Bei Brecht erzwingt die konkrete Situation die Handlungsweise. Es gibt keine abstrakte Moral, der das menschliche Handeln zu unterstellen ist. Und dennoch wirkt – anders freilich als bei Benn – auch in Brecht/Eislers »Maßnahme« das Denkgesetz, das jener Bewegungsweise von Geschichte abgewonnen wurde, deren Endziel Revolution heißt. Und richtig handelt, wer das Bewegungsgesetz der Geschichte erkennt.

Bei Benn erhält das Gesetz den Namen »Das Unaufhörliche« und wird formuliert, damit das unveränderliche Walten dieses geschichtlichen Fatums hingenommen wird, bei Brecht impliziert das Gesetz der Dialektik vor allem die Negation des politischen Status quo. Während Benn mehr oder weniger mit dem bei ihm dominanten Vokabular Gedichtstrophen lieferte und auch nicht davon abläßt, Endreim-Wohlklang zu bieten, hat Brecht die Zahl seiner als Gedichte erkennbaren Einschübe als Gruppengesänge angelegt, so auch den »Gesang der Reiskahnschlepper«, die er von ihrer schweren Arbeit erzählen läßt:

9 Bertolt Brecht: Die Maßnahme. In: Versuche 1–4. Berlin 1931. S. 350.

In der Stadt oben am Fluß  
 Gibt es für uns einen Mund voll Reis  
 Aber der Kahn ist schwer, der hinauf soll  
 Und das Wasser fließt nach unten  
 Wir werden nie hinaufkommen.  
     Zieht rascher, die Mäuler  
     Warten auf das Essen  
     Zieht gleichmäßig, stoßt nicht  
     Den Nebenmann.<sup>10</sup>

Während Benn die Gedichtblöcke auf verschiedene Chorsegmente verteilt – Sopransolo und Tenorsolo – und mit der Bezeichnung »Chor« Sänger gemeint sind, hat Brecht diese Partien den in seinem Lehrstück agierenden Personengruppen zugeteilt, die darin erkennbar ihre soziale Lage oder ihren politischen Auftrag dem Zuschauer/ Zuhörer mitteilen.

Wird in »Das Unaufhörliche« mehr oder weniger ein Thema entfaltet (»durchgeführt«), das aus der Optik und dem Bewußtseinshorizont des Verfassers gespeist ist, finden die Akteure in Brechts »Maßnahme« erst im Widerstreit der Standpunkte zu ihrem Entschluß. Auch die Aufführung ist von politischer Polarisierung bestimmt. Nachdem es schon im Vorfeld der Uraufführung zu Einwänden gegen den Text gekommen war, gegen die Brecht und Eisler in einem »Offenen Brief an die künstlerische Leitung der Neuen Musik« Stellung bezogen, fand die Uraufführung unter der Regie von Slatan Dudow im Haus der Berliner Philharmonie (am 13./ (14. Dezember 1930) statt. Drei Berliner Arbeiterchöre agierten als Sänger. Auf der Bühne dagegen standen die Schauspieler(in) Helene Weigel, Ernst Busch, Alexander Granach und der Sänger Anton Maria Topitz.

»Das Unaufhörliche« wurde am 21. November 1931 in Berlin durch den Philharmonischen Chor und das Philharmonische Orchester in Szene gesetzt. Dirigent war Otto Klemperer.

Erstaunlicherweise spielen Formfragen im Briefwechsel zwischen Benn und Hindemith keine dominierende Rolle, wenn man einmal davon abieht, daß sich – wie oben gezeigt – an der Zahl und dem Stellenwert von

10 Ebenda. S. 328.

»Stimmen« durchaus Bedeutungsvalenzen ablesen lassen, die beim bloßen Hören des Oratoriums nur dem Kenner auffallen würden. Daß Oratorien in früheren Jahrhunderten überwiegend der Darstellung geistlicher und religiöser Stoffe und Begebenheiten dienten, scheint den Pfarrersohn Gottfried Benn kaum noch interessiert zu haben, möglicherweise deshalb, weil sich solche Fragen in der Zusammenarbeit mit dem Reformers Hindemith nicht stellten.

Auch bei Brecht findet man keine expliziten Erklärungen dafür, daß »Die Maßnahme« zumindest in ihrer musikalischen Darbietungsform einem Oratorium verglichen werden konnte. Lediglich in der Erinnerung von Ernst Busch wird dieser Terminus gebraucht. Nahe liegt also auch hier die Frage, ob Brecht – wie schon in anderen Fällen – auch diesmal »die Nachahmung hochqualifizierter Muster« im Auge hatte oder eine ganz originäre Schöpfung vorlegte. Albrecht Betz hat diese Frage in seinem Buch »Hanns Eisler« beantwortet: »Das Muster, das der ›Maßnahme‹ als Vorwurf dient, ist das christliche Oratorium: es wird umfunktionierte zum politischen. An einer Reihe direkter Verkehungen – in Musik und Text – ist dies ablesbar (...) Glaube, Idealismus und Opfertod erweisen sich als das Falsche. Dem Leidensweg Christi, als nachahmenswertem Beispiel, entspricht als negatives der fehlerhafte Weg des Jungen Genossen. Die Stationen seines politisch falschen Verhaltens werden exemplarisch dargestellt. Die ›Grablegung‹, die letzte Szene der ›Maßnahme‹, zitiert christliche Assoziationen, zumal der Junge Genosse sein Einverständnis zum eigenen Tod durch die Agitatoren erklärt (...) Stellt die Passion den Leidensweg als vorbildlich dar – das göttliche Individuum tut recht, aber wird von den anderen verkannt –, so kritisiert die ›Maßnahme‹ diese Muster, indem sie es überträgt, als abschreckend (...) Den drei Ebenen der alten Passion mit Christus oben, den Volksmassen unten, und dem berichtenden Evangelisten als Vermittler, korrespondieren in der ›Maßnahme‹ umgekehrt die Massen (Kontrollchor) als oberste Instanz, der Junge Genosse unten (zuletzt ausgelöscht in der Kalkgrube), und die Agitatoren in der Mitte als kleines Kollektiv und als Berichterstatte.«<sup>11</sup>

11 Albrecht Betz: Hanns Eisler. Musik dieser Zeit, die eben sich bildet. München 1976. S. 92f.

Hatte Brecht in Hanns Eisler den kongenialen Komponisten für seine Bühnenstücke und Gedichte gefunden, mit dem ihn fortan Freundschaft und gemeinsame Arbeit verbanden, endete die Zusammenarbeit zwischen Benn und Hindemith nach der Aufführung des Oratoriums, obwohl erschon über eine weitere gemeinsame Arbeit nachdachte. In einem Brief an Hindemith ist zu lesen: »Wir werden doch wieder die Methode des Zug-um-Zug u. allmählichen Aufbaus anwenden müssen (mit Ratschlägen von Frau Hindemith). Vor allem die Grundfrage: Revue oder was? Revue mit Commère u Compère, ein Paar, auf das sich alles bezieht, die wir öffnen u wieder sammeln (Bariton u. Sopran), der Ausgangspunkt könnte sein zwischen beiden die Frage: sollen wir uns fortpflanzen, sollen wir diese Rasse fortpflanzen, wie sieht sie aus, wer ist sie, wo kommt sie her, wo geht sie hin, welches sind ihre Ideen, ihre Ideale, ihr Körper (Ballett! Sie müßten – ich bin so sinnlich eingestellt – schöne Ballettmusik schreiben, schöne Frauen, das ist doch das Einzige, was wirkt, schöne weiße Frauen!) (...) Man könnte auch den Einzelmann (Baß-Bariton) als Ausgangspunkt nehmen, aber das wird dann sehr leicht Faust u. läßt weniger Spielraum. Wir sprachen ja mal im Pschorr davon, den Stalintyp zu nehmen, den Mann, der über alles herrscht, alles unter sich hat, zosuzagen den ganzen Betrieb der ganzen Rasse technisch leitet (...).<sup>12</sup>

Ob Hindemith nun seinerseits absagte, steht dahin. Sicher dagegen ist, daß Benn den Text für ein »Singspiel« in Arbeit hatte, das »Die Möbelpacker« heißen sollte. Daraus ist ein »Song der Möbelpacker«, als »Opernfragment« deklariert, überliefert, das einen anderen Benn zeigt: bereit, sich mit der literarisch-musikalischen Mode in den bürgerlichen Alltag hineinzubegeben.

Mit diesen beiden Werken hatten sich Brecht und Benn schon so weit voneinander entfernt, daß selbst die kleinste Geste der Anerkennung – gar eine Widmung – einer Fälschung der Wahrheit gleichgekommen wäre. Spätestens 1933 zeigte sich dann auch, daß sich ihre Wege nun für immer getrennt hatten.

12 Gottfried Benn: Briefwechsel mit Paul Hindemith. S. 52.

In einem späteren Brief vom 28. September 1932 bezeugt Benn mit einem Verweis auf »Mahagonny« nochmals seine Brecht-Kenntnisse.

## 9. Im Wettstreit des Erzählens – Bertolt Brecht und Anna Seghers

Es sollte gewiß als ein Zeichen der Wertschätzung verstanden werden, daß Oskar Maria Graf in einem Glückwunsch zum 60. Geburtstag von Anna Seghers schrieb: »Die Direktheit, die Brecht und Sie, Anna Seghers, bis zur äußersten Schärfe entwickelt haben, ist nichts anderes als tiefe Frömmigkeit vor dem Wort, ist leidendes Wissen des Schriftstellers und die schwere Verantwortung der Zeit und dem Volk gegenüber.«<sup>1</sup> Diese Gemeinsamkeiten reichen jedoch über die zur »äußersten Schärfe« entwickelte »Direktheit« in der Schreibweise weit hinaus.

Dafür gibt es mehrere Erklärungen. Zuerst wohl sind es die beide prägenden Jahrhundert Erfahrungen gewesen, die sie diese Art des Schreibens suchen ließen: das Erlebnis des Ersten Weltkrieges, die Zeit der Klassenkämpfe in der Weimarer Republik, die schweren Jahre des Exils und schließlich die »Mühen der Ebenen«, die sie zeitlich miteinander verbanden. So wurden sie zu »Gefährten« und Zeugen des 20. Jahrhunderts. Daß sich beide Schriftsteller schon in den zwanziger Jahren bewußt wahrnahmen, kann als Tatsache vorausgesetzt werden, wenn auch erst 1933 geschriebene Briefe von Brecht darüber Auskunft geben, daß er in den ersten Wochen des Exils nach Anna Seghers Ausschau hielt und gerne dort Quartier genommen hätte, wo ein Gespräch mit ihr möglich gewesen wäre. Aber bis es zu einer solchen Zusammenarbeit kam und Brecht im »Berliner Ensemble« den ursprünglich als Hörspiel verfaßten Text »Der Prozeß der Jeanne d' Arc« aufführen konnte, verging mehr als ein Jahrzehnt.

1 Oskar Maria Graf an Anna Seghers. In: Anna Seghers. Briefe ihrer Freunde. Berlin 1960. S. 47.

Am sinnfälligsten zeigt sich beider Zeitgenossenschaft und ihre Weggefährtschaft dort, wo Anna Seghers und Bertolt Brecht unabhängig voneinander gleiche oder ähnliche Themen aufgriffen und gestalteten. Das geschah zum ersten Mal 1933, als sie auf einen Stoff stießen, den sie beide in Prosa faßten: die Erzählerin unter dem Titel »Der Vertrauensposten«, während Brecht dafür die Überschrift »Der Arbeitsplatz« wählte. In den Jahren des Exils begegneten sich beider Gedanken wiederum im Rückgriff auf einen antiken Stoff, der zum ersten Mal in Homers »Odyssee« gestaltet wurde. Während Anna Seghers ihre gleichnishafte Erzählung »Der Baum des Odysseus« nannte, nahm Brecht den Namen des legendären Heimkehrers aus dem trojanischen Krieg als Titel für ein Gedicht. Schließlich näherten sich beide Schriftsteller noch einmal einander, als sie in den Nachkriegsjahren kleine Prosatexte versammelten, die Brecht »Kalendergeschichten« nannte, während die Seghers sich für »Friedensgeschichten« entschied.

Es entsprach sicher gleichermaßen den Intentionen des an Zeitdokumenten interessierten Dramatikers Brecht wie auch denen der auf epische Fiktionalität zielenden Prosaschreiberin Anna Seghers, daß sie einem Vorfall Aufmerksamkeit schenkten, der 1932 auch in einem Leipziger Magazin publik gemacht wurde. Darin wurde unter dem Titel »Zwölf Jahre als Mann verkleidete Frau« mitgeteilt: »In einer Mainzer Fabrik hat sich seit zwölf Jahren ein Nachtwächter gut bewährt, der – wie die Steuerbehörde eines Tages herausfand – eine Frau war. Sie hatte sich die Papiere ihres verstorbenen Mannes angeeignet und als Mann verkleidet um Stellung beworben. Sogar die Rolle eines guten Familienvaters hat sie gespielt, indem sie sich mit einer Frau, der Mutter von zwei Kindern, standesamtlich trauen ließ.«<sup>2</sup> Diese Quelle, aus der Brecht *und* Seghers schöpften, wurde jedoch erst 1978 in den »Notaten« des Brecht-Zentrums bekannt gemacht, nachdem eine Leserin der »Wochenpost« aufmerksam geworden durch den Fernsehfilm »Tod und Auferstehung des Wilhelm Hausmann« von Werner Hecht und Christa Mühl, den Vorfall als authentisch belegen konnte. Für Brecht war der Fall »Hausmann« in mehrerer

2 Annemarie Görne: Ein wichtiger Fund zur Werk-Geschichte. In: Notate. Berlin (1978)2. S. 8.

Beziehung exemplarisch, konnte er hier doch an einem individuellen Beispiel zeigen, was er am Ende der zwanziger Jahre als Folge extremer Notlagen in den Jahren der Weltwirtschaftskrise anderweitig hundertfach bestätigt fand: Die kapitalistische Wirtschaftsweise brachte schlimme Erscheinungsformen menschlicher Entfremdung hervor, die hier mit einem Geschlechtertausch einhergingen. Im gleichen Jahr, als der in »Ein Buch für alle« geschilderte Fall »Einsmann« vor einem Mainzer Gericht verhandelt wurde, machte sich Brecht Notizen zur Geschlechterproblematik: »1 Bei ökonomischem Druck – sinkender Nachfrage nach Arbeitskraft geben die Menschen sogar ihr Geschlecht auf. 2 Erstaunen wird erwartet davon, daß *das Geschlecht nicht absolut ist.*«<sup>3</sup>

Daß es zwischen Anna Seghers und Brecht 1933 in Paris zu einem Gespräch über die Mainzer Ereignisse gekommen sein muß, wie die »Brecht-Chronik« dokumentiert, bestätigt die Existenz zweier Seghers-Texte, die sich im Brecht-Archiv befinden. Dabei handelt es sich um die erst 1978 in der NDL (möglicherweise hervorgerufen durch die Verfilmung durch den Fernsehfunk in Adlershof) veröffentlichte Prosafassung des Stoffes (unter dem Titel »Der Vertrauensposten«) und ein Filmexposé mit dem Titel »Der Vertrauensposten«, der als Entwurf gekennzeichnet ist und auch den Entstehungsort vermerkt: Paris, Hotel d' l' Avenir. Jahrzehnte später kam Ernst Schumacher in einem Gespräch mit Anna Seghers auf die Jahre des Exils zu sprechen, und die Schriftstellerin erinnerte sich dabei auch an die Begegnung mit Brecht und den von ihnen bearbeiteten Stoff: »Da fiel mir ein: Das muß um 39 gewesen sein, in Paris, Brecht war auf Besuch aus Dänemark, wir trafen uns bei einem Schriftstellerkongreß, nachher saßen wir zusammen, und da fragte mich der Brecht, wie man halt so fragt, wovon ich lebe. Ich wußte das selber nicht so genau, ich arbeitete an mehreren Arbeiten, es war ja immer eine Frage, wo sie unterbringen, und wie er da so sitzt und ich ihn anschau, denke ich mir plötzlich, der Brecht, das ist doch ein Kleptomane, da mußt du vorsichtig sein, aber ich war es anscheinend doch nicht, denn ich muß ihm doch wohl davon erzählt haben, daß ich für Hans Richter, der in der

3 Bertolt Brecht: Das Aufgeben des Geschlechts. In: Schriften 1. (Werke. Bd. 21.) Berlin 1992. S. 539.



Schweiz saß, eine Filmstory, eigentlich eine Filmnovelle geschrieben habe. Denn die hat der Brecht dann aufgeschrieben, wie ich aus dem schließen mußte, was mir der junge Mann da von der Aufzeichnung von Brecht berichtete.«<sup>4</sup>

Das Gespräch mit Ernst Schumacher, das unter dem Titel »Mit Anna Seghers in Cecilienhof« 1983 in »Sinn und Form« veröffentlicht wurde, nahm dann aber folgenden Verlauf: »Was war das für eine Filmnovelle?« wollte nun der Brechtforscher genauer wissen. »Ach, ganz was Komisches. Eine Frau, die sich den Arbeitsplatz ihres Mannes erschwindelt, der plötzlich verstorben ist. Sie geht in Männerkleidern, in den Kleidern ihres verstorbenen Mannes an die Arbeit, der Mann, ich glaub, war Portier, es ist die Zeit der Arbeitslosigkeit, sie muß alle Kniffe anwenden, um nicht aufzufallen, aber sie fällt natürlich schließlich doch auf und fliegt hinaus ...«<sup>5</sup>

Ob sich Anna Seghers bewußt unwissend stellte oder ihren Gesprächspartner mit einer weiteren Pointe überraschen wollte, kann nach dem nun folgenden Gesprächsverlauf offen bleiben: »Anna drehte mir echt erstaunt, aber mit amüsiertem Lächeln um die Augen, den schief gehaltenen Kopf zu: ›Hab doch gewußt, daß er ein Dieb ist! Ich mußte sie berichtigen: ›Brecht hat diese Geschichte schon um 1933 geschrieben. Veröffentlicht wurde sie freilich erst jetzt, in den ›Geschichten‹, die bei Suhrkamp erschienen sind.‹ Anna schüttelte verneinend ihr Haupt: ›Das hieße ja, daß er sie mir erzählt hat. Aber ich hatte sie in der Zeitung gelesen ...‹ ›Brecht auch. Der Ausschnitt liegt im Archiv ...‹ Anna lachte: ›Also haben wir beide gestohlen?«<sup>6</sup>

Weitere Nachfragen ergaben dann, daß die Filmnovelle ihren Weg in die Schweiz zu Hans Richter nahm, um sie »vielleicht doch irgendwo unterzubringen, denn wir brauchten doch Geld und tatsächlich muß er sie irgendwo untergebracht haben, in der ›Baseler Nationalzeitung‹ oder woanders, denn eines Tages bekam ich 100 Francs überwiesen, ein Hau-

4 Ernst Schumacher: Mit Anna Seghers in Cecilienhof. In: Sinn und Form. Berlin (1983)6. S. 1154f.

5 Ebenda. S. 1155.

6 Ebenda. S. 1155f.

fen Geld für uns damals.<sup>7</sup> In den Seghers-Bibliographien der DDR wird dieser Druck jedoch an keiner Stelle vermerkt.<sup>8</sup>

Die heute interessierende Frage muß folglich heißen: Wie erzählen beide Autoren den authentischen Fall? Woran ist die jeweilige Handschrift der beiden Schreibenden zu erkennen? Wie verhalten sich das Faktische und Fiktive in beiden Erzählungen zueinander.

Was beide Texte rein verbal verbindet, ist das Titelwort: »Vertrauensposten« bei der Seghers, um den begehrten Arbeitsplatz zu charakterisieren, bei Brecht dagegen wird ganz ohne besondere Kennzeichen »Der Arbeitsplatz« in den Rang eines Titelwortes erhoben, bei der Veröffentlichung aber durch einen Doppeltitel erweitert, der auf eine über Anna Seghers hinausgehende Autorintention schließen läßt. Er lautet nunmehr »Der Arbeitsplatz oder Im Schweiß deines Angesichts sollst du kein Brot essen.«<sup>9</sup>

7 Ebenda. S. 1156f.

8 Hinweise auf die Entstehung und den Druck dieses Textes unter dem Titel »Der Sogenannte Rendel« in der »National-Zeitung« von Basel (in der Zeit vom 15. bis 21. Mai 1940) finden sich in der Werkausgabe Brechts (Prosa 4. Bd. 19) in reichlichem Maße. Der Text war im Feuilleton dieses Blattes zu lesen und erschien nach dem ersten Druck in fünf Fortsetzungen. Es handelt sich um die umfanglichste Fassung des Stoffes, aber nicht um eine »Filmnovelle«, wie Anna Seghers sich erinnerte. Eine solche Fassung – zunächst in der Art eines Entwurfs – existierte schon 1933 und ist, wie die erst 1978 veröffentlichte Prosafassung »Der Vertrauensposten«, bei der es sich um die kürzere Fassung des Textes handelt, ebenfalls im ersten Exiljahr in Paris geschrieben worden.

»Der Vertrauensposten« und das Film-Exposé gelangten offenbar durch Margarete Steffin, die sich damals in Paris aufhielt, in den Nachlaß Brechts. Steffin hatte ein Presse-Büro geplant. das Texte emigrierter Schriftsteller vermitteln wollte.

Das Seghersche Filmexposé wiederum ging als eine von drei Wirklichkeitsebenen in den 1995 entstandenen Film von Barbara Trottnow ein, der den Titel »Katharina oder Die Kunst Arbeit zu finden« bekam und aus Anlaß des 100. Geburtstag von Anna Seghers von »3-sat« gezeigt wurde. Dort ist im Abspann von einem »Drehbuch« die Rede, an dem neben der Verfasserin auch Hans Richter und Friedrich Kahner mitarbeiteten.

9 Den erweiterten Titel formulierte Brecht offenbar erst in späteren Jahren. Er greift dabei auf ein Bibelzitat zurück, das er durch eine für ihn charakteristische Ent-Stellung (aus »dein Brot« wird »kein Brot«) ideologiekritisch umfunktionierte.

Das auratische Titelwort der Seghers überbietet Brecht, indem er eine gedankliche Anleihe bei der Bibel nimmt und das geläufige Zitat durch die Veränderung eines einzigen Buchstaben satirisch pointiert: aus »dein Brot« wird »kein Brot«. Die in der Primärquelle beider Autoren gewählte Berufsbezeichnung »Nachtwächter« erschien beiden wohl mit gutem Grund zu altertümlich und abseitig, nicht mehr geeignet, die Arbeitswelt des 20. Jahrhunderts zu charakterisieren. Schon auf den ersten Blick fällt auf, daß Brechts Erzählung mit sechs Druckseiten – der Stoff hätte für ein Gedicht vom Typ der »Chroniken« gereicht – doppelt so lang ist wie die dreiseitige Zeitschriftenfassung aus dem Jahr 1978, deren Text mit dem Vermerk »Eine wiederaufgefundene Novelle aus dem Jahre 1933« abgedruckt wurde, also ein Textvolum assoziiert, wie es für andere Titel von Anna Seghers, die als Novellen bezeichnet wurden, typisch ist. Aber es ist Brecht, der seine Erzählung im Stil eines Novellen-Chronisten beginnt und damit seine sozialkritische Herangehensweise zu erkennen gibt: »In den Jahrzehnten nach dem Weltkrieg wurde die allgemeine Arbeitslosigkeit und die Bedrückung der unteren Schichten immer größer. Ein Vorfall, der sich in der Stadt Mainz zutrug, zeigt besser als alle Friedensverträge, Geschichtsbücher und Statistiken den barbarischen Zustand, in welchen die Unfähigkeit, ihre Wirtschaft anders als durch Gewalt und Ausbeutung in Gang zu halten, die großen europäischen Länder geworfen hatte.«<sup>10</sup>

Der Erzähler legt Wert darauf, seine Geschichte als Einzelfall dennoch als für diese Zeit typisch und damit stellvertretend für andere Lebensschicksale glaubhaft zu machen. Deshalb spricht er im Plural von den »Jahrzehnten nach dem Weltkrieg« und meint nicht nur eine deutsche Stadt, sondern die »großen europäischen Länder«, deren »Wirtschaft« einen so »barbarischen Zustand« durch »Unfähigkeit« sicher ebenso hervorbringen könnte. Nicht von ungefähr faßt er diesen komplexen Sachverhalt im zweiten Satz in ein hypotaktisches Satzgebilde, wie es schon

Sowohl bei Brecht als auch bei Seghers steht das Wort »Brot« als verallgemeinerndes Kürzel für die soziale Befindlichkeit der Menschen, deren Geschichte sie erzählen.

10 Bertolt Brecht: Der Arbeitsplatz oder Im Schweiß deines Angesichts sollst du kein Brot essen. In: Geschichten. Frankfurt am Main 1962. S. 67. (Erstdruck)

aus der 1928 entstandenen Erzählung »Der Soldat von La Ciotat« bekannt ist.

Anna Seghers dagegen beginnt ihren Text umstandslos in medias res: mit der Reise eines auch im weiteren Geschehen namenlos bleibenden Mannes, der mit zwei Kindern unterwegs ist und um den sich zunächst niemand im Eisenbahnabteil »bekümmerte«. Der Grund dafür ist un schwer zu finden: »Es war im Abendzug zwischen zwei Ruhrstädten, die Landschaft mit toten Fabrikanlagen war bedrohlich, der Tag war hart, alle waren ausgepumpt.«<sup>11</sup>

Wenn auch knapper gehalten als bei Brecht, wird dennoch en passant ein Schlaglicht auf un gute soziale Verhältnisse geworfen. Diese Szenerie hellt sich dann aber auf, als ein »sehr junges Mädchen mit sanftem Gesicht« zugestiegen ist, die als einzige erkennt, daß der »Mann mit den Kindern« krank ist, »daß er zu Tode erschöpft war«. Dann erfährt dieses Mädchen, weshalb dieser Mann mit zwei Kindern unterwegs ist: »Ich habe eine Stelle, Fräulein. Denken Sie doch, eine Stelle. Ich habe fünf Jahre keine gehabt, jetzt habe ich sie. Denken Sie, mir hat ein Freund eine Stelle verschafft. So etwas gibt es. Da muß ich hin, da kann ich nicht krank sein.«<sup>12</sup>

Nur diesem besorgten Mädchen ist es zu verdanken, daß der kranke Mann noch das neue Quartier seiner vorausgereisten Frau überhaupt noch erreicht, dann ins Spital kommt und dort innerhalb weniger Stunden stirbt. All das trifft seine Frau, die den bei Anna Seghers gern gehörten Namen Katharina bekam, zuerst mit einem Gesicht »hart« und »böse« und schließlich, als sie die Todesnachricht hört, tränenlos, aber »hart vor Nachdenken«. Das Ergebnis wird schon im folgenden Satz mitgeteilt: »Am nächsten Tag stellte sich im Büro der Fabrikdirektion der neue Nachtwächter vor, ein wortkarger Mensch. »Das sind die *besten* Wächter.« Seine Papiere waren in Ordnung, er war angenommen.«<sup>13</sup>

11 Anna Seghers: Der Vertrauensposten. Eine wiederaufgefundene Novelle aus dem Jahre 1933. In: Neue Deutsche Literatur (NDL). Berlin / Weimar (1978) 5. S. 11.

12 Ebenda.

13 Ebenda. S. 12.

Anders als Anna Seghers läßt Brecht auf seine sozial-historische Lagebeschreibung eine ebenso konkrete für die engere Rahmenhandlung folgen. Seine Geschichte spielt im Jahr 1927, die Reise der Familie – er nennt sie Hausmann – führt von Breslau nach Berlin, wo ihn ein Bekannter, der nach Boston übersiedeln wird, im Betrieb noch als seinen Nachfolger vorstellt. Dann erst wird seine Krankheit tödlich, und die beiden Frauen müssen handeln. Bei Brecht heißt die Nothelferin Leidner und wird als eine entlassene Hausangestellte bezeichnet, ist also in einer ähnlichen Situation, wie der stellungslose Hausmann. Sie ist es dann auch, die in der Brechtschen Version die Kinder zu sich und die Beerdigungsformalitäten in die Hand nimmt, ehe die verwitwete Frau Hausmann ihren Haushalt auflöst und beide zusammen die Entscheidung treffen, an die Stelle des Mannes zu treten: die Witwe als männlicher Nachfolger für den nun nicht mehr durch ihren Ehemann besetzbaren Arbeitsplatz, die Leidner als dessen Frau, die für die Kinder zu sorgen beginnt und die um eine Person verminderte Familie wieder vervollständigt. Auch der äußerliche Geschlechtertausch gelingt, der Arbeitsplatz ist gesichert und damit auch der Unterhalt der Familie. Durch eine »Verkettung von Verhängnis und Glück« sind sie wieder ins »Leben« – und das heißt bei Brecht in die »Produktion« zurückgebracht worden. Ihre Existenz ist vorerst gesichert. Brecht unterstreicht das Makabere der Situation dadurch, daß er zwischen Beerdigung (an der die Familie in Berlin nicht einmal teilnimmt) und dem Arbeitsantritt von Herrn/Frau Hausmann nur eine kleine Zeitspanne verstreichen läßt. Für Gefühle der Trauer bleibt keine Minute Zeit.

In Brechts Fassung werden die beiden Frauen mit den zwei Kindern in ganz kurzer Zeit zu einer intakten Familie, und der »Wächter«, unter dessen Kleidern sich eine Frau verbirgt, lernt auf ebenso erstaunliche Weise, wie eine Frau einen Männerberuf auszuüben hat: mit Zuverlässigkeit und Mut vor allem bei den nächtlichen Rundgängen, wobei es zu Zusammenstoßen mit Dieben kommen kann, die normalerweise eine Frau eher scheuen würde. Nach dieser Mitteilung aus dem Berufsalltag setzt Brecht zu einer kommentierenden Textpassage an, mit der er den Gedanken wieder aufgreift, den er schon in seinen Notizen über das Schwinden der Geschlechtsspezifität im Kampf um den Arbeitsplatz festgehalten hatte: »Daß die Hausmann diesen Anforderungen (Zuverlässig-

keit und Mut zu zeigen) gerecht wurde – sie erhielt sogar einmal, als sie einen Dieb ergriffen und unschädlich gemacht hatte (einen armen Teufel, der hatte Holz stehlen wollen) eine öffentliche Anerkennung der Fabrikdirektion – beweist, daß Mut, Körperkraft, Besonnenheit schlechthin von jedem, Mann oder Weib, geliefert werden können, der auf den betreffenden Erwerb angewiesen ist. In wenigen Tagen wurde die Frau zum Mann, wie der Mann im Laufe der Jahrtausende zum Manne wurde: durch den Produktionsprozeß.«<sup>14</sup>

Geschah dies »im Laufe der Jahrtausendwende«, so bewerkstelligt der weibliche Wächter seine Umwandlung in einen männlichen innerhalb weniger Tage. Das heißt: Er führt fortan ein Doppeleben, im Betrieb ist er Mann, in der Familie Frau und Mutter. Ist sie/er im Dienst, ist sie/er – mit Seghers zu sprechen – »hart« (nimmt man noch »böse« als zweites Merkmal hinzu, vermag man im Geiste schon den »bösen« Vetter Shuita aus »Der gute Mensch von Sezuan« zu sehen).

Wie schon gezeigt, hat auch Anna Seghers diesen Konflikt als Gegenüberstellung der jungen und zarten Marie und der innerlich verhärteten Witwe angelegt, die von der langen Arbeitslosigkeit ihres Mannes gezeichnet ist und dadurch Schaden auch an ihrer Psyche genommen hat. Während bei Brecht bis zum alles enthüllenden Unfall die weibliche Identität des »Wächters« verborgen bleibt, zeigt die Erzählerin, wie innerhalb zweier Frauen unterschiedlichen Alters ein Konflikt ausbricht: Marie verliebt sich in den arbeitslosen Georg, obwohl ihre Partnerin sie davor gewarnt hat, weil sie fürchtet, ihr Rollenspiel könnte durchschaut werden. Zudem läßt die Seghers einen neugierigen Nachbarn auftreten, der für einen Augenblick gesehen hat, daß sich unter den Männerkleidern ein Frauenkörper verbirgt, Enthüllung also im zweifachen Sinn zu befürchten ist. Es ist das Mißverhältnis zwischen diesem vergeblichen »Ehepaar«: Marie, »allzu jung und zart neben dem harten Mann«. Das führt wiederum zu unnatürlichen Verhaltensweisen zwischen der zur Zurückhaltung ermahnten Marie und Georg, der nur ihre Hand und »einen Kuß in der Toreinfahrt« von ihr bekam. Beiden Frauen aber verbietet die Situation,

14 Bertolt Brecht: Der Arbeitsplatz oder Im Schweiß deines Angesichts sollst du kein Brot essen. S. 69f.

in der sie sich nun befinden, eine andere Alternative als die zu sehen, die Anna Seghers dem Leser vor Augen führt: »Die Reihen der Erwerbslosen wurden immer länger. Da hieß es auf seinem Posten bleiben, auch wenn er hart war.«<sup>15</sup>

Wie bei Brecht wird auch hier gezeigt, was diese Familie trotz aller Widrigkeiten nicht zerbrechen läßt, wengleich dies unter dem Druck wirtschaftlichen Zwanges geschieht: »Denn sie waren wegen Brot zusammen.«<sup>16</sup>

Beide Erzähler lassen das Maskenspiel durch einen Unglücksfall im Betrieb, in den der Wächter (Frau Hausmann) verwickelt war, auffliegen (in der Wirklichkeit des Mainzer Falles war es die Steuerbehörde, die dahinter kam). Der Wächter findet sich danach – bei Anna Seghers – in der Frauenklinik wieder. Trotz inständiger Bitten werden seine Papiere an die Fabrik geschickt, und schließlich kommt die Polizei in die Gerberstraße, wo Katharina wohnt. Sie wird im Betrieb entlassen, erhält dann aber, als sich ihre Kollegen für sie einsetzen, anstelle ihres »schweren Postens« einen »leichten«. Sie nimmt ihn an, weil sie keine Wahl hat.

Der Schlußsatz klingt in ein Lob aus, das ihr von den Arbeitern bezeugt wird, die keinen Grund sehen, sich moralisch entrüstet zu zeigen: Sie »achteten sie womöglich mehr als früher«. Im letzten Satz der Erzählung wird sie dann auch wieder als die angesprochen, auf die man sie beruflich zurückgestuft hat: als Frau. »Wenn es nach uns ging, Frau, bekämst du in diesem Leben eine andere Stelle.«<sup>17</sup> Daraus spricht Anerkennung und Gerechtigkeitssinn zugleich.

Brecht verfährt, wie er begonnen hat: er nennt den Unfall eine »Kessel-explosion« und verrät dem Leser, daß der Wächter an »Bein und Rücken« verwundet wurde. Auch er läßt den Mann in der »Frauenklinik« erwachen, mit »tödlichen Schrecken« nicht nur über die Verwundung, sondern vor allem aus Sorge um den Arbeitsplatz. Wie bei der Seghers wird auch hier der »falsche Mann« zum öffentlichen Ereignis. Die Polizei holt sie in ihr Gewahrsam, das sie auch nach ihrer Identifikation als Frau noch in Männerkleidern betritt. Der Erzähler zeigt, wie sehr sie mit ihrer männlichen

15 Anna Seghers: Der Vertrauensposten. S. 12f.

16 Ebenda. S. 16.

17 Ebenda.

Rolle verwachsen ist, indem er hinzufügt: »Sie hatte keine anderen mehr.« Die Schlußwendung weicht von der bei Anna Seghers ab: Sie fällt anders als bei der Erzählerin aus. Auf die Entlassung folgt bei Brecht ein kurzzeitiger Berufswechsel ins Kellnerfach. In einem Vorstadtlokal hat »die Hausmann« wieder Arbeit gefunden und lebt nun gleichsam von ihrer Legende, abgelenkt auf Photographien, »die sie in Hemdsärmeln, Karten spielend und Bier trinkend, als Wächter zeigten und zum Teil erst nach der Entlarvung gestellt worden waren«.<sup>18</sup> Aus einer typisch männlichen Stammtischsicht wird sie nun ein »Monstrum« genannt. Dann läßt sie Brecht in der »Millionenarmee« derer verschwinden, die sich auf dem Arbeitsmarkt zum Kauf als Ware anbieten müssen, um leben zu können. Und der Erzähler kommt noch einmal, anders als die Seghers, auf jene Sentenz zurück, die er schon einmal am Beispiel des Geschlechtertausches formuliert hat: auf den von dieser Arbeitswelt ausgehenden Zwang, »Jahrhunderte alte Gewohnheiten, die schon beinahe wie ewige ausgelesen haben, innerhalb weniger Tage aufzugeben und, wie man sieht, sogar ihr Geschlecht zu wechseln, übrigens größtenteils ohne Erfolg, kurz, die verloren sind, und zwar, wenn man der herrschenden Meinung glauben will, endgültig«.<sup>19</sup>

Der Einzelfall wird ins große Gesellschaftstableau eingeordnet und scheinbar – den Brecht zitiert die »herrschende Meinung« – dem Lauf der Welt unterstellt, wie er sich seit Jahrhunderten abspielt.

Ob Anna Seghers das Typoskript ihrer 1940 in der »Baseler Nationalzeitung« in Druck gegebenen Erzählung mit dem damaligen Titel »Der sogenannte Rendek in der Folgezeit verloren ging oder in Vergessenheit geriet, also auch nicht in die dreibändige »Bienenstock«-Auswahl aus dem Jahr 1953 aufgenommen wurde und erst 1978 »wiedergefunden« unter dem Titel »Der Vertrauensposten«, in ihr Werk aufgenommen werden konnte, läßt nicht weniger Fragen offen als Brechts Verzicht, seine Erzählung »Der Arbeitsplatz« in seinen in den ersten Nachkriegsjahren erschienenen »Kalendergeschichten« zu publizieren. Gesah es aus gegenseitiger Rücksichtnahme darauf, daß beide gleichermaßen das ideelle Copyright

18 Bertolt Brecht: Der Arbeitsplatz oder Im Schweiß deines Angesichts sollst du kein Brot essen. S. 72.

19 Ebenda.



für sich beanspruchten und darüber nicht streiten wollten, zumal sich mit dem Hörspiel »Der Prozeß der Jean d' Arc zu Rouen 1431« ein Text anbot, der im Berliner Ensemble auf die Bühne gebracht werden konnte, der beiden wichtiger erschien?

Daß beide Schriftsteller »Gefährten« (im Sinne des Romantitels von Anna Seghers) blieben, erwies sich schon wenige Jahre später, als sich beide einem politischen Tagesereignis in Österreich zuwandten, das im Februar 1934 Schlagzeilen machte und in Emigrantenkreisen ebenso Hoffnung weckte wie es Enttäuschung nach sich zog: die politisch-militärische Konfrontation des sozialdemokratisch geführten Republikanischen Schutzbundes mit der regierungstreuen Heimwehr und den militärischen Einsatztruppen der Dollfuß-Regierung, wobei sich ein Arbeiterführer besonders hervorgetan hatte: Koloman Wallisch.

Kein Zweifel, daß sich in den Augen beider Schriftsteller ein Drama auf der Bühne des 20. Jahrhunderts abgespielt hatte, dem beide schon auf der Spur gewesen waren; Anna Seghers in »Aufstand der Fischer von St. Barbara« und Brecht in seinem Lehrstück »Die Mutter«.

Diesmal gingen sie unterschiedliche Wege. Während Anna Seghers wenige Wochen nach dem Ende des Arbeiteraufstands nach Österreich reiste und die Orte aufsuchte, wo sich die letzten Tage von Koloman Wallisch und seinen Mitkämpfern abspielten und danach postwendend aufschrieb, was sie dort gesehen und gehört hatte, entschied sich Brecht im dänischen Svendborg für eine andere und von seinen Lehrstücken her geläufige Art der Darstellung, die es ihm erlaubte, wie ein Gedichteschreiber und zugleich auch berichtend-erzählend den Stoff aufzubereiten. Er entschied sich für eine auf Stimmen und Chöre in Wechselrede gegründete Kantate, die ihren Titel ebenso wie die Erzählung von beider Hauptgestalt erhielt: »Koloman Wallisch Kantate« und »Der Weg des Koloman Wallisch«. Die Erzählerin mit dem Vorteil am Werk, sich gleichsam wie ein Augenzeuge den Orten und Schauplätzen des Geschehens zu nähern und wie eine Reporterin recherchierend mit Menschen ins Gespräch zu kommen, die wenige Wochen zuvor dem Schauspiel beigewohnt hatten, dessen Held Koloman Wallisch war. Brecht dagegen räumlich weit genug von den Schauplätzen entfernt, auf schriftliche Quellen angewiesen, die einen erneuten Zugriff auf das Thema Revolution zuließen und seine Kantate von Anfang an, ehe er in späteren Jahren auch historische Quel-

len auswerten konnte, als ein geschichtliches Exempel modernen Klassenkampfes ausweisen.

Gravierende Unterschiede der Darstellung sind auch darin zu sehen, wie die Akteure der Gegenseite in den Text integriert sind: bei Brecht der Wiener Staatsanwalt, der auf Vollstreckung des Urteils drängt, und der Heimwehrführer Frey. Ihm hat er in der Kantaten-Fassung einen exponierten Platz eingeräumt, gleichsam als Exekutor dessen, was in Wien erwartet wurde:

Frey, der Heimwehrführer  
Bekreuzte sich drei Mal und schrie:  
Das große Aufräumen  
Ist jetzt oder nie:  
Her mit den Gewehren  
Aus dem Krieg der Monarchie!

Es war an einem Wochenend.  
Die Befehle gingen aus.  
Die Gewehre lagen geölet  
In Arbeiterheim und Haus.

Sie lagen unterm Kohlenkeller  
In Mauer und Zimmerdreck  
Sie lagen neben des Bahnwärters Haus  
Unter der Schlehdornheck.

Sie lagen da im sechzehnten Jahr  
Daß Ruhe im Lande sei  
Doch an jenem zwölften Februar  
Kam die Dollfußpolizei.  
Sie kamen mit Lastwägen  
Doch der Eintritt war nicht frei.<sup>20</sup>

20 Bertolt Brecht: Koloman Wallisch Kantate. In: Gedichte 4. (Werke. Bd. 14.) Berlin 1994. S. 261.

Ohne die Namen der beiden militärischen Formationen zu nennen – Republikanischer Schutzbund und Heimwehr –, werden anhand der Waffen, von denen beide Seiten bald Gebrauch machen, die politischen Fronten markiert. Sie haben schon einmal »gedient«: die der Heimwehr auf Seiten der »Monarchie« während des Ersten Weltkriegs, die der Revolutionäre in Ungarn, wo 1918/19 um eine Räterepublik gekämpft wurde, an der Koloman Wallisch führend beteiligt gewesen war, und auch dafür – post festum – zum Tode verurteilt wird. Wem die Polizei 1934 diene, ist mit dem Namen Dollfuß angezeigt, der Österreich zu einem katholischen Ständestaat umbauen wollte.

Während Brecht dem Zeitgeschehen auf diese Weise einen historischen Hintergrund und eine Tiefendimension schafft und damit eine dem Historiker vergleichbare Distanz zum unmittelbaren Geschehen bewirken möchte, schreibt Anna Seghers aus der geringst möglichen Entfernung. In einem ihrer späteren Briefe hat sie selbst die Daten dafür geliefert: »Nach dem Februar-Aufstand in Wien, der in meinem Buch behandelt ist (gemeint ist der Roman »Der Weg durch den Februar« –K. Sch.) fuhr ich, wenn ich mich richtig erinnere, im März oder April nach Österreich. Ich versuchte mir ein Bild zu machen von dem Charakter der Beteiligten auf beiden Seiten. Ich besuchte viele Schwurgerichtsverhandlungen, bei denen Schutzbündler verurteilt wurden. Damals war ich in verschiedenen Städten, zum Beispiel in Graz, in Steir, Bruck a.d. Mur, Linz und so weiter.

Bei einem Teil der Reise hatte ich auch eine ganz bestimmte Absicht. Ich folgte dem letzten Fluchtweg Koloman Wallischs. Auch die reportagehafte Novelle, die ich damals schrieb, hieß »Der letzte Weg des Koloman Wallisch.«<sup>21</sup>

Diese Erinnerung bewahrheitend, beginnt die Wegsuche der Erzählerin mit einer Eisenbahnfahrt von Graz nach Bruck an der Mur und damit auch schon die Annäherung an die zurückliegenden Ereignisse, in deren Zentrum Wallisch stand, mittels Anhörung und Befragung von Menschen, die mittelbar oder unmittelbar mit Wallisch in Verbindung standen: angefangen bei einem Holzhändler, der schon im Zugabteil zu ver-

21 Anna Seghers: Briefe an Leser. Berlin / Weimar 1970. S. 17f.

stehen gibt, daß er sich über die »Ruhe«, die wieder eingezogen ist, freut und Wallisch dem entsprechend als »Hetzer« und gar »Kommunist« beschimpft, während die KPÖ-Genossen in Graz, bei denen Anna Seghers eingekehrt war, aus »alten Zeitungen« zitieren, daß auch Wallisch schon einmal Kommunisten als »Hyänen der Arbeiterbewegung« bezeichnet und sich dem »Bund der Freunde des Neuen Rußland« gegenüber als »Kommunistenfresser« und »Antibolschewik« hervorgetan habe. Auf welchem ideologischen Terrain er im Februar 1934 seine bewaffnete Aktion in Szene setzte, deutet Seghers durch papierne Hakenkreuze und die Aufrufe an die katholische Bevölkerung an, an den Wallfahrten nach Mariazell teilzunehmen. Nachdem die Reporterin vergeblich auf dem Brucker Friedhof nach den Gräbern der »Februartoten« gesucht hat (man hat sie eingeebnet), trifft sie auf den »arbeitslosen Sohn eines Eisenbahners«, der sich als auskunftsfreudiger Gesprächspartner erweist und mit dem »Utschgraben« und dem »Schloßberg« zwei Topoi nennt, die ihr den Weg des Koloman Wallisch und seiner anfangs 400 Mitkämpfer dorthin weisen, wo den Wallisch-Leuten dann der Schnee »bis zur Brust« gestanden hat und drei Maschinengewehre auf ihnen lasteten. Als der »Eisenpaß« erreicht ist, waren von Wallischs Leuten nur noch hundert übrig. Auf dem Weg zum »Hochanger« begegnet die Erzählerin erneut einem Gesprächspartner, und auch der »Hochangerwirt« weiß zu berichten, wie Wallisch auf der Flucht an einem Bahnhof in die Falle ging, als ihn ein Taxifahrer erkannte und denunzierte (auf ihn war ein »Kopflohn« von fünftausend Schilling ausgesetzt worden). Was nach dem 17. Februar kam, liest sich bei Anna Seghers wie in einer Reportage: »Sonntag nachmittag fuhren die Heimwehrleute schon einen Triumphzug durch die Stadt Leoben, auf möglichst vielen Umwegen die Stadt auskostend. Wallisch und seine Frau saßen in Ketten auf einem offenen Autobus, Militär und Gendarmen vorn und hinten, ein Spalier von Bürgern rechts und links. Die zeigten ihren Frauen das gefesselte Paar auf dem Autobus. Die Frauen stierten die gefesselte Frau im grünen Kleid an, die ihrem Mann in den Kampf gefolgt war, und zuletzt Tag und Nacht auf der Flucht durch die Berge.«<sup>22</sup>

22 Anna Seghers: Der letzte Weg des Koloman Wallisch. In: Der Bienenstock. Berlin 1963. S. 170.

Die Erzählung klingt in dem für Anna Seghers charakteristischen Glauben aus, wie er seit »Aufstand der Fischer von St. Barbara« bekannt ist und in ihrem späteren Roman »Die Toten bleiben jung« noch einmal im Titel erscheint: »Halt, so tot ist er denn doch wieder nicht, der Wallisch, so tot-und-begraben ist er denn doch wieder nicht, der Wallisch, so ein ganz toter Toter, daß man nicht mehr mit ihm soll streiten können, daß man nicht mehr Heraussuchen soll können, wo er gekämpft hat und wo er gepackelt hat, wo er falsch ist und wo er richtig ist (...) Und deshalb, weil es so ist und weil wir wissen, daß es so ist, deshalb ist der Mann nicht tot und heilig, sondern mit Fehlern und lebendig.«<sup>23</sup>

Obwohl strikt sukzessiv erzählt, kommt Seghers dort in die Nähe des Kantaten-Texters Brecht, wo bei ihr Stimmen zu Wort kommen, die an die Berichterstatter und Augenzeugen aus verschiedenen sozialen Schichten und politischen Lagern gebunden sind, während Brecht sie zum »Chor« vereint und diesen mit einem »Vorleser« alternieren läßt:

Chor:

Koloman Wallisch; der Kämpfer

Der Zimmermannssohn aus Lugos in Siebenbürgen

Der Bergarbeiter, der Porzellanarbeiter, der Bauarbeiter

Der Soldat, der Verteiler des Grundbesitzs

Des Grafen Palawizzini, der Bauernfreund

Koloman Wallisch, der Kämpfer.

Vorleser:

In welche Schule ist er gegangen?

Chor:

In den Arbeiterverein in Lugos.

Vorleser:

Wer hat ihn gegründet?

Chor:

Der Matrose vom Panzerkreuzer Potemkin.<sup>24</sup>

23 Ebenda. S. 172f.

24 Bertolt Brecht: Die Koloman Wallisch Kantate. S. 262f.

Mit dem »Chor«, dessen Zahl sich um weitere fünf Textblöcke mit dieser Bezeichnung vermehrt, hat Brecht sein Erzählprinzip etabliert, das ihm den erforderlichen Spielraum gibt, um reflektierend und kommentierend das zeitgeschichtliche Geschehen zum Lehrstück im Klassenkampf wird.

Das 6. Chorstück korrespondiert nicht von ungefähr den bei Anna Seghers beschworenen lebenden Toten, deren Tag einst kommen wird:

Die Achse der Welt ist verschoben.  
Wir werden sie einrenken.  
Die sieben Mal Uneinigen  
Werden das achte Mal einig sein.  
Die sieben Mal Geschlagenen  
Werden das achte Mal siegen.<sup>25</sup>

Damit nimmt Brecht vorweg, was in den nachfolgenden Textpassagen als herannahende Niederlage der Schutzbündler folgt:

Der Marsch ging zur Hochalb  
Dort war die letzte Schlacht  
Ein Trüpplein war umzingelt  
Von einer Heeresmacht.

Und als sie zum Sturm ansetzten  
Machten sie's uns schwer  
Denn sie trieben gefangene  
Schutzbündler vor sich her.  
Da hoben die Unsern seufzend  
An die Backe das Gewehr.

Immerfort treiben sie unseresgleichen  
Gegen uns, und sogar zum Treiben  
Brauchen sie immerfort unseresgleichen.

25 Ebenda. S. 266.

Wir sind die Henker und wir sind Opfer  
Gießen den Block und legen das Haupt drauf.«<sup>26</sup>

Da Brecht sich für die Kantate entschieden hatte, die nach einem Komponisten an seiner Seite verlangte, um aufgeführt zu werden, und auch die anderen Voraussetzungen dafür – Chor, Orchester, Publikum – in den meisten Exilländern fehlten, wurde die Erzählerin Anna Seghers zur ersten Zeitzeugin der Februarereignisse in Österreich, die sie ein Jahr später mit ihrem Roman »Der Weg durch den Februar« vollend unter Beweis stellte. Im selben Jahr folgte ihr Paul Wallisch mit ihrem Buch nach.

Die soziale Polemik, die beide Schriftsteller in ihren Erzählungen thematisierten und nach dem täglichen Brot fragen ließen, stellte sich mit dem Jahr 1933, als beide ins Exil gingen, nun auch für sie bedrängender als früher. Nicht wenige Regierungen in den Exilländern trugen dafür Sorge, daß ein Arbeitsplatz für einen aus Deutschland gekommenen Fremden unerreichbar blieb. Für die meisten Schriftsteller, die ihre Verlage und die publizistischen Verdienstmöglichkeiten in Deutschland verloren hatten, ging es mehr denn je (wie Anna Seghers im Gespräch mit Ernst Schumacher wissen ließ) darum, mit »100 Francs« ihr Auskommen zu sichern.

Einen Ort, an den sie sich als Wohnsitz mehr oder weniger fest gebunden hatten, gab es nicht mehr: Die Länder wurden in der Folgezeit öfter gewechselt als die Schuhe. Wie skeptisch sie dem Wort »Heimat« bisher begegnet sein mochten, nun hatten sie keine mehr und lebten in Hotelzimmern oder – wie Brecht – in einem Fischerhaus weitab von den westeuropäischen Kunstmetropolen. Ihr Leben war zu einem Provisorium geworden, und es dauerte nur wenige Jahre, bis der Zweite Weltkrieg sie vor sich hertrieb und auf einige Jahre mehr nicht abzusehen war, ob es für sie eine Rückkehr nach Deutschland geben würde. Brecht in den »Frühlingsgesprächen« und Anna Seghers mit ihrem Roman »Transit« bezeugten gleichermaßen eindrucksvoll diese für sie neuen Lebenserfahrung. Sie öffnete ihren Gesichtskreis nun auch für Gestalten, die nicht mehr – wie in »Vertrauensposten« und »Der Arbeitsplatz« – in der Ge-

26 Ebenda. S. 268.

genwart lebten und von sich reden machten, sondern ließen nun auch weit aus der Vergangenheit zu ihnen sprechende Gestalten zu Zeitgenossen werden, in deren Schicksal sie ihr eigenes erkannten. So mag Odysseus zu ihnen gekommen sein, nicht als der aus dem trojanischen Krieg heimkehrende Held, sondern der von den Widrigkeiten einer abenteuerlichen Heimfahrt gezeichnete, der nicht weiß, ob sein Haus noch steht und ob er diesen Ort wieder so vorfinden wird, wie er ihn verlassen hat.

Ein ständiger Exilbegleiter war Odysseus für Brecht (in seinen einschlägigen Gedichten werden andere Namen genannt) ebenso wenig wie für Anna Seghers. Zu einem Streit über die Quelle, aus der Brecht und Seghers schöpften, konnte es schon deshalb nicht kommen, weil das Gedicht »Heimkehr des Odysseus« in keinen der damals veröffentlichten Gedichtbände aufgenommen wurde und erst aus dem Nachlaß bekannt wurde. Ob Brecht die drei Prosastücke »Drei Bäume« aus dem 1940 in Moskau erschienenen Sammelband der Seghers, in dem »Sagen« vom Räuber Woynok und von Artemis vorgestellt wurden, kannte, ist zu bezweifeln. Beide wußten vermutlich nicht voneinander, daß sie – wieder einmal – ein Stoff und eine Gestalt miteinander verband: Diesmal ist es die äußerste Knappheit des Textumfangs: Bei Brecht sind es vier Zeilen, bei Anna Seghers nicht einmal ganz zwei Seiten, die »Der Baum des Odysseus« umfaßt.

Dieser Lakonismus erklärt sich bei Brecht aus der zeitlichen Nähe zu jenen Texten, die in den »Svendborger Gedichten« unter dem Titel »Deutsche Kriegsfiabel« zu lesen waren, also in den Vorkriegsjahren entstanden. Obwohl »Heimkehr des Odysseus« in den Umkreis des Kriegsthemas gehört, zeigt die Überschrift an, daß es nicht um eine Vorkriegs-, sondern um eine Nachkriegsproblematik geht. Heimkehr setzt den zu Ende gegangenen Krieg voraus, der schon zehn Jahre zurücklag, als Odysseus nach seinen Irrfahrten schließlich in Ithaka landete. Auch von den im Epos Homers mitgeteilten Umständen (den Freiern, die um Odysseus' Frau werben) ist nicht die Rede. Brecht fixiert einen einzigen Augenblick: die bevorstehende Ankunft, den ersten Blick auf den Ort, an dem Odysseus einst zu Hause war:



Dies ist das Dach. Die erste Sorge weicht.  
 Denn aus dem Haus steigt Rauch, es ist bewohnt.  
 Sie dachten auf dem Schiffe schon: vielleicht  
 Ist unverändert hier nur mehr der Mond.<sup>27</sup>

So lapidar das Gedicht auf den ersten Blick erscheint, so tiefgründig erweist es sich nach dem zweiten, wenn man sich dabei vergegenwärtigt, was Odysseus hinter sich gebracht hat. Davon ist sein Blick noch immer verstört. Mehr noch scheint seine Erinnerung an das verblaßt zu sein, was ihn einst in Ithaka umgab. Nun tritt er aus der von Kriegs- und anderen Ungeheuern beherrschten Welt in eine andere ein, in der auch er ein anderer Mensch gewesen ist. Er ist seiner selbst fremd geworden und kommt – die Seghers wird es ausführen – in einer Gestalt zurück, die den Seinen das Wiedererkennen erschwert. Zehn Jahre Abwesenheit haben zudem die »Sorge« wachsen lassen, ob noch Bestand hat, was vorher galt. Deshalb nun vergewissert sich der Heimkehrer zuerst mit den Augen, daß sich zumindest äußerlich nichts von dem verändert hat, was er kennt: zuerst das Dach – damit steht fest, daß sich sein Haus noch auf festem Grund befindet –, dann der Rauch, der ihm bestätigt, daß es noch bewohnt ist. Wer dort zu Hause ist, wird schon nicht mehr gefragt.

Erst die beiden Folgezeilen lassen nachhallen, worauf sich gründet, was in der ersten Zeile »Sorge« genannt wurde: daß alles anders geworden sein könnte.

Erschrak Herr Keuner einst darüber, als ihm gesagt wurde, er habe sich nicht verändert, so läßt Brecht seinen Odysseus einen Schreck anderer Art erleben: das einst Gesicherte könnte vom Strom der Zeit weggespült und dadurch grundlos geworden sein.

In Zeiten krisenhafter Wirklichkeitserfahrung werden Rauchzeichen – wie das spätere Gedicht »Rauch« aus den »Buckower Elegien« bestätigt – zu existentiellen Orientierungspunkten, die Gewißheit darüber verschaffen, daß Leben überhaupt noch möglich ist.

In der Erzählung der Anna Seghers, die wohl eher als ein Gleichnis anzusehen ist, läuft der Film einige Meter weiter als bei Brecht und zeigt

27 Bertolt Brecht: Heimkehr des Odysseus. In: Gedichte 4. (Werke. Bd. 14.) Berlin 1993. S. 339.

die Heimkehr als Begegnung zwischen zwei Menschen, Mann und Frau, denen das Haus gehört (bei Homer ist es natürlich ein Palast). Von den »Taten des vielgewanderten Mannes« in den zurückliegenden Jahren ist nicht die Rede, nur die Freier hat er sich und seiner Frau, deren Namen nicht genannt wird, noch vom Hals zu schaffen. Weshalb die Heimkehr so lange gedauert hat, erfährt der Leser beiläufig, wenn von »Sirenen«, »Zyklopen« und »Phäaken« gesprochen wird, die der Herr auf Ithaka auf seinen Irrfahrten kennengelernt hat. Daß bei all dem die Götter im Spiel waren, verrät, daß diese Geschichte auf dem historischen Hintergrund mythologischer Überlieferung zu lesen ist. Aber die himmlischen Heroen sind im entscheidenden Augenblick schon ausgeblendet, als Mann und Frau zum erstenmal wieder am Feuer beisammen (sitzen) wie in alten Zeiten.

Jetzt beginnt ein ganz und gar irdisches Schauspiel: »Noch einmal werfen die Götter auf dieses Paar einen letzten, schon gleichgültigen Blick. Alles ist ausgespielt worden, um diese Wiedervereinigung zu verhindern, alles, um sie endlich herbeizuführen. Alles Erdenkliche ist geschehen für und gegen die Heimkehr des Mannes. Und das Für hat gesiegt. Da ziehen sich die Götter zurück in ihre ewigen Wohnstätten und überlassen die beiden dem Schicksal.«<sup>28</sup> Es ist nun ein Schicksal, das Mann und Frau allein bestimmen bedürfen. Von ihnen hängt es ab, ob ihre »Wiedervereinigung« stattfinden wird. Beide erleben dieses Verlassensein von den Göttern als den Eintritt einer Stille, die als »schrecklich« empfunden wird. Nachdem »alles ausgespielt« worden ist im Wettstreit der Götter, ist nun »alles verstummt«.

Anders und weiter geführt als bei Brecht schildert die Seghers das innere Drama des Heimkehrers, den folglich auch eine andere »Sorge« plagt, die Anna Seghers ihn »wissen« läßt: »Odysseus wär nicht der, der er ist, wenn er nicht wüßte, was jetzt die Frau denkt: Dieser Mann *kann* Odysseus sein. Er kann es auch nicht sein.«<sup>29</sup>

Es gibt keine untrüglichen Erkennungszeichen, die der Frau Gewißheit verschaffen könnten, wer dieser Mann ist: einer, der »noch frecher als

28 Anna Seghers: Der Baum des Odysseus. In: Der Bienenstock. Bd. 1. Berlin 1963. S. 232.

29 Ebenda.

der frechste Freier« auftritt, ein Pirat oder anderes mehr. Obwohl die Erzählerin ihren Helden in seinen Gedanken wissen läßt, was seine Frau denken könnte, weiß er am Ende nicht, ob er erkannt wird oder nicht, zumal er annimmt, daß Penelopes Herz nicht den Ausschlag geben wird, der ihr Gewißheit über den Heimkehrer bringt.

Erst danach kommt es zur untrüglichen Offenbarung seiner Identität, als Odysseus das ihm angebotene Bett ausschlägt und seinen Platz nicht am Feuer sucht, sondern dort, wo ihre Liebe begann: wo er einst sein »zukünftiges Haus« baute und alle Bäume bis auf einen rodete, den er zum »Mittelpunkt« seines Hauses bestimmte und in dessen Stumpf er »unser Bett« schnitt.

Daß beide Schriftsteller nach ihrer Heimkehr in das Land, das sie 1933 verlassen mußten, sich alsbald ein Bild von den Menschen machen wollten, die den Zweiten Weltkrieg überlebt hatten und ihr Leben neu gründen und ordnen mußten, haben sie auf unterschiedliche und doch vergleichbare Weise dokumentiert. Brecht tat es, indem er seinen 1949 erschienenen »Kalendergeschichten« eine hinzufügte, die er ein Jahr zuvor geschrieben hatte und bei deren Entstehung der Anekdotenschreiber F.C. Weiskopf als Anreger mitgewirkt hat. Sie trägt den Titel »Zwei Söhne« und gründet sich, wie »Der Arbeitsplatz« und »Der Vertrauensposten«, auf eine wahre Begebenheit, wie sie Kalendergeschichtenschreiber bevorzugen.

Anna Seghers sammelte ihre damals geschriebenen kleinen Erzählungen unter dem Titel »Friedensgeschichten«, von denen ebenfalls angenommen werden kann, daß sie durch mündliche Überlieferung von jenen Menschenschicksalen erfuhr, denen sie danach erzählend nachging. Drei ihrer Geschichten sind mit denen Brechts schon der äußeren Form nach vergleichbar, während andere weiter ausholen und – wie »Der Traktorist« – in späteren Jahren als Vorlage für eine dramatische Fassung durch Heiner Müller wieder in Erinnerung gerufen wurden.

Diesmal verbindet die Geschichten der beiden Erzähler nur noch der Zeitrahmen und die Zeitprägung, die ihre Stoffe mitbrachten. Bemerkenswert dabei ist, daß beide eine Frau zur »Heldin« ihrer Erzählung werden ließen. Bei Anna Seghers ist es eine »Frau namens Anna Nieth«, die im Titel »Die Umsiedlerin« genannt wird und auf dem Dorf ein neues Leben beginnt. Bei Brecht handelt es sich um eine namenlose thüringi-

sche Bäuerin, die in den letzten Kriegstagen durch ihr couragiertes Eingreifen ihrem Sohn das Leben rettet.

Beide Erzähler sind – wie bei ihrem *Rencontre 1932* – in die unmittelbare Gegenwart gewechselt und versuchen sich wieder als Chronisten ihrer Zeit, die Ort und Zeit der Handlung nennen und jeweils eine Person ins Zentrum des Geschehens stellen. Brecht muß das Schicksal des ersten Sohnes erzählen, um glaubhaft machen zu können, warum sich seine Mutter entschließt, dem zweiten den »Heldentod« zu ersparen und ihn zu seiner Rettung dem »Feind« ausliefert und damit dessen Gefangennahme in die Wege leitet.

Auch in der »Umsiedlerin« hat der Tod seine Spuren hinterlassen: Anna Mieth ist Kriegerwitwe, und bei der Familie Beutler, wo sie »Aushilfsarbeit« annimmt, ist ebenfalls ein Sohn gefallen. Während Brecht darauf bedacht ist, die vergeblichen Versuche der Mutter zu erzählen, ihren Sohn von den fanatischen SS-Leuten fernzuhalten, will Anna Seghers zeigen, welche Schwierigkeiten ihre Umsiedlerin hat, eine neue bäuerliche Existenz zu gründen, solange sie im Hause des einheimischen Bauern lebt, bei dem sie immer noch als »Flüchtling« angesehen und entsprechend unfreundlich behandelt wird.

In beiden Geschichten stehen zwei Frauen dafür, daß der Krieg zu Grabe getragen und ein besseres Leben in Frieden beginnen wird.

## 10. »Falladah« auf der Revuebühne – Materialien zu einer Revue

Es gibt Gedichte von Brecht, die wie die meisten von ihm geschriebenen, mühelos zu verstehen sind und gerade in diesem Punkt der Hermetik von Texten anderer Lyriker des 20. Jahrhunderts (also auch der Beschreibungen, die Hugo Friedrich in »Die Struktur der modernen Lyrik« gegeben hat) geradezu demonstrativ widersprechen.

Und dennoch sind einige darunter, die zwar im semantischen Sinn plausibel erscheinen, aber dennoch Fragen offen lassen, weil sie sich erst dann vollends erschließen, wenn es den Lesern späterer Jahrzehnte auch gelingt, den Anlaß und die Umstände der Entstehung eines solchen Gebildes in die Lektüre mit einzubeziehen. Das Gedicht »O Falladah, die Du hängest« ist ein solches Gedicht. Brecht hat es erst anderthalb Jahrzehnte nach seiner Entstehung in der 1951 publizierte Sammlung der »100 Gedichte« zum Druck gegeben, und der Herausgeber Wieland Herzfelde hat es unter die »Balladen« dieses Bandes eingereiht, chronologisch der auf 1918 datierten »Legende vom toten Soldaten« folgend, vermutlich weil Brecht seinem Gedichttitel die Jahreszahl 1919 beigab, obwohl es sich dabei nicht um das Entstehungsdatum handelt, sondern um die Zeit, in der sich begab, was in diesem Gedicht erzählt wird.

Daß Pferde sprechen können, wie im Gedichttext ganz selbstverständlich vorausgesetzt wird, kann in diesem Fall damit beglaubigt werden, daß es anderenorts ebenfalls geschieht: im Märchen »Die Gänsemagd« der Brüder Grimm, dem der Lyriker das sprechende Tier entlehnt hat, um es dann in ein »Greuel«- oder »Schauer«-Märchen zu verwandeln, das dem 20. Jahrhundert gemäß ist.

Das sprechende Pferd gibt den dazu passenden Rapport:

Ich zog meine Fuhre trotz meiner Schwäche.  
Ich kam bis zur Frankfurter Allee.  
Dort denke ich noch: o je!  
Diese Schwäche! Wenn ich mich gehen lasse,  
Kann's mir passieren, daß ich zusammenbreche ...  
Zehn Minuten später lagen nur noch meine Knochen  
auf der Strasse.

(...)

Kaum war ich nämlich zusammengebrochen,  
(Der Kutscher lief zum Telefon)  
da stürzten sich aus den Häusern schon  
hungrige Menschen, um ein Pfund Fleisch zu erben,  
rissen mit Messern mir das Fleisch von den Knochen.  
Und ich lebte überhaupt noch und war gar nicht  
fertig mit dem Sterben.<sup>1</sup>

Gäbe es die Jahreszahl 1919 nicht, bliebe dieser Bericht eine Tiergeschichte ungewöhnlicher Art. Wird das barbarische Abschlachten des Pferdes aber mit dem ersten Nachkriegsjahr und der damaligen sozialen Situation in Zusammenhang gebracht – die Leser sind aufgefordert, dies zu tun, wenn sie dem Text näher kommen wollen –, dann erscheint der Vorfall in einem anderen Licht: dem durch den nachfolgenden Vergleich möglich gewordenen Einblick in Verhältnisse, die den Menschen zum Raub-Tier werden lassen, weil ihm genommen wurde, was Leben menschlich macht: sich ernähren und kleiden zu können, ohne ihren Mitmenschen vorher geschadet zu haben. Brecht zeigt es noch einmal aus der Sicht des Tieres:

Aber die kannte ich doch von früher, die Leute!  
Die brachten mir Säcke gegen die Fliegen doch.

1 Bertolt Brecht: Oh Falladah, die Du hangest. In: Es war einmal. Bertolt Brecht Archiv Berlin. Nr. 215. Bl. 20/21.  
Der vollständige Titel lautet: »Es war einmal ...«. Ein Wintermärchen nur für Erwachsene nach einer Idee von Friedrich Hollaender.

Schenkten mir altes Brot und ermahnten noch  
 meinen Kutscher, sanft mit mir umzugehen.  
 Einst mir freundlich und mir so feindlich heute!  
 Plötzlich waren sie wie ausgewechselt! Ach, was war  
 mit Ihnen geschehen?

(...)

Da fragte ich mich: was für eine Kälte  
 muss über die Leute gekommen sein!  
 Wer schlägt da so auf sie ein,  
 dass sie jetzt so durch und durch erkaltet?  
 So helft ihnen doch! Und tut es in Bälde!  
 Sonst passiert Euch etwas, was ihr nicht für möglich haltet.<sup>2</sup>

Das Staunen über so erschreckend verändertes menschliches Vorgehen geht in den Brecht-Gedichten nicht selten in einen Appell über, der sich wie eine Warnung vor Schlimmerem anhört.

An wen er sich richtet, erschließt sich aber erst, wenn das Jahr 1931 als Entstehungszeit dazu gesetzt und der Spur gefolgt wird, die in der »Großen und kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe« gelegt wurde und zur Quelle im Brecht-Archiv führt: dem Textkonvolut. »Es war einmal Weihnachtsmärchen.« Dabei handelt es sich um Texte mehrerer Autoren für ein Auftragswerk: eine von Friedrich Hollaender geplante Revue, die um die Weihnachtszeit des Jahres 1931 aufgeführt werden sollte.

Texte – alle auf bekannte Märchen bezogen – lieferten dazu 12 Autoren, darunter dem Kabarett und dem Theater nahe stehende wie Ernst Toller, Erich Weinert, Erich Kästner, Karl Schnog und Günther Weisenborn. Berlin als Aufführungsort hatte Brecht auch seinen Text angepaßt, der sich von der späteren, zum reinen Gedicht kontrahierten Fassung merklich unterscheidet. Sie ist dialogisch angelegt und alterniert zwischen dem Part des Reporters und dem des Pferdes. Und sie zitiert nahezu im Original die Märchensprache der »Gänsemagd«:

2 Ebenda. Bl. 21–22.

O Falladah, die Du hangest!  
Wenn das Deine Mutter wüsste  
das Herz zerbräch ihr im Leibe!<sup>3</sup>

Der Rollenzuordnung entsprechend, weicht die Diktion des Revue-Textes sichtlich von dem der späteren Gedichtfassung ab:

Reporter: Schauermärchen in der Frankfurter Allee:  
Ein gestürztes Pferd von Menschen angefallen!  
In weniger als 10 Minuten nurmehr Knochen!  
Ist Berlin Sibirien? Hat die Barbarei begonnen?<sup>4</sup>

Mit der Antwort des Pferdes wechselt der Bericht in die Ich-Erzählung über, die in der Gedichtfassung durchgehend beibehalten wird, weitgehend mit dem Wortlaut des Gedichttextes übereinstimmend.

Beim nächsten Sprechpart hat der Journalist vor allem die Aufgabe, den Report des Pferdes ob seiner Brutalität zu bezweifeln (»das erzählen Sie uns doch nicht! Das ist doch ein Märchen!«), vor allem des Ortes wegen, wo das Pferdeschlachten stattfand (»Mitten in unserer Riesenstadt vormittags 11 Uhr!«), um dann nach nochmaliger Bewahrheitung durch das Pferd die für Brecht ausschlaggebende Sentenz zu formulieren:

Aber das sind ja nicht Menschen! Aber das sind ja Bestien!  
Kommen aus Häusern mit Messern und Töpfen und holen sich  
Fleisch ein!  
Dies bei lebendigem Leibe! Kalte Verbrecher!<sup>5</sup>

3 Ebenda. Bl. 20

4 Ebenda.

5 Ebenda. Bl. 21.

Der Mensch als »Bestie« war schon 1928 in einem Prosastück zum Thema bei Brecht geworden, worin er einen Vorfall erzählt, der sich in einem Moskauer Filmstudio zutrug, wo ein Film über zaristische Judenpogrome in Arbeit war und darüber diskutiert wird, wie der Gouverneur Muratow als »Bestie« glaubhaft zu spielen ist. Der Text beginnt mit dem Satz: »Wie vieldeutig die Handlung eines Menschen sein kann ...« und endet mit einem auch filmästhetisch interes-



Daß diese Tierquäler plötzlich »wie ausgewechselt« erscheinen (aus guten Menschen sind gleichsam über Nacht böse geworden), entspricht indes nur dem ersten Augenschein, denn der Autor will damit die für ihn entscheidende Frage an den Hörer oder Leser seiner Beispieldemonstration auf den Weg bringen: Wie konnte dies geschehen? Warum handeln Menschen so? Sind sie wirklich zu Bestien geworden? Sind es nicht eher die Umstände, die sie so erniedrigen?

Nicht ohne Grund wird der Text von Signalwörtern gesteuert, die zu Brechts sozialkritischem Stammvokabular zählen: Kälte und Freundlichkeit. Mit dem Schlußpart erreicht die moralisierende Weltsicht des Reporters die vom Autor beabsichtigte Klimax der Entrüstung den Umschlagspunkt:

Da frage ich mich: Was sind das für Menschen?  
Haben sie kein Gemüt mehr? Schlägt in ihrem Busen  
keinem ein Herz? Mit eiserner Stirne  
tritt das hervor und vergisst es kalt und ergibt sich  
den niedersten Trieben? Wie soll man da helfen?  
10 Millionen helfen! Das ist nicht möglich.<sup>6</sup>

»Gemüt«, »Herz« – es wird offensichtlich, daß der Reporter die Sprache bürgerlichen Anstands und Wohlverhaltens spricht, die vor der sozialen Wirklichkeit versagt und die Antwort schuldig bleibt, auf die Brecht das Augenmerk lenken will: Hilfe.

Folglich ist es – welch ein Paradoxon – das Tier, dem die alternative Denkart in den Mund gelegt wird:

So helft ihnen doch! Und tut es in Bälde!  
Sonst passiert Euch etwas, das ihr nicht für möglich haltet.<sup>7</sup>

santen Diskurs mit der Erkenntnis: »Es hatte sich eben wieder einmal gezeigt, daß bloße Ähnlichkeit mit einem Bluthund natürlich nichts besagt, und daß Kunst dazu gehört, um den Eindruck wirklicher Bestialität zu vermitteln.«

6 Ebenda. Bl. 22

7 Ebenda.

Die hier geforderte Hilfe konnte allein schon deshalb nicht geleistet werden, weil die Revue »Es war einmal ...« nach einer »Idee von Friedrich Hollaender« nicht über die Textvorlage hinaus kam. In seinem Erinnerungsbuch »Von Kopf bis Fuß« nennt der bekannte Revuen-Produzent zwar Brechts Namen, aber von diesem »Weihnachtsmärchen« ist nicht die Rede, offenbar deshalb, weil es nichts darüber zu erzählen gab.

Daß es als ein alternatives Weihnachtsmärchen zu den geläufigen Märchendramen der Weihnachtszeit angelegt war, ist leicht zu sehen, wenn man einen Blick auf die Beiträge der elf anderen Mitautoren wirft, die schon in eine feste Reihenfolge gebracht worden waren: mit Tollers »Des Kaisers neue Kleider« beginnend und mit Günther Weisenborns »Ballade von einem der auszog, das Gruseln zu lernen« endend.

Wenn sich Brecht nach zwanzig Jahren wieder an seinen Text erinnerte und ihn für den Druck in den »Hundert Gedichten« in eine neue Fassung brachte, kann angenommen werden, daß er ihm, über das Gemeinschaftsprojekt von damals hinaus, noch immer repräsentativ für die damalige Zeit erschien, während die anderen Beiträge ihre Texte entweder vergaßen oder für verschollen hielten, zumal es nie zu einer Präsentation (einige waren mit musikalischer Begleitung gedacht) in der Öffentlichkeit kam.

Daß Brecht das Konvolut aller Texte besaß und aufbewahrte, lädt umso mehr dazu ein, ihn als Märchen-Bearbeiter mit einigen Autoren zu vergleichen, die wie verlangt auf eine Märchen-Vorlage zurückgriffen, wie »Des Kaisers neue Kleider«, »Zwerg Nase«, »Rübezahl«, »Heinzelmännchen«, »Die Fee«, »Rumpelstilzchen«, »Schlaraffischer Prolog«, »Die Prinzessin auf der Erbse« und »Von einem, der auszog, das Gruseln zu lernen«.

Führt man den Wechsel im Verhalten der Menschen, die dem Tier einst freundlich gesinnt waren und es – »wie ausgewechselt« – nun zerfleischen auf die Verfinsterung der Zeiten zurück und erkennt darin einen damit einhergehenden Ideal- und Werteverlust, dem die in Märchen übliche Wendung zum Guten zum Opfer fiel, dann kommt Erich Kästner Brecht am nächsten, der in seinem Gedicht die Welt der Märchen als eine unwirkliche, verlorene und unwiederholbar gewordene vor Augen führt und ihr die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts entgegenhält. Wie bei Brecht ist der Text auf mehrere Stimmen verteilt:

I

»Es war einmal«, das war einmal.  
Vorüber ist vorbei.  
Es blieb uns keine andre Wahl.  
Heut gibt es keinen Rübezahl  
und keine Loreley.

Im Grunewald, da tanzen keine Elfen.  
Und Zwerge stapfen nirgends durch das Gras.  
Heut können auch die stärksten Feen nicht helfen.  
Und Särge macht man längst nicht mehr aus Glas.

Die Hexen und die Riesen sind verschwunden.  
Und auch der Topf mit Brei, der überlief.  
Die Wassernixen sind total verschwunden.  
Und auch mein Wassermann ist nicht mehr positiv!  
Ja, tief!

Das stehn wir nun zu Dritt wir drei,  
und brüllen quer durch den Saal:  
»Es war einmal«, das war einmal.  
Vorüber ist vorbei!<sup>8</sup>

Kästner hat die für viele Märchen typische Eröffnungsformel, mit der der Erzähler kundtut, daß es sich um eine andere und vergangene Zeit handelt, von der erzählt wird, noch einmal in die Vergangenheit gerückt, um ihre Nimmerwiederkehr zu besiegeln und dies mit der zweifachen Zeitangabe »vorüber« und »vorbei« unterstrichen. Der nachfolgende Text zeigt diesen Sachverhalt mit weiteren auf Ort und Zeit bezogene Negation (»kein« und »nicht« dominieren dabei) an. Die Märchenwelt, deren Personage Kästner in Erinnerung ruft, erweist sich als eine ebenso nicht mehr existierende wie die Zeit, als das Wünschen noch geholfen hat, zu einer verfloßenen geworden ist.

8 Erich Kästner: »Es war einmal«, das war einmal. In: Es war einmal. Bl. 18

Hatte Brechts Pferd Falladah noch die Bitte »So helft ihnen doch!« ausgesprochen, so sieht Kästner dies nicht mehr als Handlungsalternative zur Gegenwartsmisere an, die in der 2. Strophe mit weiteren Beispielen aus »unserem Märchenbuch« bebildert wird, um dann in der 3. Strophe wieder in das Verneinungsvokabular der 1. Strophe einzumünden:

III.

Nicht jedes Lied ist ein Choral.

Das sieht ja jeder ein.

Einst gab es Märchen ohne Zahl, -

Behüt Dich Gott, es war einmal!

Es hat nicht sollen sein.<sup>9</sup>

Darauf folgend wird diese Märchenwelt noch einmal entzaubert, indem Kästner die Illusion zerstört, die Märchenzeit sei die gute alte Zeit gewesen, wobei er daran erinnert, daß es auch damals schon barbarisch zugeht:

Ach, wer die schönen Märchen liest, den packt es.

Den Hexen goss man Pech auf ihren Kopf.

Aus Königinnen machte man Gehacktes.

Und jeden Sonntag hatte man ein Kind im Topf.

Ja, Topf!

Verbrechen war nicht schuld, es war Verhängnis.

Was man auch tat, es war nicht weiter schlimm.

Man kam ins Märchenbuch statt ins Gefängnis!

Ein Hoch,

ein Hoch,

ein Hoch,

den Brüdern Grimm!<sup>10</sup>

Der mit dem Unterton der Trauer gesungene Text geht in bittere Ironie über und steuert auf eine Pointe zu, die an Blasphemie grenzt: das Märchenbuch als Bestiarium? Die Brüder Grimm als Anstifter zu Mord und

9 Ebenda. Bl. 19.

10 Ebenda.

Todschlag? Die literarische Lizenzierung der bösen Tat? Neben der guten Fee die böse Hexe?

Der Moralist Erich Kästner hat es auch diesmal schwer, an »das Positive« zu glauben?

Mehr als Brechts Falladah-Gedicht in der Begrenzung auf ein Märchen es vermag, ist an dessen Gesamtschau das Muster zu erkennen, nach dem auch die meisten anderen Autoren arbeiten. Es sind Kontrafakturen, die es erlauben, einen überlieferten Text in einen anderen Kontext zu transferieren und im Lichte gegenwärtiger Befindlichkeit in einer neuen – hier überwiegend politischen – Lesart darzubieten.

So verfuhr Erich Weinert mit dem in Kästners Gedicht genannten Rübezahl, mit dem er eine Zeitreise anstellt, die in jene Jahre zurückführt, die im Gedicht von Brecht mit der Jahreszahl 1919 versehen worden waren:

Was rauschte im deutschen Eichenwald?  
 Was zuckten die Blitze so fahl?  
 Es schritt durch den Wald eine Märchengestalt,  
 der uralte Rübezahl.  
 Der Kaiser ritt grade vorbei in die Schlacht  
 und rief hinein in die Waldesnacht:  
     »Sie, hör'n Se mal,  
     Herr Rübezahl,  
     Ich hab hier so'n Posten als Jeneral.«

Doch der Krieg ging kaputt und das Mahl wurde schmal.  
 Und als nun ein Hunger entstand,  
 Da zählte der eiserne Rübezahl,  
 Die Kohlrüben alle im Land.  
 Er sagte: »Ihr Kinder, nun esst Euch satt!  
 Gott verläßt kein Volk, das noch Kohlrüben hat!«  
     Da schrie'n sie noch mal  
     aus den Backen so schmal:  
     »Es lebe der uralte Kohlrübezahl!«

Doch kam übers Land ein grosses Leid.  
Kein Rübezahl war mehr zu sehn.  
Und die kaiserlose, schreckliche Zeit  
Wollte gar nicht vorübergehn.  
Da riefen die Leute mit höherm Gehalt  
noch einmal hinein in den deutschen Wald!  
    »Herr Rübezahl,  
    ach, komm' se noch mal!  
    Es ist so fatal ohne Prinzipal!«

Und wieder rauscht's durch den Eichenbestand.  
Es zuckten die Blitze so fahl.  
Es zählt schon wieder die Rüben im Land  
der eiserne Rübezahl.  
Schon spukt er wieder im alten Schloss.  
Schon steigen die Prinzen wieder zu Ross.  
    »Herr Rübezahl,  
    Nu beeil'n Se sich mal!  
    Der Kaiser zieht ein mit dem nächsten Quartall!«

Auch dieses Märchen hat seine Moral.  
Und wer es schon wieder vergessen,  
der rufe nicht wieder Rübezahl,  
Sonst muss er Kohlrüben fressen!  
Die braunen Prinzen stehn vor dem Tor.  
Die Augen auf, denn die haben was vor!  
    Sonst blüht Euch egal  
    Das Märchen noch mal!  
    Habt Ihr noch nicht genug vom Kohlrübezahl?<sup>11</sup>

Der seit den zwanziger Jahren geübte Kabarettist gibt sich als ein in der Branche nicht seltener Wortspieler zu erkennen, der mühelos aus einer Sagen-gestalt einen »Kohlrübezahl« zu machen versteht und damit an die

11 Erich Weinert: Rübezahl. In: Es war einmal. Bl. 12.

bittere »Kohlrübenzeit« erinnert, als der Hunger die Menschen zu Untertanen trieb, wie sie Brecht am Beispiel des Fleischraubs zeigt. Mit dem »Eichenwald« und dem »Kaiser« dämmert noch einmal Vergangenheit herauf, und die Sagengestalt aus dem schlesischen Riesengebirge avanciert zu einem Vasallen im Dienste der herrschenden Mächte, der auch zu Beginn der dreißiger Jahre – nun an Hitler denkend – wieder gerufen werden kann, damit noch einmal die »Blitze zucken« im »Eichenbestand« und eine neue »Kohlrübezahl«-Zeit anhebt.

Doch anders als bei Brecht, der die Moral zu ziehen dem Leser oder Zuschauer überläßt, wird sie in Weinerts Gedicht ausgesprochen und als Warnung (»sonst blüht Euch«) an das Publikum adressiert. Die Schlußfrage ähnelt der, die Brecht als Bitte nach dem Zweiten Weltkrieg im Gedicht »An meine Landsleute« richtete.

Fündig wurde im Märchenwald auch Max Kolpe, der seinen Dreistrophen-Text »Die Fee« nannte und ebenfalls an eine bekannte Personenkonstellation anknüpfte: die Existenz einer guten und einer bösen Fee, in deren Gestalten sich die im Märchen vorherrschende Weltenteilung spiegelt. Bei Kolpe kehren beide in einer Person wieder, die je nach Laune gut oder böse ist. Damit zielt der Verfasser auf eine auch im 20. Jahrhundert noch anzutreffende Zeit-Krankheit, die Langeweile heißt und bei ihm aus dem Überdruß am Gutsein herkommt. Wenn es sich dabei aber um eine politische Wetterlage handelt, die auf Sonne Regen und Blitz folgen läßt, bekommt das Wetterwendische einen bedenklichen Anstrich, denn die böse Fee reagiert sich wie folgt ab:

Dann stürze ich ins Funkhaus prompt ...  
 und was dann aus dem Rundfunk kommt,  
 ist schlimmer noch als böse.  
 So strafe böse Kinder ich  
 und die Erwachsenen und auch mich,  
 weil ich da selbst eindöse.  
 Dann träume ich, ich wär ein Kind  
 und werde wieder gutgesinnt.  
 Und sage! Nee!  
 Mit beiden Feen mach ich Schluss,  
 weil ich mal Fee-rien haben muss!

Ade! Ade!  
 Gute und bö-  
 se Fee!<sup>12</sup>

Mit dieser Pointe rettet sich der Verfasser in eine verbale Volte, die ihn ernsteren Nachdenkens über »gut« und »böse« enthebt und die »Radio«-Kaprice ohne Weiterungen zum Nachdenken verpuffen läßt.

Der in den dreißiger Jahren zu den Mitarbeitern Brechts zählende Dramatiker und Erzähler Günther Weissenborn sollte den Abend der Kabarett-Texter mit der »Ballade von einem der auszog, das Gruseln zu lernen« abschließen. Dabei besann er sich auf den alten Bänkelsang, aus dessen Umfeld er sich den »Zeigestock« entlich und einen dem Reporter bei Brecht vergleichbaren männlichen Darsteller, der »Prosaist« genannt wird und mit einem Herren einen Dialog beginnt, der als »Clown« die Szene betritt und dem Zirkuspersonal entsprechend »August« genannt wird, mit dem Nachnamen »Mittelstand«. Er ist an einer Kasse aufgefallen, weil er »nicht zahlen konnte« und dies damit begründet, »er sei der gedrückte Mittelstand«. Dieser Mann wird aufgefordert, über seine Erfahrungen, das Gruseln zu lernen, zu berichten. Es ist zunächst eine Kriegserzählung:

## II.

Am Heiligen Abend im Argonnerwald  
 hat mich ein Tommy vor den Latz geknallt.  
 Das gefällt mir nicht.  
 Doch es gruselt mir nicht,  
 trotz Gas und Gelbkreuzgranaten nicht,  
 nein, es gruselt mir nicht.<sup>13</sup>

Weissenborn hat deshalb einen neuen Gruseleffekt als Lehre für ihn erfunden, der Wirkung verspricht, wengleich es hier beim Autorwunsch geblieben ist, der sich zum Vater des Gedanken gemacht hat:

12 Max Kolbe: Die Fee. In: Es war einmal. Bl. 17.

13 Günther Weissenborn: Ballade von einem, der auszog, das Gruseln zu lernen. In: Es war einmal. Bl. 29.



Jeden Tag ging August in die Stadt hinein.  
 Auf seinem Hals trug er Bart und Hirn und Brille.  
 Da traf ihn einst im Abendrot wie ein Pflasterstein  
 vor der Schnapsdestille laut des Volkes Wille:

(Pause)

da verlor vor Gruseln den Verstand  
 August-Mittelstand!<sup>14</sup>

Ernst Toller dagegen sah Adolf Hitler in seinem szenischen Spiel »Des Kaisers neue Kleider« schon ante portas und ließ ihn von General und Bankier begleiten, die ihm zuvor als Strohuppe ein goldenes Gewand angelegt haben, das – wie im Märchen – ein Mädchen als das erkennt, woraus es besteht, ehe dann »Tausend« sehen, daß sie getäuscht worden sind:

Hilfe, Hilfe! Ich bin betrogen!  
 Die Gauner haben mich angelogen!  
 Heut hat sogar ein Goldmacher Pech,  
 Ananullas Säbel ist auch aus Blech,  
 Das Kreuz aus Pappe, ich armer Mann,  
 Was fang ich mit den Aktien an.  
 Sie werden an keiner Börse gehandelt,  
 Mein Gott, hat sich die Welt verwandelt,  
 Wer ist Betrüger und wer ist betrogen,  
 Ich habe den Kaiser angezogen,  
 Sie zogen mich aus, den Märchenschneider –  
 Das sind des Kaiser neue Kleider.<sup>15</sup>

Ohne Hitlers Namen zu nennen, hat sich der namenlos gebliebene Verfasser des »Rumpelstilzchen« genannten Textes mit der Wahl seiner Märchengestalt vorgenommen, die Zuschauer erraten zu lassen, wie jene heißen, die in den dreißiger Jahren Rumpelstilzchen spielten:

14 Ebenda. Bl. 30

15 Ernst Toller: Des Kaisers neue Kleider. In: Es war einmal. Bl. 88.

Ich täusche Rösser, tausche Ueberzieher  
 Und mach, dass ihr den »Angriff« abonniert.  
 Ich zwing euch, auf dem Bürgersteig zu parken  
 Und dass Syndetikon auf euer Brot ihr schmiert.  
 Ich hau dem Schiedsrichter beim Boxkampf in die Fresse  
 Und klau aus jedem Schlagertext den Sinn.  
 Selbst Charlie Chaplin kleb ich höchstpersönlich  
 Einen fuchsteufelsroten Bart ans Kinn.  
 Reichsdeutscher wird durch mich ein Schweizer Bürger  
 Statt umgekehrt, – wie ihr es treibt in Horden.  
 Gross an das Standesamt häng ich ein Schildchen:  
 »Bitte die Kleider in der Anstalt zu ordnen!«  
 Kapelle Fuhsel spielt die Internationale,  
 Weil ich sie heimlich schwer dafür bezahle:

Doch wer ist der Täter dieser Missetaten?  
 Meine Damen, dreimal dürfen Sie raten?  
     Heisse ich Idiotismus?  
     Oder Kulturbolschewismus?  
 So heiss ich nicht! So heiss ich nicht!  
     Heisse ich etwa Komplex?  
     Oder Tücke des Objekts?  
 So heiss ich nicht! So heiss ich nicht!  
 Und wenn ihr zerplatzt – ich zerplatze nicht!<sup>16</sup>

Als der zu erratende Name mit dem des neuen Reichskanzlers übereinstimmte, gab es nichts mehr zu lachen. Oder war Friedrich Hollaender durch den Blick jenes Mannes gewarnt, ihm mit seiner Revue noch mehr zu ärgern. In seinem Erinnerungsbuch beschreibt er eine flüchtige Begegnung mit dem falschen »Messias«: »Er kommt. Er kommt sehr nah. Seine Augen sind meilenfern. Aber für den Blitz einer langen Sekunde bleiben sie an mir hängen. Verlangsamt sich sein Schritt? Seine Augen sind noch immer auf mir. Züngelt ein Erinnerungsbild in dieser kalten

16 Anonymus: Rumpelstilzchen. In: Es war einmal. Bl. 23.

Sekunde in ihm auf? Ist das nicht der, dem die Schlagsahne in meinen Mundwinkeln nicht gefiel? Er geht weiter. Natürlich erkennt er kein Gesicht. Die Augen des Diktators müssen durch die Gesichter des Volkes hindurchblicken –, sonst könnte er ihm nicht diktieren.«<sup>17</sup>

Als der Krieg, den dieser zum Reichskanzler berufene einstige Provinzpolitiker seitdem plante, für Deutschland und die Menschen in den zerstörten Städten wie der Erste Weltkrieg wieder Tausende in den Hunger nach Nahrungsmitteln trieb, drohte auch Pferden noch einmal, was Brecht auf das Jahr 1919 datiert hatte. Nun wurde Inge Müller Zeugin eines Geschehens, wie sie es in ihrem Gedicht »Fallada 45« auf Brecht bezogen überlieferte:

Ein Pferd zog einen Wagen  
 Durch aufgerißne Straßen  
 Der Kutscher auf dem Bock war tot  
 Der Wagen brannte lichterloh  
 Da lief das Pferd und die Leute schrien: Ho!  
 Da läuft ein Pferd, haltet das Pferd!

17 Friedrich Hollaender: Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik. Bonn 1996. S. 234.

Eine vergleichbare Begegnung mit dem liebhaftigen Hitler kurz vor dessen Machtergreifung findet sich in Walter Mehrings Gedicht »Portrait nach der Natur« vom März 1932, dessen 1. Strophe lautet:

Ein Schritt von mir! Tuchföhlung gast! Da steht Er!  
 Bum!  
 Aura von Waih-Geschrien – und Heil-Gezeter!  
 Fünf Herren! Zackig! Seele angewinkelt!  
 Nackenkrumm!  
 Zwei Falten! Mundabwärts gesteit! Verhalten!  
 Vom Schicksal eingeplättet!  
 Die rechte Schulter hängt! Krampfhaft-lässig! Stimme  
 knarrt: Anpfiff!  
 Böjhmisch gefettet!  
 Kinn flieht! Gehacktes Bärtchen trommelt: Angriff!

Da krochen aus Kellerlöchern  
Mit Beilen und Messern  
Das Schießen war noch nicht aus  
Umfiel das Pferd und sie schrien im Rauch  
Da liegt das Pferd! Her mit dem Pferd!  
Hungrige schnitten in seinen Bauch  
Und es lebte noch das Pferd.

Sie mußten überm Essen  
Das Pferdeschreien vergessen  
Sie wußten aus ist aus.  
Die letzte Granate zerriß noch drei  
Und das halbe Pferd nahmen mit zwei  
Nach Haus und da war kein Haus.

Und einer berichtete: der Krieg ist aus.<sup>18</sup>

Als Brecht im Oktober 1948 in die Stadt zurückkehrte, in der geschehen war, was Inge Müller in ihrem Gedicht beschrieb, sah er mit eigenen Augen, welche Zerstörungen und Verwüstungen der Krieg hinterlassen hatte. Er notierte am 27.10.1948 in sein Journal: »Berlin, eine Radierung Churchills nach einer Idee Hitlers. Berlin, der Schutthaufen bei Potsdam. Über den völlig verstummten Ruinenstraßen dröhnen in den Nächten die

18 Inge Müller: Fallada 45. In: Wenn ich schon sterben muß. Berlin 1985. S. 33.

Eine sichtlich von Brecht und Inge Müller abweichende gegenwartsbezogene Variante des Märchens findet sich in den fünfziger Jahren bei Günter Grass, der zwar den Namen des Pferdes (in der Schreibweise »Falada«) übernimmt, es aber einem gewöhnlichen Schlachter überantwortet und das Tier vom Pferd im Märchen vor allem dadurch unterscheidet, daß »Falada schweigt«, also nicht den Tod seiner Vorgänger zu erleiden hatte. Von diesem Pferd bleibt in Erinnerung, was sich nicht zum Verzehr eignete:

Genagelt die gelockte Mähne,  
windstill vergoldet, Ohren steif:  
Faladas Haupt, Falada schweigt.

Lastaeroplane der Luftbrücke. Das Licht ist so schwach, daß der Gestirnhimmel wieder von der Straße aus sichtbar geworden ist.«<sup>19</sup>

Die Bitte, die Brecht einst das Pferd Falladah an die hungrigen Menschen nach dem Ersten Weltkrieg richten ließ, adressierte er nach dem Zweiten umso eindringlicher an seine Landsleute:

Ihr, die ihr überlebtet in gestorbenen Städten  
Habt doch nun endlich mit euch selbst Erbarmen!  
Zieht in neue Kriege nicht – ihr Armen  
Als ob die alten nicht gelangt hätten:  
Ich bitt euch – habt mit euch selbst Erbarmen!<sup>20</sup>

Zwei Gedichte umfassen ein Zeitalter der Weltkriege!

19 Bertolt Brecht: Journale 2. (Werke. Bd. 27.) Berlin 1995. S. 281f.

20 Bertolt Brecht: An meine Landsleute: In: Gedichte 5. (Werke. Bd. 15.) Berlin 1993. S. 205f.

## 11. Leben kontra Kunst – Autoren im Zwiespalt des Jahrhunderts

In einem 1928 in der »Neuen Bücherschau« veröffentlichten Aufsatz von Johannes R. Becher mit dem Titel »Wirklichkeitsbesessene Dichtung« heißt es: »daß der Widerspruch zwischen Leben und Kunst wächst, sich unaufhaltsam vertieft« und »ein ewiger, ein unauflösbarer geworden zu sein«<sup>1</sup> scheint. Zu vergleichbaren Erkenntnissen waren in den Jahren zuvor auch andere Schriftsteller gekommen, die wütend oder melancholisch auf dieses Dilemma reagierten und es in ihren Gedichten zum Thema machten.

Obwohl der Begriff »Kunst« (Literatur darin eingeschlossen) in den Diskussionen der Dadaisten von Zürich bis Berlin zu den Akten gelegt worden schien, erwies sich in den nachrevolutionären Jahren der Weimarer Republik, daß die stattgehabte Revolution an der Jahreswende von 1918 zu 1919 die sozialen Probleme in deutschen Landen nicht aus der Welt geschaffen hatte und deren Folgen sich vor den Augen der Künstler und Schriftsteller auf schockierende Weise zeigten, wie an den Gemälden und Zeichnungen von Max Beckmann, Otto Dix und George Grosz unschwer zu sehen ist. George Grosz und John Heartfield hatten ihr »Kunst«-Verdict in der Zeitschrift »Der Gegner« unter dem Titel »Der Kunstlump« bereits 1919 auf drastische Weise gegen den Maler und Akademiedirektor Oskar Kokoschka formuliert, der in Dresden mit folgender Bitte an die Öffentlichkeit getreten war: »Ich richte an alle, die hier in Zukunft vorhaben, ihre politischen Theorien, gleichviel ob links-, rechts- oder mittelradikale, mit dem Schießprügel zu argumentieren, die flehendste Bitte, solche geplanten kriegerischen Uebungen nicht mehr vor

1 Johannes R. Becher: Wirklichkeitsbesessene Dichtung. In: Von der Größe unserer Literatur. Reden und Aufsätze. Leipzig 1991. S. 52.

der Gemäldegalerie des Zwingers, sondern etwa auf den Schießplätzen der Heide abhalten zu wollen, wo menschliche Kultur nicht in Gefahr kommt. Am Montag, den 15. März, wurde ein Meisterbild des Rubens durch eine Kugel verletzt.«<sup>2</sup>

Grosz' Spott über die »Vergottung« und »Selbstvergottung« des Künstlers, die er in Kokoschkas Aufruf ausgedrückt sah, gipfelte in einer provozierenden Empfehlung: »Wir begrüßen mit Freude, daß die Kugeln in Galerien und Palästen, in die Meisterbilder der Rubens sausen, statt in die Häuser der Armen in den Arbeitervierteln!«<sup>3</sup>

Für Grosz und seinen Mitautor John Heartfield war damit der Übergang vom dadaistischen zum proletarischen Aktivismus weitgehend vollzogen. Sie verkünden nun eindeutig klassenkämpferische Ziele: »Wir fordern alle auf, Stellung zu nehmen gegen die masochistische Ehrfurcht vor historischen Werten, gegen Kultur und Kunst!«<sup>4</sup>

Der Widerspruch, der sich zwischen Künstlertum und sozialer Wirklichkeit auftat, war weder zu übersehen noch aus der Welt zu schaffen. Künstler und Schriftsteller konnten sich ihm, wenn sie ehrlich sein wollten, nicht mehr entziehen und antworteten darauf: so wie der den Status des »Künstlers« ignorierende Zeichner George Grosz oder der Theatermann Erwin Piscator, der mit seinem »proletarischen Theater« just diese sozialen Gebrechen und das Leben von Proletariern auf die Bühne brachte und damit ein nicht mehr bürgerliches Publikum ansprechen wollte.

Walter Mehring fand auf den Berliner Kabarettbühnen die ihm gemäßige Form einer zeitkritischen Wirklichkeitshaltung, sichtlich darauf bedacht, den verdächtigen Anschein von »Poesie« zu meiden. Dem entspre-

2 John Heartfield und George Grosz: Der Kunstlump. In: Der Gegner. Heft 10-12/1919. S. 52.

3 Ebenda. S. 55.

4 Ebenda. S. 56.

Im nächsten Heft (1-2/1920) meldete sich Kurt Hiller zustimmend »Zum Fall Kokoschka« zu Wort, den er »Snobmob« bzw. »Leinwandbonze« titulierte und blieb mit seinem Schlußsatz nicht hinter den beiden Malerfreunden zurück: »Erlegen wir doch das Veden-Stinktief, zertrümmern wir das Laotse-Schwein!« (S. 45.)

chend nannte er einen für die »Wilde Bühne« geschriebenen Text »Provokation«:

Die Poesie?  
 Ich pfeif' auf sie  
 Und eure Mondidyllen!  
 Ob's ideal  
 Ist pipegal  
 Wir singen in den Destillen!  
 Und klingt's nicht schön/hat's den Effekt  
 Daß es den Bürger grusel/  
 Und wenn's nicht ganz nach heilig schmeckt  
 Riecht's doch nach Weihrauchfusel!  
 Wir singen immer weiter noch  
 Die höllischen Choräle  
 Aus voll verschnapster Seele  
 Bis auf dem letzten allerletzten allerletzten Loch!<sup>5</sup>

»Poesie« – das meinte nicht »Kunst« im generalisierenden Sinn wie bei den Dadaisten üblich, es ging vielmehr um noch immer in Traumgebilden wandelnde Dichter, und um einen des gehobenen Geschmack, der in Kreisen gepflegt wurde, die nicht bei der »Wilden Bühne« einkehrten oder im Publikum saßen und darauf hofften, anheimelnd bedient zu werden. Mehring nennt mehr oder weniger deutlich, daß er den »Bürger« dieser Provenienz umso mehr das Gruseln lehren möchte. »Destillen« als Auftrittsort – das klingt nach Boheme und einer Lebensweise, die jenseits der bürgerlichen Klasse beheimatet ist. Zu diesen Außenseitern der Gesellschaft zählt sich der Kabarett-Dichter.

Daß er zudem ein Ketzer war, der sich auf Parodie und Kontrafaktur verstand, ist mit der Lust an »höllischen Chorälen« in diesem Text ebenfalls angezeigt. Mehring spielt auf der Kabarettbühne ein antibürgerliches Außenseitertum vor, daß sich zu denen schlägt, die ohne Skrupel ihre Stimme hören lassen, weil sie ganz sie selbst sind und ohne Anspruch auf

5 Walter Mehring: Provokation. In: Die Linden lang, Galopp, Galoppi. Berlin 1976. S. 34.



die Prädikate hoher Kunst »noch Musike« machen, ungeplagt von Zweifeln, die ihnen das verleiden könnten:

In Potsdam hinterm Grunewald  
Auf einem Äppelkahne  
Im Großstadtmeer – am Jungfraujoch  
Die machen noch Musike  
Mit schweinischem Gequieke  
Bis auf dem letzten allerletzten allerletzten Loch!<sup>6</sup>

Bevor in der Schlußstrophe noch einmal an das Credo der ersten angeschlossen wird, hält Mehring in kunstfernen Weltgegenden »wie Kohlen-schacht«, »Schauhaus« und »Zuchthausloch« Ausschau und konstatiert:

Die haben noch ihre Lieder.<sup>7</sup>

Umso größer dann der Kontrast zu jener »Poesie«, der anfangs schon der Laufpaß gegeben wurde:

Die Poesie!  
Ich pfeif' auf sie  
Den alten Leierkasten  
Samt Melodie  
Und Dichtern, die  
Zu eurem Schwindel paßten!  
Und klingt's nicht fein, laßt uns in Ruh'  
Wenn euch die Ohren gellen,  
Dann pauken wir den Takt dazu  
Auf euren Trommelfellen!  
Und singen wir nicht, wir pfeifen noch  
Bis wir von unsern Lungen

6 Ebenda. S. 35.

7 Ebenda. S. 36.

den letzten Ton erzwungen  
 Bis auf dem letzten allerletzten allerletzten Loch!<sup>8</sup>

Das ist eine trotzig Kampfansage, gespeist von der Einsicht, daß sich »Poesie« auf »Schwindel« reimt, weshalb er – wie Heinrich Heine einst – ein neues Lied anstimmen möchte, das den »Trommelfellen« derer zu-setzt, die noch immer den »alten Leierkasten« brauchen. Das Kabarett der zwanziger Jahre war ein Ort, wo solche Lieder angestimmt werden konnten.

Kurt Tucholsky sah sich in »Monolog mit Chören« mit einem anderen Aspekt dieses Problems konfrontiert als Walter Mehring, wobei sich in seine Melancholie ein Publikum einmischte und sich zum Widerpart seiner Rückzugsträumereien macht: mit bitter-ironischen Einwüfen, die der Chor dem Einzelgänger zu bedenken gibt:

Ich bin so menschenmüde und wie ohne Haut.  
 Die andern mag ich nicht – sie tun mir wehe.  
 Wenn ich nur fremde Menschen sehe,  
 lauf ich davon – wie sind sie derb und laut!  
 Ich bin so müde und wie ohne Haut!  
 (Chor der Arbeitslosen):  
 Das ist ja hervorragend interessant, Herr Tiger!

Ich spinne mich selig in die Schönheit ein.  
 Schönheit ist Einsamkeit. Ein stiller Morgen  
 im feuchten Park, allein und ohne Sorgen,  
 durchs Blattgrün schimmert eine Mauer, grau im Stein.  
 Ich spinne mich selig in die Schönheit ein.  
 (Chor der Proletariermütter):  
 Wir wüßten nicht, was uns mehr zu Herzen ginge, Herr Tiger!

8 Ebenda. S. 37.

Ich dichte leis und sachte vor mich hin.  
Wie fein analysier ich Seelenfäden,  
zart psychologisch schildere ich jeden  
und leg in die Nuance letzten Sinn ...  
(Chor der Tuberkulösen):  
Sie glauben nicht, wie wohl Sie uns damit tun, Herr Tiger!

Ich dichte leise und sachte vor mich hin ...

(Alle Chöre):  
Wir haben keine Zeit, Nuancen zu betrachten!  
Wir müssen in muffigen Löchern und Gasröhren übernachten!  
Wir haben keine Lust, zu warten und immer zu warten!  
Unsere Not schafft erst deine Einsamkeit, deine Stille  
und deinen Garten!  
Wir, Arbeitslose, welke Mütter, Tuberkelkranke wollen heraus  
aus euerem Dreck in unser neues Haus!  
Wir singen auch ein Lied. Das ist nicht fein.  
Darauf kommts auch gar nicht an. Und wir stampfen es euch  
in die Ohren hinein:

Völker, hört die Signale!  
Auf zum letzten Gefecht!  
Die Internationale  
Erkämpft das Menschenrecht -!<sup>9</sup>

Der Mann, der vom Chor »Herr Tiger« genannt wird, ist eine in der Öffentlichkeit bekannte Person, dem Beruf nach ein Mensch, der sich auf literarischem Gebiet auskennt und – wie Erich Kästner – für bestimmte Lebenslagen eine »lyrische Hausapotheke« bereit hält, aus der er sich bedienen kann, wenn ihn gewisse Stimmungen heimsuchen. Damit gleicht »Herr Tiger« nicht wenigen seiner Berufskollegen, die, durch ihre

9 Kurt Tucholsky: Monolog mit Chören. In: Gesammelte Werke. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Bd. 4. Reinbek bei Hamburg 1987. S. 199f.

Arbeitsweise erzwungen oder ihres Charakters wegen, »fremde Menschen« meiden. Sie sind zu empfindlich für den Umgang mit ihnen, noch dazu mit solchen, die »derb und laut« sind, so, wie sie Walter Mehring als Sänger nach seinem Gusto in seinem Gedicht gefunden hat. Keine Frage: Der Feinsinnige und die Grobschlächtigen gehören nicht zusammen. Sie gehen sich besser aus dem Weg.

Das aber läßt der Autor Tucholsky nicht klaglos zu, dadurch daß er dem ästhetisierenden Misogyn jene in die Parade fahren läßt, die an sozial bedingten Schmerzen leiden. Welche der beiden Krankheiten wiegen schwerer? Wer hat eher Grund, sich über seine Lage zu beschweren und darüber zu klagen? Der, der sein seelisches Leiden unbesorgt pflegen kann, oder die Arbeitslosen, denen das Nötige fehlt, um ohne die Krankheit leben zu können.

Wie im Kabarett-Gedicht von Walter Mehring wachsen die Gegenstimmen lautstark an, zunächst noch an Einzelpersonen mit eindeutigem sozialen Status gebunden, dann zum Chor vereint und mit dessen Lied-Text zu einem Stimmenchor schwellend, dessen politische Kampfansage nicht mißverstanden werden kann. Ihm gegenüber befindet der »leis und sachte« vor sich (und nur für sich) hindichtende Ästhet in einer schwachen Position, und es ist absehbar, daß seine Wehleidigkeit von jenem Chor überstimmt werden wird, der »nicht fein« singt und damit aus der Rolle fällt, die der Seelenzergliederer gelernt hat.

Tucholsky konnte in den zwanziger Jahren offenbar mit beiden Rollen leben: mit der des sich im Spiegel betrachtenden und analysierenden Mannes vom Geblüt der Ästheten und mit der anderen, die ihm seinen Platz in der Öffentlichkeit des politischen Lebens in solidarischer Verbundenheit mit denen anwies, die die Internationale anstimmten.

Wie bei Mehring sind es von außen kommende Stimmen, die den störenden Weckruf an den Dichter adressieren und dazu beitragen, seine Autorposition sichtbar zu machen.

Wenige Jahre später – 1924 – gab der nun auch in Berlin lebende Lyriker Bertolt Brecht seinen Einstand zu dieser Problematik, der mit noch drastischeren Beispielen als bei Mehring und Tucholsky die soziale Problematik in Szene setzte. Ein Dichter kam in dieser »Liturgie vom Hauch« zunächst nur deshalb ins Spiel, weil im Gedichttitel ein Wort aus einem bekannten Gedicht Goethes mehr beiläufig zitiert wird, ehe es

dann im Refrain als das »Ein Gleiches« genannte zu erkennen ist. Konfrontativ wie Tucholsky verfährt auch Brecht, indem die im Text eskalierende Gewalttätigkeit, die in Mord und Totschlag gipfelt, im Refrain mit Goethes Worten beruhigt und damit verschweigt, was zuvor vor sich gegangen ist, ablaufend in vorgeschriebener Reihenfolge, wie sie anderenorts üblich ist, wo das Gebot »Du sollst nicht töten« gepredigt wird.

Anders als Tucholsky aber läßt Brecht die, die dort mit der Internationale in den Text einbrechen, nicht als Chor (also in der Mehrzahl) agieren, sondern in Gestalt einer hilfebedürftigen und machtlosen einzelnen Frau, die als »altes Weib« daherkommt:

1  
Einst kam ein altes Weib daher  
2  
Die hatte kein Brot zum Essen mehr  
3  
Das Brot, das fraß das Militär  
4  
Da fiel sie in die Goss', die war kalte  
5  
Da hatte sie keinen Hunger mehr.  
6  
*Darauf schwiegen die Vöglein im Walde  
Über allen Wipfeln ist Ruh  
In allen Gipfeln spürest du  
Kaum einen Hauch.*<sup>10</sup>

Was darauf folgt, gehorcht nicht mehr der kirchlichen Liturgie. Der Totenarzt schreibt den üblichen »Schein« aus, und die Alte wird – alles geht seinen geordneten Gang – vielleicht auch noch begraben. Nur: der Arzt, der den »Schein« ausstellt, »lacht noch über die Alte« und macht sich damit verdächtig, zu denen zu gehören, die im nachfolgenden Refrain »auch« nichts dabei finden, wie hier ein Mensch verhungert ist.

10 Bertolt Brecht: Hauspostille. Berlin 1927. S. 17f.

In täuschendem Märchenton wird weiter erzählt, daß nun wenigstens »ein einziger Mann« daherkommt, der »in der Sache einen Haken« findet und zum ersten Mal die Losung ansagt, die Brecht in den folgenden Jahren noch mehrere Male wiederholen wird:

... ein Mensch müsse essen können, bitte sehr –<sup>11</sup>

Aber dazu haben die »Vöglein im Walde« nichts zu vermelden und schweigen auch »darauf«. Gegen diesen Mann, »eine Art Freund für die Alte«, wird demonstrativ Gewalt angewendet, denn er hat sprechen wollen, während der lautlose Hungertod der alten Frau in aller Stille geschah. Der nun auftretende »Kommissar« stellt dann schon mit dem »Gummiknüppel« Ruhe und Ordnung her:

21

Und zerklopfte dem Mann seinen Hinterkopf zu Brei

22

Und da sagte auch dieser Mann nichts mehr

23

Doch der Kommissar sagte, daß es schallte:

24

*So! jetzt schweigen die Vögelein im Walde*

*Über allen Wipfeln ist Ruh*

*In allen Gipfeln spürst du*

*Kaum einen Hauch.<sup>12</sup>*

Mit dem Anfangswort »So« gewinnt der gewünschte Ruhezustand eine neue Qualität: die der Totenstille. Die Staatsmacht hat noch einmal lautlos handeln können: Mann gegen Mann konnte ihr dies gelingen. In der folgenden Strophe ist das nicht mehr möglich, denn nun sind es »drei bärtige Männer«, die »einher« kamen und die Meinung vertraten, daß, was geschehen ist, nicht »eines einzigen Mannes Sache allein« sein könne. Und

11 Ebenda. S. 19.

12 Ebenda. S. 19f.

sie insistieren so lange und beharrlich darauf, »bis es knallte« und auch diese Männer »nichts mehr« sagen können. Als es in der nächsten Strophe »viele rote Männer« sind, die »mit dem Militär« zu sprechen wünschen, redet das Maschinengewehr und bringt sie zum schweigen. Auch in diese Ruhe stimmen die Vöglein ein, die nicht nur schweigen, weil, wie in Goethes Gedicht, Mensch und Natur zur Ruhe gekommen sind, sondern, von Brecht in die Großstadt versetzt, schon bei Tageslicht einem Verhaltensmuster folgen, das diese Waldbewohner auf eine menschliche Bedeutungsebene hebt, auf der die nächtliche Ruhe ihre Unschuld verliert. Ihr Schweigen legt sich über offenkundiges Unrecht, das auf diese Weise zumindest indirekt gebilligt wird.

Billigung und Willfährigkeit sind zwei Schlüsselbegriffe, die wenige Jahre später in Gedichtüberschriften Brechts wiederkehren. Sie werden immer dann ins Feld geführt, wenn Untat geschieht, welcher Art sie auch sein mag. In der »Liturgie vom Hauch« wird über die schweigenden Vögel – zumindest symbolisch – das strengste Urteil gesprochen, das die Natur selbst vollstreckt: »ein großer roter Bär«, der zumindest der Farbe nach mit den »roten Männern« im Bund sein könnte, ist der Exekutor. Es ist ein symbolischer Akt auch deshalb, weil ein leibhaftiger Bär schwerlich die gefiederten Sänger in den »Wipfeln« und »Gipfeln« der Waldbäume jagen könnte. Hier waltet Dichters Wille, dem zur Anschauung verholten wird.

Standen in der »Liturgie vom Hauch« die »Vögelein« nur metaphorisch für eine Spezies von Menschen, die sich in Schweigen hüllte, wenn unter ihnen Menschen geschlagen und niedergemacht wurden, sind es im Gedicht »Von der Willfährigkeit der Natur« ohne jeden Zweifel Menschen, die in Beziehung zueinander treten und als »Natur« figurieren, obwohl das Nomen »Natur« mit dem vorangestellten Adjektiv »ländlich« eher eine Landschaft assoziiert als jenen Sachverhalt, für den das Wort »Willfährigkeit« steht. Semantisch betrachtet, signalisiert es einerseits Einverständnis und Bereitschaft, andererseits bringt es Zwänge ins Bild, denen sich der freie Wille beugen mußte. Mehr noch: Es entsteht ein Bild vom Menschen, als gehöre Willfährigkeit zu seiner Natur, wodurch selbst die Untat mit dem Anschein des selbstverständlich Naturgegebenen umhüllt wird.

Gemeint ist damit ein Weltzustand, der mit mehrfachem Schmerzenslaut (»Ach«) vom Autor beklagt wird und ihn den Elegiendichtern früherer Jahrhunderte annähert:

Ach es kommt ja der Krug mit der schäumenden Milch auch  
 Noch zu des Alten geiferndem Mund.  
 Ach, es reibt sich dem flüchtenden Schlächter  
 Noch am Bein der Liebe heischende Hund.  
 Ach, dem Mann, der das Kind mißbraucht hinterm Dorfe  
 Neigen sich Ulmen noch mit schönem und schattigen Laub.  
 Und es empfiehlt eure blutigen Spuren, ihr Mörder  
 Unserm Vergessen der blinde, freundliche Staub.  
 So auch verwischt der Wind die Schreie von sinkenden Booten  
 Vorbedacht mit dem Säuseln des Blattwerk im Innern des Lands  
 Und er hebt höflich der Magd vor dem syphilitischen Fremden  
 Daß er die lustigen Beine sähe, den Zipfel des armen Gewands.<sup>13</sup>

»Natur« präsentiert sich in vielfacher Gestalt: als unpersönliches »Es« für anonym bleibende Menschen, die offenbar kein Unbehagen spüren, wenn sie einen »zahllos geiferndem Mund« mit der »schäumenden Milch« versorgen und sich des Kontrats der sinnlichen Wahrnehmung bei diesem Vorgang nicht bewußt sind. Danach kontrastieren mit »Schlächter« und »Liebe« zwei Nomina, die diesen Antagonismus, zumal nun ein Tier gemeint ist, bis hin zur offenkundigen Missetat schärfen, der die »Ulmen« – wieder ein Kontrast – mit »schönem und schattigen Laub« sekundieren. Je unbewußter die Naturmächte, umso größer ihre Willfährigkeit, so daß die »blutigen Spuren« von »Staub«, bedeckt, die Schreie der Ertrinkenden vom Winde verweht und die »Syphilis« des Fremden mit dem »Säuseln des Blattwerks im Innern des Lands« verdeckt werden können, also ungehindert »Mißbrauch« geschieht. Mehr noch: Die Natur wird zur Komplizin, weil ihre Beihilfe zur Untat »vorbedacht« geschieht.

13 Bertolt Brecht: Von der Willfährigkeit der Natur. In: Gedichte 3. (Werke. Bd. 13.) Berlin 1993. S. 347.





Daß die in der Spanne zwischen »Ach« und »Noch« begründete Hoffnung auf eine Zeit, in der der Willfähigkeit von Menschen der Boden entzogen ist, bevorstehen könnte, also auch ohne Argwohn und Bedenken das Lob der Natur gesungen werden kann, sah Brecht umso vergeblicher an, je mehr im Jahr 1933 für Schriftsteller im Exil zur Pflicht des Tages wurde, von den Untaten derer zu sprechen, die in Deutschland die Macht hatten. Nun tat sich ein anderer Widerspruch auf: Je mehr es den Lyriker danach verlangte, dieser Wirklichkeit eine andere unbefleckte menschliche Wahrnehmungsfähigkeit entgegen zu halten, deren Unschuld nach literarischer Darstellung rief, umso mehr wurde ihm auch bewußt, daß er, wenn er diesem Verlangen nachgab, in die Rolle jener »Vögelein« geriet, die in der »Liturgie vom Hauch« durch ihr Schweigen schuldig gewordenen Sänger der Willfähigkeit ihre Strafe bekamen.

In diesem Sinn gibt das dem Teil II der »Svendborger Gedichte« vorangestellte Motto eindeutigen Bescheid darüber, wovon in den »finsternen Zeiten« geschrieben werden sein mußte.

In den finsternen Zeiten  
Wird da auch gesungen werden?  
Da wird auch gesungen werden.  
Von den finsternen Zeiten.<sup>15</sup>

Das daran anschließende Gedicht heißt nicht von ungefähr »Deutsches Lied« und veranschaulicht, was der Vorspruch meint:

Sie sprechen wieder von großen Zeiten  
(Anna, weine nicht)  
Der Krämer wird uns ankleiden.

Sie sprechen wieder von Ehre  
(Anna, weine nicht)  
Da ist nichts im Schrank, was zu holen wäre.

15 Bertolt Brecht: Motto innerhalb der »Svendborger Gedichte«. In: Gedichte 2. (Werke. Bd. 12.) Berlin 1988. S. 16.

Sie sprechen wieder von Siegen  
(Anna, weine nicht)  
Sie werden mich schon nicht kriegen.

Es ziehen die Heere  
(Anna, weine nicht)  
Wenn ich wiederkehre  
Kehr ich unter andern Fahnen wieder.<sup>16</sup>

Nun sind Politiker gemeint, deren propagandistische Gehilfen von »großen Zeiten« sprechen, obwohl sie wissen, wie in der »Kriegsfibel« der »Svendborger Gedichte« nachzulesen ist, daß ein neuer Krieg bevorsteht. In solchen Zeitläuften ist es nötiger, zum Sprechen zu ermuntern, als darüber Beschwerde zu führen, daß es noch immer vorteilhaft sein kann zu schweigen, wenn Unrecht getan wird. Für den Antifaschisten Brecht stellte sich die Frage, ob er die von der Natur den menschlichen Sinnen dargebotene Augenweide zur Sprache bringt oder auf die Mißstände der Gesellschaft aufmerksam machen sollte. In »schlechte Zeit für Lyrik« wird dieser Dualismus thematisiert und als Verlust verbucht, was der Dichter verschweigen muß, obwohl er gerne darüber schreiben möchte:

Ich weiß doch: Nur der Glückliche  
Ist beliebt. Seine Stimme  
Hört man gern. Sein Gesicht ist schön.

Der verkrüppelte Baum im Hof  
Zeigt auf den schlechten Boden, aber  
die Vorübergehenden schimpfen ihn einen Krüppel  
Doch mit Recht.

Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sundes  
Sehe ich nicht. Vor allem  
Sehe ich nur der Fischer rissiges Garnnetz.

Warum rede ich nur davon  
 Daß die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht?  
 Die Brüste der Mädchen  
 Sind warm wie ehemals.  
 In meinem Lied ein Reim  
 Käme mir fast vor wie Übermut.

In mir streiten sich  
 Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum  
 Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.  
 Aber nur das zweite  
 Drängt mich zum Schreibtisch.<sup>17</sup>

Wie in den schon in früher entstandenen Gedichten, in denen Mißstände und Mißverhältnisse angezeigt wurden, arbeitet Brecht in diesem Gedicht mit Gegensatzpaaren: auf der einen Seite der Glückliche, dessen innere Verfassung sein äußeres Aussehen verschönt und ihn »beliebt« macht, auf der anderen der »verkrüppelte Baum«, der nicht danach gefragt wird, warum er wie ein »Krüppel« (damit er auf die höhere Ebene gebracht, die den Menschen vorbehalten ist) aussieht und bei den »Vorübergehenden« eher entgegengesetzte Empfindungen hervorrufen, so daß sie lieber wegsehen, als ihn zu betrachten. Nicht so der Dichter, der diese Art des Wahrnehmens zum Dreh- und Angelpunkt macht und mit Adjektiven schmückt, was sich seinen Augen als schön darbietet, um postwendend ein »rissiges Garnnetz« über Boote und Segel zu legen und die »vierzigjährige Häuslerin« mit dem Krüppel-Baum zu verschwistern, wobei er darauf aufmerksam macht, daß es die »schlechten« Verhältnisse sind, die der Natur zugesetzt haben. Sprachliche Wendungen wie »nicht« und »nur« zeigen die Kluft an, die sich zwischen der »Begeisterung« (für ein Naturbild) und dem »Entsetzen« (über die Reden des Anstreichers) auftut und den Lyriker gleichsam in zwei Personen spaltet, die miteinander im Streit liegen.

17 Bertolt Brecht: Schlechte Zeit für Lyrik. In: Gedichte 4. (Werke. Bd. 14.) Berlin 1993. S. 432

Im Gedicht »An die Nachgeborenen« hat Brecht dieses Dilemma noch einmal thematisiert:

Was sind das für Zeiten, wo  
 Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
 Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!<sup>18</sup>

Daß er mit diesen Worten einen nicht nur temporären Konflikt der Exiljahre bezeichnet hat, sondern einen für das 20. Jahrhundert gültigen, rief in den sechziger Jahren Peter Weiss in »Ästhetik des Widerstands« zeitgemäß in Erinnerung, während zwei Lyriker auf unterschiedliche Weise auf Brechts Frage aus dem Jahr 1939 für ihre Zeit antworteten.

Hans Magnus Enzensberger gab seine nach einer von ihm in Gang gebrachten Diskussion über die Notwendigkeit der Kunst, formuliert in »Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend«, in einer diesen Postulaten gegenüber gemäßigten Variante; als Eingeständnis mit dem Titel »Zwei Fehler« zu Protokoll:

Ich gebe zu, seinerzeit  
 habe ich mit Spatzen auf Kanonen geschossen.  
 Daß das keine Volltreffer gab,  
 sehe ich ein.  
 Dagegen habe ich nie behauptet,  
 nun gelte es ganz zu schweigen.  
 Schlafen, Luftholen, Dichten:  
 das ist fast kein Verbrechen.  
 Ganz zu schweigen  
 von dem berühmten Gespräch über Bäume.  
 Kanonen auf Spatzen, das hieße doch  
 in den umgekehrten Fehler zu verfallen.<sup>19</sup>

18 Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen. In: Gedichte 2. S. 85.

19 Hans Magnus Enzensberger: Zwei Fehler. In: Gedichte 1955–1970. Frankfurt am Main 1971. S. 162.

Ausführlicher thematisiert Enzensberger diese Problematik (mit Bezug zu der

Noch immer aber gilt auch, wenn sich die Zeiten verfinstern und weltpolitische Konflikte kriegerisch ausgetragen werden, die Menschenopfer kosten, was Erich Fried wie Brecht im Jahr 1924, als er »Liturgie vom Hauch« schrieb, ein halbes Jahrhundert später als sein »Entsetzen« benannte:

von ihm herausgegebenen Zeitschrift »Kursbuch«) im Gedicht »Ein letzter Beitrag zu der Frage ob Literatur«. (S. 160.)

Die Bandbreite des Themas bis hin zur Affirmation von Poesie und Macht zeigt sich sinnfällig in einer Nach-Wende-Wider-Rede Wulf Kirstens in seinem Gedicht »zu schön, um wahr zu sein«, das von einem Ausspruch des Historikers Ranke inspiriert wurde:

die throne der mächtigen  
 wären gegründet auf poesie –  
 zu schön, Ranke, um wahr  
 zu sein, die aussicht  
 auf einsicht ist sehr gering,  
 lieber Leopold Ranke, wie gern  
 hieße ich Sie meinungsmacher,  
 spräche Sie heilig oder  
 sähe Sie immerhin stehen  
 im geruche der heiligkeit,  
 so aber – ich weiß nicht,  
 weil ich es zu genau weiß,  
 verlorene liebesmühe, dieser satz,  
 den Sie so kraftvoll und sicher  
 gesetzt, zu sicher, so mutergütig  
 Ihr Deutsch, so zuverlässig  
 bezeichnet wie Meißnischer Laufkäfer  
 oder Nossener Admiral,  
 schmetterlingsfreunde habt acht  
 auf diesen farbenprächtigen militär,  
 wahr und schön ist der bogen,  
 den die fallierende textilbranche zieht,  
 die auf fadenschein gründet.

(In: Wulf Kirsten: Wettersturz. Gedichte 1993–1998. Zürich 1999. S. 81.)

Ein Ungleiches = Einige Leichen

Warte nur! Balde  
Ruhest du auch.  
Und zwar wie?  
Zwischengelagert? Entsorgt?  
Und warum *du*  
nicht *Sie*?

Ich fange von vorne an  
Das klingt viel höflicher dann:  
Über allen Gipfeln  
ist Euphemie,  
In allen Wipfeln  
Spüren Sie  
kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde  
Bitte warten Sie! Balde  
Ruhen Sie auch.

(Die Euphemie versteht sich von selbst bei Goethen:  
Er sagt ja auch Ruhen  
Wenn er Sterben meint oder Töten)  
Oder lieber nicht ruhig Blut?  
Also gut, mit etwas mehr Wut:  
Unter allen Wipfeln  
fließt Blut,  
In allen Heuchlern  
spürest du  
kaum einen Jammerlaut!  
Die Vögelein menscheln im Walde.  
Gipfle nur! Balde  
watest du auch im Blut<sup>20</sup>

20 Erich Fried: Ein Ungleiches = Einige Leichen. In: Gedichte 2. Berlin 1997.  
S. 658.

Während sich Enzensberger mit seinem Gedicht die Lizenz zurückholt, wieder Gedichte zu schreiben und »Fehler« selbstkritisch eingesteht, wozu die Einsicht beigetragen haben mag, daß es mit einem Verzicht auf Poesie nicht getan ist, nimmt sich Fried das Goethe-Gedicht vor und holt zu einer dekonstruierenden Attacke aus, die beim Titel ansetzt und mit einem negierenden Präfix zu verstehen gibt, daß in seinem Text von Sachverhalten die Rede ist, die mit dem Gleichheitszeichen wie eine mathematische Lösung zu Papier gebracht werden. Dabei geht es nicht mehr um eine Tote, die wie in Brechts Gedicht die Gewalteskalation auslöst, sondern – wie nebenbei – um »einige Leichen«, so als käme es gar nicht darauf an, wie viele es sind. Denn seit Auschwitz und – auf die Entstehungszeit des Gedichts bezogen – dem Vietnam-Krieg sind die Toten ohnehin nahezu unzählbar geworden.

Der Zeitbezug zeigt sich darüber hinaus aber vor allem bei der Aufzählung neuzeitlicher Ruheweisen: »zwischenlagert« oder anderweitig »entsorgt«, also wie Atommüll behandelt und demnach eines anderen Todes gestorben als das »alte Weib« in Brechts Gedicht. Aus Goethes sanftem Versprechen auf Schlaf hat Fried einen Warnruf gemacht, der auf neue Todesarten vorausweist und wie die Ankündigung eines bevorstehenden Todesfalles wirkt.

Sich selbst in die Rede fallend ob solcher Schreckensmeldungen schlägt er die mildere und den Tatbestand beschönigende Version in der Tonart »Euphemie« aus und schwenkt partiell auf den Wortlaut des Goethe-Gedichts ein, freilich in absichtsvoll verfremdeter Höflichkeitsform und holt schließlich mit dem Wort »Leiche« zum Gegenschlag aus: mit unbeschönigten Tatsachen, die sich nicht aus der Welt schaffen lassen.

Mit der Schlußstrophe stößt er die Euphemisten geradezu mit der Nase auf das, was unter den Wipfeln der Bäume geschieht und denunziert jene als »Heuchler«, die dabei immer noch »ruhig Blut« bewahren können.

Aber auch die »Vögelein« haben in den Jahrzehnten nach Brechts »Liturgie vom Hauch« nicht wenig dazu gelernt: sie schweigen nicht mehr, sie »menscheln« und treiben es auf diese Weise noch schlimmer als die schöngestigen Sängers des Waldes von einst.



## 12. Der »Anstreicher« am Mikrophon – Stimmen und Gegenstimmen außer Landes

Wohlbedacht hat Ruth Berlau den 1956 erschienenen Bild-Text-Band »Kriegsfibel« mit zwei Hitlerphotographien begonnen und geschlossen. Die erste zeigt Hitler, von der Seite aufgenommen, als Redner vor mehreren Mikrophonen an einem Pult stehend. Sein Blick ist nach oben gerichtet, die rechte Hand ausgestreckt, die Finger gespreizt. Im Hintergrund zeichnet sich das Hakenkreuz (offenbar auf einer Fahne) ab. Es ist eine von vielen Aufnahmen (Ort und Zeit der Entstehung werden nicht genannt), die ihn in dieser Pose zeigen. Was er in diesem Augenblick zum versammelten Auditorium spricht, muß sich der Betrachter dieses Photos denken (seit Hitlers Tod ist der Nachwelt durch Funk und Fernsehen gut genug bekannt, was er im Verlaufe der Jahre in die deutschen Mikrophone gesprochen hat). Auch die Stimme kann man sich selbst in Erinnerung rufen. Brecht hat das Bild mit einem Vierzeiler treffend kommentiert:

Wie einer, der ihn schon im Schlafe ritt  
Weiß ich den Weg, vom Schicksal auserkürt  
Den schmalen Weg, der in den Abgrund führt:  
Ich finde ihn im Schlafe. Kommt ihr mit?<sup>1</sup>

Das Schlußbild der »Kriegsfibel« zeigt ihn ebenfalls in Rednerpose: diesmal in Uniform (mit Stiefeln, Hakenkreuzbinde und Eisernem Kreuz ange-tan) mit geöffnetem Mund vor einem Mikrophon stehend, die rechte Hand angewinkelt ausgestreckt. Hinter ihm seine Gefolgschaft.

Auf beiden Photographien sind Mikrophone zu sehen, in die der Redner hineinspricht, seine Stimme lautlich verstärkend, dadurch umso be-

1 Bertolt Brecht: Kriegsfibel. Berlin 1955. Bild 1. [o. S.]

drohlicher wirkend. Diese technische Erfindung sicherte Hitler die gewünschte Wirkung nicht nur, wenn er vor massenhaftem Publikum in großen Hallen sprach, über die Rundfunkmikrophone war er fortan auch von denen zu hören, die nicht leibhaftig anwesend sein konnten, wenn er öffentlich zu sehen war. Die moderne Technik verhalf ihm zu stimmlicher Omnipräsenz nicht nur in Deutschland, sondern weltweit, also auch bei Deutschen, die noch auf ihre »Befreiung« außerhalb der Reichsgrenzen hofften, und bei denen, die als Emigranten Deutschland verlassen hatten.

Thea Sternheim gehörte zu diesem Personenkreis und notierte im Juni 1935, – als sich die emigrierten Schriftsteller in der Pariser Mutualité trafen, nach einem Gespräch mit Heinrich Mann: »Im übrigen ist Heinrich Mann überzeugt, dass Hitler am Kehlkopf krebserkrankt sei. Das hieße ja in der Tat am Gliede, mit dem man am schwersten sündigte, gestraft werden.«<sup>2</sup> Da schwang die Hoffnung mit, diese Stimme bald nicht mehr hören zu müssen. Doch Hitler gab noch mehrfach Proben seiner eingeübten Rhetorik, wie unschwer am Beispiel einiger Gedichte bewiesen werden kann, die in den dreißiger Jahren geschrieben wurden.

Dessen Wirkung auf seine Zuhörer zu Zeiten, als er noch nicht in Mikrophone sprach, war anfangs mehr eine körperliche als eine vorwiegend von der Stimme ausgehende. Carl von Ossietzky notierte dazu 1924 unter dem Titel »Zur Ästhetik der Politik«: »Ein paar Glückliche, die den Vorzug genossen haben, Herrn Adolf Hitler in großen Versammlungen reden zu hören, berichten, daß dieser Mann durchaus nicht der große Rhetor sei, als den ihn auch seine Gegner sich gewöhnlich vorstellen. Er sage eigentlich immer dasselbe, aber um seinen Worten durch die Geste Nachdruck zu verleihen, schlage er ständig mit Armen und Beinen um sich, so daß nach kurzer Zeit schon sein Kragen durch die Anstrengung völlig durchgeschwitzt sei und sich um seinen Hals schmiege wie das dünne Gewand um die feuchten Glieder der Najade.«<sup>3</sup> Thea Sternheim notierte bereits Jahre zuvor, ebenfalls mit dem Unterton der Geringschät-

2 Thea Steinheim: Tagebücher II. 1925–1936. Göttingen 2002. S. 644.

3 Carl von Ossietzky: Zur Ästhetik der Politik. In: Sämtliche Schriften. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg 1994. S. 325.

zung hitlerschen Rednertalents: »Überdies spreche Hitler einen grotesk bayrischen Dialekt, der besonders bei dem Wort ›muss‹, das er ›m—u—ss‹ spräche, zum Vorschein käme.«<sup>4</sup> An dieser Ausspracheweise störten sich in jedem Falle jene nicht, die sich zu seinen Anhängern zählten. Zu ihnen gehörte Wolfram Brockmeier, der 1934 in der Sammlung »Ewiges Deutschland« mit dem Gedicht »Der Führer spricht im Funk« vertreten war:

Sie saßen zu viert in der Kammer,  
 Ein jeder trug schwer seine Not.  
 Sie sprachen von Deutschlands Jammer  
 Und vom Kampfe um Arbeit und Brot.

Sie dachten der Jahre im Felde,  
 Des Blutes, das danklos floß,  
 Sie sahen die Gier nach dem Gelde  
 Und blutfremden Volkes Troß.

Da erstand eine Stimme im Raume,  
 Die war dunkel und groß und stark,  
 Und sie schrakten empor aus dem Traume  
 Und spürten sich beben im Mark.

Sie saßen und lauschten beklommen,  
 Als längst schon die Stimme entschwebt.  
 Weckruf war hergekommen,  
 Und sie standen, vom Glücke benommen,  
 und wußten, daß Deutschland lebt.<sup>5</sup>

Der Text veranschaulicht in seiner euphorischen Gestimmtheit, weshalb Hitler gehört und ihm gefolgt wurde. Wie der »Führer« zählt sich der

4 Thea Sternheim: Tagebücher II. S. 395.

5 Wolfram Brockmeier: Der Führer spricht im Funk. In: Ewiges Deutschland. Leipzig 1934. S. 62.

Verfasser des Gedichts zu denen, die an Deutschlands Schicksal in den Jahren der Weimarer Republik gelitten haben, weil sie sich zu den Kriegsverlierern zählen mußten. Für sie waren Hitlers Ansprachen nun Weckrufe, die ihnen diese Schmach wieder ins Bewußtsein riefen und dazu ermunterten, Deutschland davon zu befreien. Revanchegefühle und Zukunftserwartungen mischen sich zu einem neuen Glauben an Deutschland. Noch befreiter und ergebener spricht Heinrich Anacker, der »die Bewegung« seit 1922 aus eigenem Erleben kannte, in seinem Gedicht »Adolf Hitler im Rundfunk«:

Einst mußten wir weit durch die Gaue ziehn,  
um nur einmal den Führer zu hören.  
Nun dringt seine Stimme überall hin,  
aufrüttelnd in heißem Beschwören.

Von Deutschland spricht er, von Deutschland allein,  
von Zielen, die ferne schienen;  
und er mahnt uns, Vollender des Werkes zu sein  
in friderizianischem Dienen.

Millionen hören ihn, ernst und still,  
in tiefergriffenem Lauschen –  
Und es geht durch das Volk, das frei sein will,  
wie ein heiliges Frühlingsrauschen!<sup>6</sup>

Für Anacker sind die Reden Hitlers schon Traumerfüllungen, die denen zuteil werden, die bei den »braunen Kolonnen« mitmarschierten und nun Wirklichkeit werden sehen, wofür sie sich in den Jahren zuvor ins Zeug gelegt hatten: Für sie ist es geradezu ein Triumph, daß es nun »Millionen« sind, die Hitlers Stimme lauschen. Das substantivierte Verb ist treffend gewählt, denn es drückt aus, was das Verb »hören« allein nicht vermag: Es ist angestrengtes Hören, dem kein Wort entgehen soll, und es ist ergriffe-

6 Heinrich Anacker: Adolf Hitler im Rundfunk. Zitiert nach: Joseph Wulf: Kultur im Dritten Reich. Berlin 1989. S. 121.

nes Hören, das durch das Bestimmungswort »tief« noch intensiviert wird. Nun wird auch das Leitwort »Volk« schon ganz in jenem national eingefärbten Sinn verwendet, der Brecht dazu bewog, statt dessen von »Bevölkerung« zu sprechen. Das Attribut »heilig« flattert all dem als ausgeborgtes Fahnenwort aus alten Zeiten neu voran. Und auch die Natur feiert ihr Erwachen.

Daß Hitlers Reden und Wortmeldungen einer semantisch orientierten Sprachkritik bedurften, hatten Hitlergegner wie Feuchtwanger und Brecht alsbald erkannt und damit begonnen. Alfred Kerr tat es in Versen auf seine Weise. Unter dem Titel »Hitler 1934 Der Anführer spricht« hat er zweimal seine Feder gespitzt. Er läßt Hitler sprechen und ihn sich dabei selbst entlarven:

## I

Der Nazismus währt tausend Jahre,  
 Das ist eine völlig sichere Sache –  
 Und diese Behauptung ist eine so wahre  
     Wie die meisten, die ich mache.  
 Ehe der tausendjährige Glanz  
 Losgeht zieh' ich Bilanz.

## II

Mich hat ein mulmiger Mittelstandsgott  
 Zum Macher auserlesen –  
 Ich tätige Totalbankrott,  
     Wie keiner dagewesen.  
 Ich rede Quatsch; die Spucke voll Speck;  
     Das Volk hört zu mit Rührung;  
 Denn nie kam Deutschland so in den Dreck  
     Wie unter meiner Führung

Ich schwafelte – ich schwor dem Schwarm,  
     Ihn fürstlich zu belohnen;  
 Ich wurde reich, sie blieben arm,  
     (Mir trug es fünf Millionen).

Die deutsche Zwietracht ist zerstreut!  
 Ich litt die Schweinerei nicht;  
 (Nie war das Land zerspalten wie heut –  
 So hab ich sie ... geeinigt).  
 (...)  
 Die Rasse wird nicht länger verhunzt –  
 Ich bin der arische Mahner ...  
 Ich winsle wedelnd um etwas Gunst  
 Mongolisch-gelber Japaner.  
 In meinen Rotten, in Reih und Glied  
 Zählt man bereits die Vermißten –  
 Der Nazi ist, am Ende vom Lied,  
 Ein Hund der Kapitalisten.

Ich habe das heilige Feuer entfacht  
 Und Walhallaworte gepoltert;  
 Ich habe nichts zustandegebracht,  
 Nur Menschen viehisch gefoltert.  
 Noch schiebt mir Göbbels Weihrauchdampf  
 Durch patentierte Zerstäuber;  
 Ich zuppe zurück – das ist »mein Kampf«!  
 und darum ... Mörder und Räuber!  
 Darum Mörder und Räuber ...<sup>7</sup>

7 Alfred Kerr: Hitler 1934. Der Anführer spricht. In: Liebes Deutschland. Berlin 1991. S. 251f.

Daß Kerr und Brecht, wenn sie Satiren schrieben, nicht weit voneinander so stehen kamen, läßt sich sinnfällig an zwei Gedichten ablesen: »Mussolinis Salonwagen« von Alfred Kerr und Brechts Gedicht »Der Dienstzug«, mit dem er in den »Deutsche Satiren« auf Hitlers Reise-Gebaren zielt. In Kerrs 2. Strophe ist ebenfalls davon die Rede:

»Hitler, Hitler über alles«  
 Singt der Deutsche voll Gemüt  
 (Dankbar für den dicken Dalles)  
 Der im Zuchthauslande blüht).

Gleichlautende oder sinnverwandte Wörter, wie sie die Hitler-Anhänger in ihren Gedichten gebrauchten (wie »das heilige Feuer« und die »Walhallaworte«) stehen bei Kerr in einem satirischen Kontext und sind umgeben von solchen wie »Ich rede Quatsch« oder »Ich schwafelte«. Der selbstlobenden Bezeichnung »arischer Mahner« folgen Insulte wie »Totalbankrott« und »Ein Hund der Kapitalisten«. Der eigentliche Kunstgriff aber besteht darin, daß Kerr den »Führer« schon Bilanz ziehen läßt, bevor er sein »Werk« vollendet hat, wobei er die verheißenen Wohltaten für das Volk als Untaten entlarvt. Das heißt: wenn der »Führer« spricht, macht er Versprechungen. Der Kontrapunkt zu den Gedichten der Hitler-Getreuen zeigt sich noch deutlicher, wenn von Deutschland die Rede ist. Für seine Anhänger ist Hitler der Retter Deutschlands, für die Antifaschisten geriet es durch ihn in den Dreck. In einem Punkt aber stimmen die Gedichte überein: wenn der Gemütszustand beschrieben wird, in dem das Volk durch Hitlers Reden versetzt wird. Sprach Anacker von »tiefergriffenem Lauschen«, so läßt Kerr »Rührung« bei Hitlers Ansprachen entstehen.

Im gleichen Jahr, als Alfred Kerr dieses Gedicht schrieb, fuhr Hitler zum Reichsparteitag nach Nürnberg und hielt dort eine nur dreiminütige Eröffnungsrede, offenbar, um seine Stimme »für die sechs großen Ansprachen (zu) schonen, die während der folgenden fünf Tage angekündigt sind«, wie William Shirer in seinem Berliner Tagebuch schreibt. Am 5. September ist darin zu lesen: »Ich glaube, daß ich einige der Gründe für Hitlers erstaunlichen Erfolg zu verstehen beginne. Indem er Riten der katholische Kirche transformiert, bringt er Prunk, Farbe und Mystizismus in das monotone Leben der Deutschen des 20. Jahrhunderts zurück

Und der Führer sitzt, voll Furcht vor Schaden,  
 Als ein ausgepichteter Mann der Tat  
 Kugelsicher hinter Berchtesgaden  
 Und noch immer hinter Stacheldraht.  
 Auf dem Schmalz der Locke liegt ein Schimmer;  
 Aber blitzt der Blick auf blank und groß,  
 Legt er doch den Ölkopf nie und nimmer  
 Einem »Untertanen in den Schooß«

(In: Liebes Deutschland. S. 258.)

(...) In einer solche Atmosphäre verwundert es dann auch nicht, daß jedes Wort Hitlers wie ein geheiligtes Wort von oben entgegengenommen wird. In solchen Momenten ist der kritische Verstand des Menschen – oder zumindest des Deutschen – lahmgelegt, und jede ausgesprochene Lüge wird als Wahrheit akzeptiert. Die Menschenmenge – alles Nazi-funktionäre – befand sich genau in dieser Stimmung, als sie der Ansprache des Führer lauschte. Sie wurde nicht von ihm selbst vorgetragen. Der Gauleiter von Bayern, Wagner, verlas sie. Seine Stimme und die Art zu reden gleicht so sehr der Hitlers, daß einige Korrespondenten beim Zuhören am Radio in ihren Hotels glaubten, er selbst habe gesprochen.«<sup>8</sup>

Vier Jahre später erlebte Shirer den »Führer« bei einer Rede im Sportpalast in Berlin, mit der er den Einmarsch in die Sudetengebiete ankündigte. Am 26. September 1938 vermerkt der amerikanische Rundfunkmann: »Hitler hat die letzten Brücken hinter sich abgebrochen. Heute Abend verkündet er im Sportpalast, so schrecklich brüllend und kreischend, wie ich ihn noch nie erlebt habe, daß er am 1. Oktober ... »sein« Sudetenland haben werde.«<sup>9</sup>

Diese Rede wird ebenfalls durch den Rundfunk übertragen im Ausland hörbar gewesen sein. Dafür gibt es in Gestalt zweier Gedichte Beweise.

In dem 1939 gedruckten Gedichtbuch »Heim ins Reich. Lieder eines Sudetendeutschen« von Bruno Brendel – er hat es seinen »alten Kameraden vom NS-Studentenbund« gewidmet – steht das Gedicht

8 William Shirer: Berliner Tagebuch. Aufzeichnungen 1934–41. Leipzig 1991. S. 24.

Satirisch in Filmbilder umgesetzt hat das Stimm-Phänomen in späteren Jahren Charlie Chaplin in seinem Film »Der Große Diktator«: nicht nur mit seinem optisch gelungenen Erdkugel (Globus)-Ballett, mehr noch akustisch, indem er Hitlers Redeweise in einer erfundenen Sprache furchterregend und zugleich der Lächerlichkeit preisgebend zu Gehör brachte.

9 Ebenda. S. 137.



»12. September  
Der Führer spricht ...«

Als seine Stimme durch den Äther schwang,  
geschah's, daß unsere Herzen stille standen  
und daß um uns die grauen Schatten schwanden  
und daß ein Engel auf uns niedersprang  
und über unsern Schmerz die ausgespannten  
und starken Flügeln hielt und daß der Klang,  
der aus des Führers heißer Seele drang,  
Altäre schuf, aus denen wir entbrannten

wie Heilige, in denen wunderbare,  
inbrünstige Gebete sich vereinten.  
Und als zu unsern Füßen all die Jahre,

in denen wir vor Leid zu sterben meinten,  
erstanden, fand die jubelnde Fanfare  
der Rettung neu Geborene, die weinten.<sup>10</sup>

10 Bruno Brendel: 12. September. Der Führer spricht. In: Heim ins Reich. Lieder eines Sudetendeutschen, Reichenberg o. J. S. 23.

Wie ein Gegen-Gedicht zu Brendels nachfolgenden Hymnus liest sich Alfred Kerrs Gedicht »An einen Schüler in Reichenberg«, dessen 1. Strophe lautet:

Mein deutscher Junge! falsch erzogenes Wesen!  
Wenn du zur bessern Einsicht reifen sollst,  
Muß man dir liebeich ein Kollegium lesen  
Vom Anschluß, wie du ihn begreifen sollst.  
Ihr seid im Zweifel? kommt zu keiner Ruh?  
Ein ziemlich sonderbares Seelenklima  
Herrscht offenbar in eurer Oberprima –  
Nun hört mal zu.

(In: Liebes Deutschland. S. 258.)

In Brendels Text kehrt wieder, was Brockmayer und Anaker schon im gehobenen Liedton von sich gegeben hatten, nun als Sonett auf pseudo-klassischer Ebene. Und wieder sind ihm Ingredienzien beigemischt, die die Hitler-Rede zur biblischen Offenbarung werden lassen. Leid und Schmerz haben ein Ende, der Tag der Erlösung ist gekommen, als Reichsdeutsche fühlen sich die Bewohner der Sudeten wie »neu Geborene«.

Umso betroffener und wütender reagierte der in Frankreich lebende Emigrant Franz Werfel, der in Prag geboren wurde, auf Hitlers Rede im September 1938 im Berliner Sportpalast, mit dem Gedicht »Der Größte Deutsche aller Zeiten«:

Des Teufels Kreuz am Rocke,  
Tief in der Stirn die Locke,  
Das Chaplin-Bärtchen wie ein Klecks:  
Das ist die Dämonie des Drecks.

Dem »Rassensumpf« entquollen  
Und früh schon giftgeschwollen,  
Bringts dieses trübe Irgendwas  
Mit Ach und Krach zur Vierten Klass.

Was bürgerlich mißbraten,  
Gerät zu Göttertaten.  
Ein niedres Nichts voll Niedertracht  
Sich selbst vermillionenfacht.

Er eint die deutschen Stämme  
Zum Volk der Morchelschwämme.  
Zum Himmel stinkt, was er geeint.  
Das deutsche Wort verdorrt, versteint.  
Die Stimme gellt inbrünstig.  
Viel Ohren sind ihr günstig.  
Und wenn sie durch den Äther bellt.  
Wird sie zum Ohrenwurm der Welt.

Wir trotzen ihrem Zeichen  
 Als Lebende und Leichen.  
 Im Innern weiß es dieser Grind.  
 Das wir, *dass* wir die Sieger sind.

Die Welt wird Blut erbrechen.  
 Das Reich bezahlt die Zechen.  
 Dem Volk bleibt Fluch und Fron zum Lohn  
 Und eine Hoffnung: Davids Sohn.<sup>11</sup>

Die Überschrift gibt bereits das Angriffsziel vor: die Selbstüberhöhung des Mannes, der bald militärisch nach Ost- und Westeuropa greifen wird, hier mit einem Superlativ schon zu Lebzeiten in das Pantheon der Unsterblichen eingereiht. Eine Personenbewertung, die sich Hitler im Verlaufe einiger Jahre in den Augen nicht weniger Deutscher auch verdiente. Umso drastischer die strafende Entthronung, die er sich vom österreichischen Emigranten gefallen lassen muß, der schon in der ersten Strophe Alfred Kerrs Abwertungswort »Dreck« übernimmt und mit dem Nomen »Dämonie« auch auf den Gesichtsausdruck des »Führers« zielt. Mit Anspielungen auf Herkunft und Berufsgang zieht Werfel nun alle Register der Ver-Nichtung, die den größten Deutschen vom »Irgendwas« zum »Nichts« hinunterstürzen. Auch der Stimme des Redners werden mit den Verben »gellen« und »bellen« zwei pejorative Wertungen hinzugefügt.

Wie Kerr nimmt auch Werfel Hitlers Ende vorweg und greift der Geschichte einige Jahre vor, indem er anzeigt, was seit dem September des nachfolgenden Jahres zur europäischen Wirklichkeit wurde. Und auch Hitlers Niederlage wagt Werfel vorauszusagen, getragen von der Gewißheit, »dass wir die Sieger sind«. Daß aber war mehr eine Glaubensgewißheit.

Unter politischem wie auch religiösen Aspekt hätte Werfel von »Davids Sohn« ausgehend vermutlich ein anregendes Gespräch mit seinem ebenfalls in Frankreich lebenden Kollegen Joseph Roth führen können,

11 Franz Werfel: Der grösste Deutsche. In: Ausgewählte Gedichte. Berlin 1967. S. 123ff.

der 1938 unter dem Titel »Der apokalyptische Redner. Die Propaganda des Dritten Reiches – eine Weltgefahr« die Nazideutschen mit dem Teufel in Zusammenhang brachte. In der »Pariser Tageszeitung« vom 20./21. März schrieb er: »Den Deutschen blieb es vorbehalten – dank dem unerforschlichen Beschluß Gottes –, das diabolische Element in die Politik einzuführen, und zwar durch jenen ihrer Minister, der in Gebärde, Antlitz und Gebrest vom Schicksal und von der Hölle gezeichnet, nicht nur über den Lautsprecher zu verfügen hat, sondern auch der personifizierte Lautsprecher ist. Die Stimme der Wahrheit ist leise, die Stimme der Lüge laut. So wenig sicher ist die Lüge ihrer selbst, daß sie gewaltig schreien muß: als wollte sie sich selbst übertönen.«<sup>12</sup> Natürlich war damit Goebbels gemeint, dem ein »Propagandaministerium« unterstand, das auch für das Ausland verantwortlich war. Die dabei angewandten Methoden untersuchte Roth in seinem Aufsatz ausführlich, um am Schluß zu summieren: »Man täusche sich nicht darüber, daß Goebbels ebenso gefährlich ist wie Hitler, Goebbels ist der Radio-Herold Hitlers. Er redet ihm sozusagen voran. (Reiten können sie alle beide nicht ...)«<sup>13</sup>

Für Brecht war nach dem Wahlerfolg der NSDAP im Herbst 1930 kein Zweifel mehr möglich, daß Hitler mit seinen Kampf- und Hetzreden maßgeblich zu diesem Erfolg beigetragen hatte, der seiner Partei auch mehr stimmliche Präsenz im Reichstag verschaffte. Nicht ohne Grund konnte Goebbels wenige Monate nach Hitlers Ermächtigung im Jahr 1933 in Leipzig den Mitgliedern des Börsenvereins verkünden: »Revolutionen werden, das lehrt die geschichtliche Erfahrung, in der Hauptsache von großen Rednern gemacht (...). Der Faschismus wäre ohne Mussolini niemals zur Verwirklichung gekommen, und auch der Nationalsozialismus hat seine entscheidenden Impulse von einem großen Redner bekommen, ja ich möchte fast sagen, daß der Nationalsozialismus zum ersten Male eine Garnitur ganz großer Redner Deutschland beschert hat.«<sup>14</sup>

12 Joseph Roth: Der apokalyptische Redner. Die Propaganda des Dritten Reiches – eine Weltgefahr. In: Das journalistische Werk. Bd. 3. Köln 1991. S. 798.

13 Ebenda. S. 801.

14 Joseph Goebbels: Rede zu Kantate 1933. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Nr. 112. 16.5.1933 (Redakt. Teil).

Dem hatte Brecht opponiert, indem er, auf Hitlers Zeit als angehender Maler anspielend, dessen Größe mit dem Nomen »Anstreicher« gleich in zweifacher Weise demonstrierte: im Hinblick auf das berufliche Können als Kunstmaler, der es nur bis zum »Anstreicher« gebracht hat, und dennoch darin wiederum die neue Gefahr, die von ihm ausging, erkennend. Wer als »Anstreicher« durchs Land geht, geht mit »Tünche« um und kann folglich auch etwas übermalen, was nicht gesehen werden soll.

In den »Hitler-Chorälen« ist Brecht dem dann kritisch zu Leibe gegangen, indem er, den Blick auf Hitlers Versprechen gerichtet, weniger dessen »Dämonie«, sondern die Widersprüche in der Programmatik dieser Partei bloßstellte.

Als er 1933 Deutschland mit seiner Familie verließ, war auch er gezwungenermaßen zum Rundfunkhörer geworden und zu einem Gutteil auf die Nachrichten angewiesen, die von den deutschen Sendern verbreitet wurden.

Daß Brecht daraus zutreffende Schlüsse zog, zeigt die erste Abteilung der »Svendborger Gedichte«, die er »Kriegsfibel« überschrieben hat. Darin bezieht sich ihr Verfasser explizit auf den Redner Hitler:

#### DER ANSTREICHER SPRICHT VON KOMMENDEN

#### GROSSEN ZEITEN

Die Wälder wachsen noch.

Die Äcker tragen noch.

Die Städte stehen noch.

Die Menschen atmen noch.<sup>15</sup>

In diesem epigrammartigen Text bedient sich Brecht der indirekt-bildlichen Argumentation, indem er das Versprechen großer Zeiten als kommenden Krieg vorhersagt, ohne das Wort selbst zu gebrauchen. Der Akzent liegt ganz auf dem viermaligen »noch« am Ende jedes Verses, das damit den Charakter einer Warnung annimmt und die großen Zeiten als »finstere Zeiten« ausweist.

15 Bertolt Brecht: Der Anstreicher spricht von kommenden großen Zeiten. In: Gedichte 2. (Werke.Bd. 12.) Berlin 1988. S. 10.

In einem anderen Gedicht vergleichbarer Intention werden die Hörer der Führer-Reden genauer ins Auge gefaßt und es wird gezeigt, daß sie nicht nur hören, sondern auch arbeiten, indem sie den Krieg vorbereiten. Die Hörer sind mit Bedacht gewählt:

WENN DER ANSTREICHER DURCH DIE LAUTSPRECHER  
 ÜBER DEN FRIEDEN REDET

Schauen die Straßenarbeiter auf die Autostraßen  
 Und sehen  
 Knietief Beton, bestimmt für  
 Schwere Tanks.

Der Anstreicher redet vom Frieden.  
 Aufrichtend die schmerzenden Rücken  
 Die großen Hände auf Kanonenrohren  
 Hören die Gießler ihm zu.

Die Bombenflieger drosseln die Motoren  
 Und hören  
 Den Anstreicher vom Frieden reden.  
 Die Baumfäller stehen horchend in den stillen Wäldern  
 Die Bauern lassen die Pflüge stehn und halten die Hand  
hinters Ohr  
 Die Frauen bleiben stehn, die das Essen aufs Feld schleppen:  
 Auf dem umgebrochenen Acker steht ein Wagen mit  
Schalltrichter. Von dort  
 Hört man den Anstreicher den Frieden loben.<sup>16</sup>

Hier ist in Szene gesetzt, was der Propagandaminister Goebbels nach wenigen Jahren vollbracht hatte: die Präsenz des »Lautsprechers« als »Volksempfänger«-Radio, das bestens dazu taugte, der Stimme des Regimes allerorten Gehör zu verschaffen, so nachhaltig wirkend, daß Brecht

16 Bertolt Brecht: Wenn der Anstreicher durch die Lautsprecher über den Frieden redet. In: Gedichte 2. S. 11.

das Ergebnis in einem Tier-Vergleich veranschaulichen konnte. Im »Kälbermarsch« nahm er Gestalt an:

Hinter der Trommel her  
 Trotten die Kälber  
 Das Fell für die Trommel  
 Liefern sie selber.  
*Der Schlächter ruft: Die Augen fest geschlossen  
 Das Kalb marschiert. In ruhig festem Tritt.  
 Die Kälber, deren Blut im Schlachthaus schon geflossen  
 Marschieren im Geist in seinen Reihen mit.*<sup>17</sup>

In diesem 1934 geschriebenen Gedicht ist kein Zweifel mehr möglich: Der Krieg ist darin schon Wirklichkeit, also »Schlachtbank« geworden. Und die, die dem Trommelklang (hier wird eher an die Frühzeit der Bewegung erinnert, als es noch kein Radio gab) folgten, haben sich selbst das Grab geschaufelt: Möglicherweise auch durch das Anhören und Singen jenes Liedes, das mit dem Namen von Horst Wessel verbunden, zur Hymne der Hitlerpartei geworden war. Brecht zeigt es an, indem er im Refrain auch der noch folgenden Strophen daraus zitiert und durch die Vertauschung eines Wortes (»Augen« steht nun für »Reihen«) eine Sinnumkehr bewirkt: Aus Gefolgschaft ist Blindheit geworden (»die Augen fest geschlossen«). Mit dem Nomen »Schlächter« wird antizipiert, was am Ende des Zweiten Weltkriegs unbezweifelbare Wirklichkeit wurde. Gültige Wahrheit auch noch im 21. Jahrhundert: Krieg wird durch Worte, geschrieben oder gesprochen, vorbereitet.

17 Bertolt Brecht: Kälbermarsch. In: Gedichte 4. (Werke. Bd. 14.) Berlin 1993. S. 228.

### 13. Annäherung und Distanz in den Exilgedichten von Bertolt Brecht und Johannes R. Becher

Ohne jeden Zweifel sind es, wirft man einen ersten Blick auf die Exillyrik dieser beiden Autoren, sie verbindende Gemeinsamkeiten, die sich allein schon aus ihrem Status als Exilanten ergeben:

- Beide sind politische Exilanten, die Deutschland verließen, weil sie dort verhaftet bzw. interniert worden wären und zu den bekannten Hitlergegnern unter den deutschen Schriftstellern zählten (Becher aufgrund seiner Parteizugehörigkeit zur KPD, Brecht seiner ebenfalls als kommunistisch geltenden Stücke und Gedichte wegen);
- beide haben bis zum Beginn des Jahres 1933 in Deutschland aktiv am politischen Leben und am Kampf gegen den aufkommenden Nationalsozialismus teilgenommen;
- beider nach 1933 entstandenen Gedichte erschienen im Ausland fast zeitgleich, und in beiden Fällen handelt es sich um konzeptionell bedeutende Werke: »Der Glücksucher und die sieben Lasten« bei Johannes R. Becher, die »Svendborger Gedichte« bei Brecht. Bechers Buch erschien 1938 in Moskau, Brechts Edition, ursprünglich Teil einer bei Malik begonnenen Werkausgabe, kam 1939 in Kopenhagen heraus (als Verlagswort wurde London genannt);
- beide gehörten auch in den Jahren des Exils zu den militanten Antifaschisten, die sich 1935 beim 1. internationalen Kongreß zur Verteidigung der Kultur trafen und dort programmatische Reden hielten;
- beide haben in der Folgezeit mehrmals die Exilländer (Brecht) oder Städte eines Landes (Becher) gewechselt, und beide wurden in den jeweiligen Exilländern – Becher in der UdSSR, Brecht in den USA – politischen Verhören unterzogen, Becher von den eigenen Genossen im Verlaufe einer geschlossenen Parteiversammlung deutscher Schriftsteller, Brecht von den Handlangern McCarthys ein Jahrzehnt später;



– beide Lyriker reflektieren in ihren Gedichten nicht nur über die Besonderheiten des Schreibens im Exil, sie stellten sich auch im poetologischen Sinne auf die nach 1933 entstandene Situation ein. Hierbei werden sie zu Antipoden. Dieser Prozeß läßt sich schon in den ersten Exiljahren beobachten und fand in den Reden beider Schriftsteller auf dem Pariser Kongreß seinen politischen Niederschlag, danach auch im poetologischen Konzept beider Lyriker und schließlich in den Gedichten selbst.

Johannes R. Becher gehört zu den Inspiratoren und Organisatoren dieses Kongresses in Paris, und er hat mit Sicherheit einen beträchtlichen Anteil an der von Georgi Dimitroff in diesen Jahren bis zum VII. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale im Zeichen der Volksfront neu begründeten Strategie und Taktik im Kampf gegen Hitler, vor allem der Bündnispolitik gegenüber jenen Autoren, die vor 1933 in der »Linkskurve« als Gegner angesehen und behandelt worden waren. Becher reist von Paris aus in die benachbarten Länder, besuchte Schriftstellerkollegen und warb für die neue Bündnisform. Dabei kristallisierten sich mehr und mehr jene Begriffe heraus, die in seiner Rede auf dem Kongreß alsbald als die konstitutiven im politischen und im literarischen Sinne zu erkennen waren: die Verteidigung der allen deutschen Antifaschisten gemeinsamen Kultur der Vergangenheit und sein Bekenntnis zur Humanität, das sich auf Werte gründete, die bewußt denen entgegengesetzt wurden, für die sich in den ersten Emigrationsjahren eine Negativformel herausgebildet hatte, mit der die meisten Exilanten die Praktiken des »Dritten Reiches« (die Kultur eingeschlossen) belegten: Barbarei.

Daß bei Becher an die Stelle einst enggefaßter und klassenbezogener literarisch-politischer Wertvorstellungen nun ebenso auffallend weitgesteckte traten, sollte schon der Titel seiner Rede anzeigen: »Im Zeichen des Menschen und der Menschheit« war sie überschrieben. Dabei signalisiert das von Becher vorangestellte Motto »Die Wahrheit sagen, heißt allererst die Wahrheit sagen und nichts als die Wahrheit« auf den ersten Blick weitgehende Übereinstimmung mit Brechts damaligem Konzept, wie er es, über die Fassung im »Pariser Tageblatt« hinaus, in seinem Traktat »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« öffentlich verfocht. Auch in seiner Rede, die er in Paris hielt, war dieses Konzept ablesbar. Deren Titel hörte sich indes eher wie ein Fazit dieser vorausgegangenen Debatten an: »Eine notwendige Feststellung zum Kampf ge-

gen die Barbarei.« Brechts Vorschlag, im Schlußsatz noch einmal auf den Punkt gebracht, legte vollends offen, daß er eine andere Wahrheit meinte als sein Mitstreiter Johannes R. Becher, über die er eine Diskussion wünschte: über »Eigentumsverhältnisse«. Im Verlaufe der Rede hatte Brecht argumentiert: »Viele von uns Schriftstellern, welche die Greuel des Faschismus erfahren und darüber entsetzt sind, haben diese Lehre noch nicht verstanden, haben die Wurzel der Rohheit, die sie entsetzt, noch nicht entdeckt. Es besteht immerfort bei ihnen die Gefahr, daß sie die Grausamkeiten des Faschismus als unnötige Grausamkeiten betrachten. Sie halten an den Eigentumsverhältnissen fest, weil sie glauben, daß zu ihrer Verteidigung die Grausamkeiten des Faschismus nicht nötig sind. Aber zur Aufrechterhaltung der herrschenden Eigentumsverhältnisse sind diese Grausamkeiten nötig. Damit lügen die Faschisten nicht, damit sagen sie die Wahrheit.«<sup>1</sup>

Also sprach Brecht auch nicht – wie Becher – vom »Erbkrieg um Traumbesitz«, sondern rechnete mit der äußersten Grausamkeit seitens der Hitlerbewegung: dem Krieg. Davon sprechen auch seine Gedichte, die er damals schrieb und unter dem Titel »Deutsche Kriegsfibeln« innerhalb der »Svendborger Gedichte« vorstellte.

Obwohl Brecht in Svendborg an der Peripherie des praktischen politischen Lebens und des organisatorischen Zusammenschlusses der deutschen Exilschriftsteller lebte, gehört er – wie sein Briefwechsel mit Becher belegt – zu denen, die entschieden auf eine Diskussion im großen Forum drängten und zu gemeinsamen Aktionen ermunterten. In »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« hat sein Konzept schon eine feste Form angenommen und umreißt die Strategie und Taktik gegenüber jenen Schriftstellern, die Brecht als Verbündete ansah. Was nicht bedeuten sollte, »daß man sie im Grunde in Ruhe lassen muß, um ihre Sympathie nicht zu verscherzen«, wie er am 28. Juni 1933 an Becher schrieb. Was in »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« ausformuliert wurde, war der Versuch, mit einigen dieser Autoren – Joseph Roth gehört dazu – ins Gespräch zu kommen. Mit anderen Worten:

1 Bertolt Brecht: Rede auf dem 1. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. In: Versuche 29/37 (15). Berlin 1957. S. 141.

Für Brecht war die Preisgabe marxistischer Positionen zugunsten eines zeitweiligen Übereinkommens weder ein produktives Gesprächsthema, noch eine Position, die er in solchen Diskussionen einzunehmen bereit war. Worum es ihm ging, ist in seiner Programmschrift als langfristige Strategie des antifaschistischen Kampfes angelegt:

- Es genügt nicht von Barbarei zu sprechen, wenn von den Greueln des Faschismus die Rede ist, sondern Barbarei muß als ein dem kapitalistischen Wirtschaftssystem innewohnendes Extrem erklärt und bekämpft werden.
- Es genügt nicht, sich moralisch zu empören, diese Art des Widerstands (die ihr innewohnende Kraft) verbraucht sich in dem Maße, wie sich der Faschismus als von längerer Dauer erweist.
- Es genügt nicht, in der herkömmlichen Weise (unter früheren Bedingungen) weiterzuschreiben, vielmehr ist es notwendig, die Art des Schreibens den erschwerten Wirkungsmöglichkeiten des Schriftstellers im Exil anzupassen.

Dabei kommt Brecht auch auf einzelne Aspekte zu sprechen, die das Schreiben im engeren Wortsinn betreffen:

- die Wahl der Traditionsgeber,
- die Wahl der Sprache (die List der »Sklavensprache«),
- die Wahl der Worte (Verzicht auf solche, denen die »Mystik« der von den Faschisten gebrauchten anhaftet),
- die Wahl der lyrischen Genres.

Die Differenz zwischen Becher und Brecht wird schon offenkundig, wenn man ihrem Wahrheitsverständnis nachfragt. Bei Becher wird das seiner Rede im Druck vorangestellte Motto von Kleist zu einem moralischen Imperativ (nichts als die Wahrheit sagen), bei Brecht wird Wahrheitsfindung als ein weltanschaulich-methodisches Problem gesehen, nicht als eine Frage des Wollens, sondern des Könnens erörtert. So wenig Becher darüber hinwegtäuscht, daß Kultur sozial- bzw. klassendeterminiert in Erscheinung tritt, seine Strategie für die Exilzeit läßt diese Komponente zurücktreten hinter das Für und Wider bei der Beantwortung einer Grundfrage: Antifaschismus oder Faschismus. Dieses Konzept nimmt in Bechers Überlegungen zudem eine Gestalt an, die ihr schon Jahre zuvor aufgeprägt wurde, als er in seinem Gedicht »Deutschland« schrieb:

Als ich dich aus den Augen  
 Verlor, gingst du im Herzen mir auf.  
 Sag, ist das nicht der Liebe  
 Gewöhnlicher Verlauf?

Erst wenn wir uns verlassen,  
 Erst im Geschiedensein  
 Beginnt sie zu erwachen  
 Und prägt sich fest uns ein.<sup>2</sup>

Dazu kommt, was man einen Akt der Ent- und Aneignung zugleich interpretieren muß: Becher macht der Hitlerbewegung streitig, wonach sie besitzergreifend die Hände ausgestreckt hat und meldet die Ansprüche derer an, die er als die rechtmäßigen Erben dieses Landes und seiner Kultur ansieht. Er rettet das faktisch Verlorene fiktiv in seine Gedichte. So wird die Zeit des Exils, als ihm Deutschland genommen wurde, für ihn zur »Zeit meines Reichtums«, was verloren gegangen ist, lebt im Gedicht unverloren weiter. Nicht von ungefähr stehen über dem Leben dieses Dichters Leitbegriffe wie »Wiedergeburt« und »Wandlung«, die jene Wende markieren, die Becher in diesen Jahren vollzog. Für ihn ging die eigene dichterische Wiedergeburt einher mit der Auswertung jener Begriffe, die sich ihm nun mit neuem Sinn erfüllten: Kultur, Humanität und Vaterland.

Für Brecht stand ein Revisionsakt dieses Ausmaßes nicht zur Debatte, und die Arbeitsbedingungen des Exils erwiesen sich für ihn als Dramatiker auch als abträglich in dem Sinne, daß er avantgardistische Intentionen zurücknehmen mußte und nicht von ungefähr mit jenen Theoretikern in Konflikt geriet, die – wie Georg Lukács und Johannes R. Becher – eher im Rückgriff auf die bürgerliche Tradition der Exilliteratur den Weg in die Zukunft weisen wollten. Brecht dagegen hatte schon in den zwanziger Jahren Schreibweisen ausprobiert, die im Exil fortgebildet werden konnten: Aus dem Epigramm wird das Fotogramm, aus dem Kampflied, das zur Solidarität auffordert, wird das der Einheitsfront gewidmete. Die

2 Johannes R. Becher: Deutschland. In: Gedichte 1926–1935. Berlin / Weimar 1966. S. 770.

Unvereinbarkeit beider Poetiken zeigt sich jedoch am greifbarsten dort, wo von Deutschland die Rede ist und das Sonett ins Spiel kommt.

Bei Becher handelt es sich dabei um eine Deutschland-Dichtung, die das Nationale als Eigenart sowohl im stofflich-thematischen als auch im Sinne der Tradition erneuert, bei Brecht stehen zwischen dem Gedicht »Deutschland, du bleiche Mutter« und der »Kinderhymne« die »Deutschen Satiren« seiner »Svendborger Gedichte«.

Obwohl Brecht darauf bedacht war, in den öffentlichen Debatten die Differenz zu Becher nicht auszuspielen (in den Briefen ist davon oft genug die Rede), konnte er vor sich selbst nicht verschweigen, was ihn als Lyriker vom Herausgeber der »Internationalen Literatur« in Moskau trennte. In einem seiner Gedichte ist es nachzulesen.

An einen befreundeten Dichter, seiner  
Deutschlandgedichte wegen

Von jenem Lande, dessen Boden zu betreten  
Man uns verwehrt (man kann uns nicht verwehren  
In seiner Sprache heute noch zu reden)  
Sprichst du wie der, den Lieb und Haß verzehren  
Weil beir Geliebten ihn durch abgefeimte Künste  
Ein Nebenbuhler listig ausgestochen.  
Der Lippen Fülle denkt er und der Achselhöhlen Dünste  
Vergißt er nicht, die er vor Jahr und Tag gerochen.  
Seh ich dich so in vielerlei Gedichten  
Zu längst zerstörten Häusern Steine schichten  
Und mühsam neu baun abgetragene Örter  
Dann fürcht ich, du vergißt, daß deine Hand  
Nach einem Bild greift, nicht nach einem Land  
Dein Fuß nicht Boden da betritt, nur Wörter.<sup>3</sup>

3 Bertolt Brecht: An einen befreundeten Dichter, seiner Deutschlandsgedichte wegen. In: Gedichte 4. (Werke. Bd. 14.) Berlin 1993. S. 417.  
Bei anderen Stoffen und Themen überwiegt dagegen die Kontemporaneität die Distanz. Ein Beispiel dafür sind die epigrammartigen Vierzeiler mit dem Obertitel

Brecht insistiert auf Gegenwart (das heutige Deutschland) und behauptet das Bild, das er von der »bleichen Mutter« gezeichnet hat (besudelt, entstellt, geschändet). Er meint, vor allem davon müsse im Gedicht gesprochen werden, weil es sich in »schwierigen Zeiten« verbiete, von etwas anderem zu reden als von dem, was in Unordnung gekommen ist (deshalb auch das kategorische »nur« im Sinne von ausschließlich im Gedicht »Schlechte Zeit für Lyrik«). Das bedeutete für ihn, »Reichtum« auch dort zu meiden, wo Becher auch sprachlich aus den Schätzen der Vergangenheit Farbe und Klang wieder im Gedicht hörbar werden ließ. Brecht sieht in Becher einen, der statt der Wahrheit ein Trugbild der Wirklichkeit zeichnet. Er plädiert – diese Tendenz ist schon in der »Deutschen Kriegs-fibel« von 1936 zu erkennen – für Kargheit sowohl in der Wahl der poetischen Mittel als auch bei der Meinungs- und Gefühlskundgabe des lyrischen Subjekts (er spricht lieber vom Wir als vom Ich). Diese Art der »Sprachwaschung« führt folgerichtig zum Epigramm (bzw. Fotogramm). Brechts Blick bleibt ein kritisch-analytischer, der nach Demonstrationsbeispielen Ausschau hält und nur selten das wahrzunehmen gestattet, was er in dem Gedicht »Finnische Gutsammer« einmal für einen Augenblick aufklingen läßt.

Das Gedicht, in dem er mit dem befreundeten Dichter spricht, ist nicht sofort als ein Sonett zu erkennen. Aber ausgerechnet dieses Genre

»Krieg steht an allen Wänden – Krieg«, die ursprünglich für den Gedichtband »An die Wand zu kleben« vorgesehen waren und von denen einige (Strophen 6–24) im Januar 1933 als Vorabdruck erschienen waren. Im Nachlaß ist Bechers Notiz dazu vermerkt: »als Methode zu bewerten! Bilderbogenverse«.

Die Entsprechungen zur »Kriegsfibel« innerhalb der »Svendborger Gedichte« und der Bild-Text-Kriegsfibel der späteren Jahre ist ebenfalls offenkundig.

Beide Lyriker haben sich auch der Kinderschicksale im Zweiten Weltkrieg angenommen und diesem Thema auf eigenwillige Weise Gestalt gegeben: Brecht in »Kinderkreuzzug 1939«, Becher in »Kinderschuhe aus Lublin«. Beide Male sind vielstrophige Gedichte entstanden.

Als der Krieg gegen die Sowjetunion geführt wurde, bedienten sich beide Lyriker der direkten Ansprache an die deutschen Soldaten. Becher schrieb Flugblatt-Gedichte, Brecht, der schon während des Spanienkrieges Texte für die Übertragung im Rundfunk geschrieben hatte, wählte die Apostrophe »An die deutschen Soldaten im Osten« und die Bild-Text-Dokumentation in der »Kriegsfibel«. Auch Becher sprach im Rundfunk zu seinen Landsleuten.

ist es, das Brecht dafür auswählte, seine Art des Umganges mit der Tradition vorzuführen. Und auch die unterscheidet sich von der Bechers erheblich. Die »Studien« genannten sozialkritischen Sonette korrespondieren in auffallender Weise mit jener Sichtweise von Literatur und Gesellschaft, die in »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« umrissen wurde. Auch in diesen Gedichten wird gezeigt, wo die Schriftsteller der Vergangenheit die Wahrheit verfehlten, verfälschten oder idealisierten. Literatur darf kein Alibi für soziales Unrecht sein. Brecht reißt Widersprüche auf, wo Becher Nachbarschaft und Nähe im Gespräch mit den Meistern der Kultur sucht und Harmonien herbeiredet, wie sie wohl nur im Gedicht zu verwirklichen waren. Dabei wird ihm ausgerechnet jenes Genre zum Demonstrationsfeld seiner Exil-Poetik, das Brecht dem kritischen Diskurs über das Erbe öffnete: das Sonett. Das programmatisch intendierte Gedicht Bechers dagegen läßt keinen Zweifel daran, wie er sich seine »Wiedergeburt« wünschte:

#### Über das Sonett

Ich hielt gar lange das Sonettgeflecht  
Für eine Form, veraltet und verschlissen,  
Die alten Formen habe ich zerrissen  
und dichtete mir neue, schlecht und recht.

Die neuen Formen, waren sie denn echt?  
Und prägten sie der neuen Zeit Gewissen?  
Die Form zu ändern allzu sehr beflissen,  
Ward ich dem neuen Wesen nicht gerecht.

Wenn ihr die alten Formen so zerbrecht  
Und wenn ihr meint, ein neues Formgepräge  
Nur täte not, die alte Form sei träge

Und durch Gebrauch und Mißbrauch abgeschwächt:  
 Bedenkt, die neuen Formen, die beginnen,  
 Entstehen, uns kaum sichtbar und von innen.<sup>4</sup>

Hier findet ein Rückzug auf die geschlossene Form statt, durch die sich Becher für einige Jahre ideologisch und literarisch einer Poetik unterwirft, die nach sich zog, was Brecht in der Realismus-Diskussion mit Georg Lukács »Formalismus« nannte. Auch hier vertrat Brecht die Gegenposition in seinem Plädoyer für die offene Form und Orientierung der Schreibweise an der Funktion des Gedichts, wie er die in seinem Versuch »Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« 1938 ausführte. Im gleichen Jahr war auch der für Becher bedeutsame Gedichtband »Der Glücksucher und die sieben Lasten« erschienen, dessen Poetik er schon 1937 in einer »Voranzeige« umrissen hatte. Dieses Statement beginnt mit den Worten: »An diesem Buch habe ich mehr gearbeitet als an jedem anderen. Aber nicht nur, daß ich mir Mühe gab, jedes Gedicht immer wieder zu überprüfen und durchzudenken, die Hauptarbeit wurde außerhalb des Buches, nicht unmittelbar im Gedicht selbst, geleistet. Es hätte mir wenig genützt, mein technisches Können zu vervollkommen, wenn ich der ›Alte‹ geblieben wäre. Die Kunst fängt im Künstler selbst an. Mißratene Gestalten sind nur das Zeichen eigener Ungeordnetheit. Wem die eigene Gestaltung mißlingt, wird nichts Durchgestaltetes zustande bringen muß sich ins Künstliche und Naturwidrige flüchten.«<sup>5</sup>

Becher möchte Literatur und Leben zur Deckung bringen. Übereinstimmung von Kunst und Wirklichkeit heißt sein erklärtes Ziel. Daß damit auch eine Ordnung im weitergehenden Sinne gemeint war, ist offenkundig. Becher klärt auf, was er damit im Sinne hatte: »Dieses Zeugnis (er meint damit die »Suche nach dem menschlichen Glück«) wäre unvollkommen, wenn nicht der Kampf um die neue Ordnung und diese neue Menschenordnung selbst dargetan würden. Nicht nur ›Dagegen‹ sein zu

4 Johannes R. Becher: Das Sonett. In: Gedichte 1926–1935. S. 703.

5 Johannes R. Becher: Der Glücksucher und die sieben Lasten. Eine Voranzeige. In: Von der Größe unserer Literatur. Leipzig 1971. S. 171.



müssen, sondern auch ein endgültiges ›Dafür‹ zu haben, das ist für den Dichter wohl das Höchste und Beglückendste.«<sup>6</sup>

Was Becher meinte, wenn er von der Arbeit sprach, die »außerhalb« dieses Gedichtbuches geleistet werden mußte, liegt zutage. Es ist die »neue Ordnung«, in der er als Exilant im Gastland UdSSR lebt. Damit ist nun auch jenes lyrische Genre legitimiert, für das die Berufung auf Friedrich Hölderlin nicht genügte: »Bescheiden ist die Gabe, die ich mit diesem ›Hohen Lied‹ zum zwanzigjährigen Bestehen der Sowjetunion, der Öffentlichkeit übergebe. Die Zeit der Hymne ist gekommen. Denn Hymne ist: Gewißheit des Sieges und Sicht auf große Tage.«<sup>7</sup> Auch hier, wenn man einen Blick auf den expressionistischen Hymnen-Dichter wirft, eine »Wiedergeburt«, diesmal freilich in einem gesellschaftlichen Kontext, der die Frage entstehen läßt, ob Becher der »Gewißheit des Sieges« wie eines Glaubens bedurfte, oder ob sich hinter diesem Zukunftsoptimismus auch die Angst verbarg, vor ein Tribunal gestellt zu werden, vor dem es keine Wiederkehr mehr gab. Daß er angreifbar war, hatte er schon 1936 in einer »geschlossenen Parteiversammlung« emigrierter Schriftsteller erfahren (Reinhard Müller hat das Stenogramm im Rowohlt Verlag herausgegeben). In die Gefahr, Hymnen en suite zu schreiben, kam Bertolt Brecht nicht (seine Hymnen lassen sich an den Fingern einer Hand abzählen): weder auf die UdSSR, und schon gar nicht auf die USA, wo er zur Zeit des Zweiten Weltkrieges lebte. Im Gegenteil. Hier nahm er zum ersten Male eine lyrische Genrebezeichnung auf, die er bislang explizit nicht verwendet hatte: die Bezeichnung Elegie für eine Gedichtgruppe, die der Filmstadt Hollywood gilt (in den fünfziger Jahren dann noch einmal, diesmal bezogen auf politische Ereignisse in der DDR um den 17. Juni 1953). Auch in diesem Punkt ist Brecht Bechers Antipode. Denn ihm ist es, wenn er Elegien schreibt, darum zu tun, die Nichtübereinstimmung, den Auseinanderfall von Ideal und Wirklichkeit, Worten und Taten, Wollen und Können (auch im geschichtlichen Sinne) erkennbar zu machen.

Sollte es weiterer Beweise dafür bedürfen, daß hier Polaritäten dichterisch zum Austrag kamen, könnte ein Blick auf zwei Dramen (in denen

6 Ebenda. S. 172.

7 Ebenda. S. 174.

auch Verse gesprochen bzw. gesungen werden) letzte Gewißheit verschaffen: Bechers »deutsche Tragödie in fünf Akten mit einem Vorspiel«, die er »Winterschlacht« nannte (im Untertitel »Schlacht von Moskau«) und Brechts Drama »Schwejk im zweiten Weltkrieg«. Hier Johannes Höder (gleichermaßen an Becher und an Hölderlin erinnernd), die Wandlung eines Deutschen vom Gläubigen zum Abtrünnigen, dort die Adaption eines Antihelden im bewußten Rückgriff auf die Piscatorzeit, dessen Art der Resistenz die tragische Katastrophe unmöglich macht. Hier der hohe Hymnenton Hölderlins (und sein Pathos), dort die prosaische Sprache des Volkes. Hier Aufopferung für das Vaterland, dort List, Verschlagenheit und Komik in der Bloßstellung der Herrschenden.

Liest man die Fassung, die Brecht in den fünfziger Jahren für die Aufführung der »Winterschlacht« anfertigen ließ und ruft sich die Spielweise in Erinnerung, in der das Stück damals im Berliner Ensemble über die Bühne ging, dann erkennt man auch darin jene Konstellation wieder, die für das Jahrzehnt des Exils typisch war. Aber es handelt sich dabei nicht nur um Gegensätze programmatischer Art zwischen zwei im Grundsatz politisch gleichgesinnten Autoren. Im politisch-ästhetischen Denken von Becher und Brecht waren auch Alternativen angelegt, die für die Nachkriegszeit und die fünfziger Jahre in der DDR-Literatur nicht folgenlos blieben. Selbst in den Gedichten, die Becher und Brecht in ihren letzten Lebensjahren schrieben, sind die gegensätzlichen poetologischen Konzepte mit Händen zu greifen, nicht nur daran zu erkennen, wie Becher dem Sonett (und manchmal bis zum Überdruß für den Leser) fortwährend Gestalt zu geben versuchte, jetzt sogar durch eine eigene Sonett-Lehre grundiert, während Brecht die in den Exiljahren erlernte Verknappung der dichterischen Mittel in den »Buckower Elegien« fortführte. Und selbst da, wo sie von den »letzten Dingen« sprachen, stand ihr Vermächtnis im Zeichen der Polarität. Wieder als Sonettist ließ sich Becher zu Beginn der fünfziger Jahre mit folgendem Wunsch vernehmen:

Als namenloses Lied

Ein Großes, schien ihm, war noch zu vollbringen,  
Bevor zu Ende ging sein Lebenstag –  
Und sein Gedicht erhob sich wie auf Schwingen;  
Traumhaft erklang der Strophe Flügelschlag:

Die schwere Zeit – ein dunkles Stimmenschweben,  
Bis eine Stimme hell den Chor durchdrang,  
... und er begann, sich von sich abzuheben,  
Am Ende sich vollendend als Gesang.

Er hat sich weit, weit von sich fortbegeben,  
Er konnte fernhin in die Zukunft reichen:  
Ein guter Wille war durch ihn geschehn.

Das war sein Leben, wunderbares Leben:  
In eines Abendwinds Herüberstreichen  
Als namenloses Lied durch Volk zu gehen.<sup>8</sup>

Das Gedicht ist Lebensrückblick und Vorausschau auf die Zukunft zugleich. Becher sieht sein Werk, ganz gewiß getragen auch von der geschichtlichen Zeitenwende des Jahres 1945 bzw. 1949, als Vollendung im »Gesang«. Nichts steht mehr seinem Wunsch entgegen, auf solche Weise fortzuleben: im Gedächtnis und auf den Lippen des Volkes (als »namenloses Lied«). Keine Frage: Hier ist Becher zum Opfer seines eigenen Wunschdenkens geworden, das er im »Tagebuch« von 1950 als Gefährdung seiner Lyrik erkannt hatte.

Brecht, der schon in frühen Jahren über den Ruhm nachdachte, wehrt die bei Becher anklingende Ewigkeitserwartung ab und folgt einer anderen Wunschvorstellung von seinem Fortleben nach dem Tod: im jahreszeitlichen Gesang der Amsel.

8 Johannes R. Becher: Als namenloses Lied. In: Wir unsere Zeit das zwanzigste Jahrhundert. Berlin 1956. S. 345.

## 14. Geschichtsbilder im Zeitensprung – vom Hoffen auf Zukunft in »finsternen« zum Utopieverlust in »posthistorischen« Zeiten

Daß geschichtliche Stoffe zu allen Zeiten für Schriftsteller unterschiedlicher Provenienz eine Fundgrube waren, aus der Romane, Novellen, Dramen und Gedichte heraufgeholt werden konnten, ist in jeder Literaturgeschichte aufgezeichnet. Über Geschichte im philosophisch-politischen Sinn des Wortes dagegen haben sich die Wissenschaftler einschlägiger Berufsgruppen Gedanken gemacht, niedergeschrieben in systematischer oder aphorischer Form. Daß Geschichtsschreibung – auch die deutsche Literatur betreffende – wenig mit interesselosem Wohlgefallen zu tun hat, hat Brecht explizit in seinem Gedicht »Die Literatur wird durchforscht werden« kundgetan.

Schon in den zwanziger Jahren hatte er in einigen Gedichten seine Zweifel an der Größe vorgeblicher und echter Helden der Kriegsgeschichte wie Timur und Alexander angemeldet, Männern also, die in den Geschichtsbüchern als die »Großen« herausgestellt wurden. Als mit dem Einzug der NS-Ideologie ein von ihr geprägter Helden- und Führerkult Auferstehung feierte, meldete sich auch Brecht mit dem Thema Geschichte in der deutschen Literatur zurück und wählte nun einen dieser Helden aus der römischen Historie, den er von einem Totengericht in der Unterwelt danach befragen läßt, welche Taten er zu Lebzeiten vollbracht hat. Es ist der Feldherr Lukullus, der zunächst als Hörspiel-Figur die Bühne betritt, ehe er Jahrzehnte später in einer von Paul Dessau komponierten Oper seine »Verurteilung« erfährt.

Der Autor eröffnet das Verhör mit einem Kinderchor, dem aufgetragen ist, über den schulischen Geschichtsunterricht Auskunft zu geben, der sich als das erweist, was Brecht gegen ihn einzuwenden hat:

In den Lesebüchern  
 Stehen die Namen der großen Feldherrn.  
 Ihre Schlachten lernt auswendig  
 Ihr wunderbares Leben studiert  
 Wer ihnen nacheifert.  
 Ihnen nachzueifern  
 Aus der Menge sich zu erheben  
 Ist uns aufgetragen. Unsere Stadt  
 Ist begierig, einst auch unsre Namen  
 Auf die Tafeln der Unsterblichen zu schreiben.<sup>1</sup>

Daß in den Schulbüchern des »Dritten Reiches« vor allem die »Helden« der nazistischen »Bewegung« ihren Platz finden würden, allen voran Horst Wessel, dessen Tod sogleich in einem Fahnenlied »verewigt« worden war, hatte Brecht in der »Horst Wessel Legende« als eine Form solchen Heldengedenkens an den Pranger gestellt, bevor er im »Kinderchor« auf generalisierende Weise darüber urteilte, wozu Geschichte bei der ideologischen Mobilisierung taugt und mißbraucht werden konnte.

Ihr eine alternative plebejische Art der Geschichtsdarstellung entgegenzustellen und von deren ganz anderem Ausgangspunkt her zu umreißen, ist in »Fragen eines lesenden Arbeiters« ins Werk gesetzt worden. Dieses Gedicht läßt explizite Polemik hinter sich und flankiert, was zu dieser Zeit im Drama »Mutter Courage und ihre Kinder« in Szene gesetzt wurde und in »Die Tage der Commune« Jahre später als Revolutionsdrama Gestalt annahm.

Der Titel des Gedichts, das nach denen fragt, die in Geschichtsbüchern unterschlagen werden, exponiert nicht nur eine soziologisch definierte Berufsgruppe, sondern auch den Standpunkt eines politisch denkenden Lesers, der ein dem vorherrschenden widerstreitendes Geschichtsbild umreißt. Mit seinen Fragen arbeitet er es heraus.

Dem berufsbedingten Interesse des lesenden Arbeiters entsprechend, werden eingangs die großen und noch heute legendären Bauwerke früherer Jahrhunderte aufgerufen – vom »siebentorigen Theben« bis zur »chi-

1 Bertolt Brecht: Das Verhör des Lukullus. In: Stücke 6. (Werke. Bd. 6.) Berlin 1989. S. 12.

nesischen Mauer«, deren Erbauer – Brecht nennt sie »Bauleute« und »Maurer« – namenlos geblieben sind im Gegensatz zu den »Königen« und den »Cäsaren«, deren Namen sich in den Geschichtsbüchern mit diesen Bauwerken verbinden. Fragepronomen wie »wer«, »wohin«, »über wen« zeigen die Leerstellen an, die dem lesenden Arbeiter in diesen Geschichtsdarstellungen aufgefallen sind. Erst nach diesem kunst- und architekturgeschichtlichen Diskurs fragt Brecht die Leser nach der zweiten Arbeitsleistung, für die große Massen mobilisiert werden mußten: zum Kriegsdienst bei den Siegern der Geschichte von der Antike bis ins 18. Jahrhundert. Und wieder folgen den nicht zu bezweifelnden geschichtlichen Fakten insistierende Fragen, mit denen diese Art der Geschichtsschreibung in Zweifel gezogen wird:

Der junge Alexander eroberte Indien.  
 Er allein?  
 Cäsar schlug die Gallier.  
 Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?  
 Philipp von Spanien weinte, als seine Flotte  
 Untergegangen war. Weinte sonst niemand?  
 Friedrich der Zweite siegte im Siebenjährigen Krieg. Wer  
 Siegte außer ihm?

Jede Seite ein Sieg.  
 Wer kochte den Siegeschmaus?  
 Alle zehn Jahre ein großer Mann!  
 Wer bezahlte die Spesen?

So viele Berichte  
 So viele Fragen.<sup>2</sup>

Bis zu welchem Grade die Reflexionen über den Sinn der Geschichte die Existenz des Schriftstellers im Exil berührten, bewies sich in den vierziger Jahren, als die Dauer und der Verlauf des Krieges Hitlers Triumph

2 Bertolt Brecht: Fragen eines lesenden Arbeiters. In: Gedichte 2. (Werke. Bd. 12.) Berlin 1988. S. 29.

nahezu unaufhaltbar erscheinen ließ und sich die persönliche Lebenslage manch eines Schriftstellers auch im materiellen Sinn verschlechterte, wie der Briefwechsel des in der Schweiz lebenden Dramatikers Georg Kaiser dokumentiert. In seinem Gedicht »Die große Kreuzigung« spricht er davon:

Genug – genug. Nicht mehr ist zu ertragen.  
 Mehr nicht – mehr nicht. Der Blitze ist genug,  
 die mir die tiefen Wunden brennend schlagen.  
 Es ist kein Segen mehr – es ist ein Fluch.<sup>3</sup>

Segen oder Fluch: Damit war, wenn auch theologisch formuliert, die Frage aller Fragen gestellt! Was vermag der Mensch, läßt sich Unheil handelnd abwenden, kann in geschichtlichen Abläufen ein Sinn, eine Richtung, ein Ziel erkannt werden, wodurch sich individuelles Leben beglaubigen läßt? Kaiser antwortet darauf im Gedicht »Nutzen der Geschichte«.

Lernt nur Geschichte! Lernt sie um und um  
 und laßt euch keinen Zwischenfall entgehn.  
 Lernt unaufhörlich. Lernt euch krumm und dumm  
 mit der Jahrtausende Geschehn.

Was nachher kommt, erkennt ihr dann voraus  
 Und jede Nuß ist knackend ausgekernt.  
 Nichts ändert sich. Es wird der alte Graus.  
 Als Warnung lernt Geschichte. Lernt!<sup>4</sup>

Wer sich »krumm und dumm« lernt, hat ein Geschichtsbuch zur Hand genommen, das offensichtlich mühsam zu lesen ist oder am Ende wenig gelehrt hat. Oder es handelt sich – wie die zweite Strophe des Gedichts wissen läßt – um ein Buch, das dem Leser zu viel verspricht: nämlich die

3 Georg Kaiser: Die große Kreuzigung. In: Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Berlin 1979. S. 597.

4 Georg Kaiser: Nutzen der Geschichte. In: Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. S. 599f.

Zukunft voraussehen zu können. Vielleicht ist die letzte Aufforderung, Geschichte zu lernen, gar ironisch gemeint und will sagen: Ihr seid danach so klug wie zuvor. Solche Skepsis wäre verständlich und fände in Kaisers Gedicht »Vaterland, dich verfluch' ich mit stammelnden Lauten« seine Bestätigung.

Auch Brechts letztendliches Ja auf die Frage seines Sohns, ob er Geschichte lernen soll, wird erst nach reiflichen Bedenken gegeben, denn es ist eine, die weit über schulische Bildung hinausgeht. Ob Zukunft noch als Dimension von Geschichte möglich ist, ob es ein Leben nach diesem Krieg geben wird? Am Schluß der mit der Jahreszahl »1940« versehenen Textfolge gibt Brecht seine Antwort:

Mein junger Sohn fragt mich: Soll ich Geschichte lernen?  
 Wozu, möchte ich sagen. Lerne du deinen Kopf in die Erde stecken  
 Da wirst du vielleicht übrig bleiben.  
 Ja, lerne Mathematik, sage ich  
 Lerne Englisch, lerne Geschichte.<sup>5</sup>

War das »Ja« im Exilgedicht auf das Studium der Geschichte bezogen und damit die Hoffnung ausgesprochen, daß es eine Zukunft nach den Jahren des Exils geben wird, adressierte Brecht seine nach der Rückkehr geschriebenen Gedichte an Leser, denen er Mut machen wollte, die Probleme der Gegenwart zu meistern. Es sind – nicht von ungefähr – »Neue Kinderlieder« und erneut Appell-Gedichte wie das »Aufbaulied« und das »Zukunftslid« oder das versifizierte »Kommunistische Manifest«, das eine alternative Geschichtsbetrachtung lehren sollte. Dabei setzte Brecht seine Hoffnung auf die vielen, denen er im »Aufbaulied der F.D.J.« zuruft:

Um uns selber müssen wir uns selber kümmern  
 und heraus gegen uns, wer sich traut.<sup>6</sup>

Die Hoffnung, von der er zwanzig Jahre nach der russischen Oktoberrevolution gesprochen hatte, sollte sich in der DDR erfüllen. Während

5 Bertolt Brecht: 1940. In: Gedichte 5. (Werke. Bd. 15.) Berlin 1993. S. 196.

6 Bertolt Brecht: Aufbaulieder der F.D.J. In: Gedichte 5. S. 196.



Brecht sich in den fünfziger Jahren bei seiner Theaterarbeit, der Inszenierung von Strittmatters »Katzgraben« und bei »Die Tage der Commune« auf einem Terrain der jüngeren vergangenen Geschichte bewegte und noch einmal demonstrierte, wie Klassenkampf geführt wird, positionieren sich zwei namhafte jüngere Dramatiker im Verlauf der sechziger Jahre auf sichtlich von Brecht abweichende Weise im geschichtlichen Raum: Heiner Müller, indem er den Begriff »Vorgeschichte« als Zeit vor dem Beginn eines sozialistischen Zeitalters einführte, und Peter Hacks dadurch, daß er für sich eine »postrevolutionäre« Periode seiner Arbeit ankündigte. Ihnen sekundierte Volker Braun mit dem Statement »Es genügt nicht die einfache Wahrheit« (1966), worin festgestellt wird: »Brechts Dramaturgie hat es zum letztenmal, und nun rücksichtslos mit Klassenkämpfen zu tun; etwas Neues ist in dieser Richtung nicht zu leisten (...) Wie aber Stücke schreiben, »wenn der wirkliche individuelle Mensch den abstrakten Staatsbürger in sich zurücknimmt und als individueller Mensch in seinem empirischen Leben ... G a t t u n g s w e s e n geworden ist, ... wenn der Mensch seine »forces propres« als g e s e l l s c h a f t l i c h e Kräfte erkannt und organisiert hat und daher die gesellschaftliche Kraft nicht mehr in der Gestalt der politischen Kraft von sich trennt?«<sup>7</sup>

Mit diesem Marx-Zitat schwang sich der junge Dramatiker auf eine utopiegestützte Gedankenhöhe, die in den sechziger Jahren auch in der Komödie »Moritz Tassow« von Peter Hacks dessen Vorgriff auf die Zukunft (ablesbar vor allem am Menschenbild) legitimierte, als Literaturkonzept aber Zukunftsmusik bleiben mußte und in den achtziger Jahren mit Brauns Drama »Die Übergangsgesellschaft« begraben wurde. »Fortschritt« war zu »Fortschrott« geworden. Diese Erosion eines auf marxistisches Denken gegründeten Geschichtsbewußtseins, das einst den Übergang in eine kommunistisch formierte Zukunft intendierte, ließ sich in den Gedichten von Günter Kunert schon gegen Ende der sechziger Jahre konstatieren. Sein einst eindimensionales Geschichtsbild gewinnt an Differenziertheit, indem ihm seine deterministische Komponente genommen wird. Im Rückblick auf Jahrhunderte früherer Zeitläufte verliert sich indes auch das Fernziel Utopie. Wenn er Fortschritt nur noch als Wegstre-

7 Volker Braun: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. In: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Leipzig 1975. S. 17.

cke in eine bevorstehende Katastrophe deutet, dann ist es nicht mehr weit bis zum Geschichtsbild von Gottfried Benn, in dessen Gedicht »Fragmente« deklariert wird, was gedanklich schon in den zwanziger Jahren entschieden fortschrittsfeindlich und den geschichtlichen Prozeß gering-schätzend formuliert wurde: »Die Geschichte ist ohne Sinn, keine Aufwärtsbewegung, keine Menschheitsdämmerungen, keine Illusionen mehr darüber, kein Bluff. Die Geschichte ist der Schulfall des Fragmentarischen.«<sup>8</sup>

- 8 Gottfried Benn: Brief an Gerhart Pohl (Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit) In: Prosa und Autobiographie. Frankfurt am Main 1984. S. 281.

An den Diskursen über die Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg sind weit mehr Autoren beteiligt, die in Form von Gedichten Position bezogen haben: Benn mit »Fragmente«, Ingeborg Bachmann mit dem Gedichtband »Die gestundete Zeit«, Enzensberger mit dem Gedicht »weiterung«. Dazu kommen Gedichte wie »Gedicht über die Zukunft, November 1964«, »Historischer Prozeß« und »Spur der Zukunft«.

Im 1995 erschienenen Gedichtband »Kiosk« hat Enzensberger eine nicht mehr allein auf theoretische Prämissen wie in »Bemerkung zum Weltuntergang« gegründete dichterische Version seines Geschichtsdenkens vorgestellt, die er »Zukunftsmusik« (S. 115) nannte:

Die wir nicht erwarten können,  
wird's lehren.  
Sie glänzt, ist ungewiß, fern.

Die wir auf uns zukommen lassen,  
erwartet uns nicht,  
kommt nicht auf uns zu,  
nicht auf uns zurück,  
steht dahin.

Gehört uns nicht,  
fragt nicht nach uns,  
will nichts von uns wissen,  
sagt uns nichts,  
kommt uns nicht zu.  
War nicht,  
ist nicht für uns da,  
ist nie dagewesen,  
ist nie da, ist nie.

Im Zeitalter der Kernenergie, der militärischen Konfrontation mit Atomwaffen, der scheinbar grenzenlosen Errungenschaften von Wissenschaft und Technik und der zunehmenden ökologischen Gefährdung ganzer Erdteile waren es nicht mehr jene Gewährsleute, auf die sich einst Benn mit seinem Geschichtsfatalismus berief, sondern langzeitwirkende Bücher wie Adornos »Dialektik der Aufklärung« und nachfolgend Theoretiker der Postmoderne wie der Franzose Lyotard und der Amerikaner Fukuyama, die einigen Schriftstellern zu ihren von utopischem Denken gereinigten Weltbildern verhalfen.

Die »Wegschilder und Mauerinschriften«, die Günter Kunert in den sechziger Jahren aufstellte und verfasste, waren nicht mehr die eines Geschichtsdidaktikers, der im Sinne Brechts eine Lehre aus den Kriegsjahren vermitteln wollte, sondern an die Leser in der DDR adressiert, die sich der landesüblichen Sprachregelung nach zu den »Siegern der Geschichte« zählen sollten, die Kunert nun mit dem »Untergang Etruriens« bekannt machte, aus dem sichtlich abweichender Erkenntnisse über Geschichtsverläufe zu gewinnen waren, dilemmatische, wie sie in der Schlußstrophe dieses Gedichts formuliert werden:

War zwischen Baum und Borke  
 bedrängt von gierigen Kohorten draußen  
 von gierigen Sklaven drinnen  
 die Wahl leicht,  
 war dem kleineren Übel der Vorzug gegeben:  
 öffneten sie freiwillig die Tore  
 der festen Städte  
 lernten in Eile das lateinische Alphabet und  
 waren Etrusker  
 gewesen.<sup>9</sup>

9 Günter Kunert: Untergang Etruriens. In: Notizen in Kreide. Leipzig 1975. S. 83f.

Das Gedicht liest sich aus der Rückschau vom Jahrhundertende her wie eine Vorwegnahme des Untergangs der DDR, über dessen Ursachen Kunert im Dezember 1989 unter dem Titel »Warum der Sozialismus nicht siegen konnte« im prosaischen Klartext schrieb. (In: Der Sturz vom Sockel. Feststellungen und Widersprüche. München 1992. S. 110ff.)

Der 1966 in der BRD erschienene Gedichtband »Verkündigung des Wetters« hielt danach schon ein mit »Geschichte« überschriebenes Gedicht bereit, nun auch nicht mehr auf ein Volk konzentriert, sondern davon abstrahiert:

## 1

Leichter mal mal schwerer mal unerträglich  
 Die währende Bürde,  
 Das allzeit fällige Urteil  
 Was nie aufgeht ob wir uns multiplizieren oder  
 Uns reduzieren: die Rechnung. Aber immer  
 Präsentiert und präsent: Dir Ziffer mir Zahl.<sup>10</sup>

Hier spricht nicht mehr ein auf selbstgewisse Objektivität bauender Geschichtsbetrachter, sondern einer, der Geschichte erlebt und sie gleichsam am eigenen Leib erfahren hat und dies mit dem Verbstamm »tragen« anzeigt. Das Substantiv »Rechnung« signalisiert, daß Geschichte mit Kosten verbunden ist, die sich in »Ziffer und Zahl« ausdrücken lassen. War im Gedicht vom Untergang der Etrusker noch von einer unkalkulierbaren Wendung die Rede, so heißt es jetzt darüber hinausgehend, daß »nie aufgeht«, was sich die »Makers of history« erdacht haben: Dieses Bild von Geschichte wird in einer Folgestrophe noch einmal unterstrichen:

## 3

Bei günstigem Licht dem anhaltend  
 Wechselnden und gunstvollem Aspekt läßt sie  
 Sich sehen: eine Kette  
 Scheu geschlängelt mal mal gestrafft  
 Schlangengleich unter sich erneuernden Häuten  
 Zwischen Maschine und Maschinisten: Einander  
 Oder Wer Wen halten sie fester als sie halten.<sup>11</sup>

10 Günter Kunert: Geschichte. In: Verkündigung des Wetters. München 1966. S. 25.

11 Ebenda. S. 26

Die folgende Strophe widerspricht nicht nur der These, daß Revolutionen die Lokomotiven der Geschichte seien, sie distanziert sich gleichermaßen von Brechts Gedicht »Die unbesieglige Inschrift«:

4

Die Revolutionen wo finden wir sie und wieder.  
 Unterm tückischen Marmor liegt sie siebenmal siebenfach  
 Sisypfos verdammt und unaufweckbar.  
 Lang lebe die unbesieglige Inschrift.<sup>12</sup>

Die Endstrophe läuft auf die Sinnfrage hinaus, auf die sich für diesen Schriftsteller keine ermutigende Antwort mehr finden läßt:

7

Geschichte sage ich und weiter noch: Wenig bleibt.  
 Glücklich wer am Ende mit leeren Händen dasteht  
 Denn aufrecht und unverstümmelt dasein ist alles.  
 Mehr ist nicht zu gewinnen.<sup>13</sup>

Also auch keine Gedichte der Art mehr, wie sie Kunert am Beispiel von Brechts Gedicht »Die Teppichweber von Kujan Bulak ehren Lenin« als nicht mehr zeitgemäß verabschiedet hat.

Ebenfalls auf Brecht bezogen hatte Hans Magnus Enzensberger in seinem 1965 veröffentlichten Gedichtband »Blindenschrift« eine geschichtsphilosophische Umwertung vollzogen: Dem im Plural gebrauchten Wort »Fortschritt« wurde das zum Substantiv verwandelte Wort »Untergang« aus Brechts Gedicht »An die Nachgeborenen« übergeordnet und das Signal auf Katastrophe gestellt.

12 Ebenda.

Die Abkehr von Brecht im poetologischen Sinn vollzog Kunert mit dem Essay »Einige Überlegungen zu den ›Teppichwebern‹« und zwei nachfolgenden mit der Überschrift »Das Bewußtsein des Gedichts« und »Paradoxie als Prinzip« im Sammelband »Warum schreiben« (Berlin 1976).

13 Ebenda. S. 27.

Dabei wurde systemübergreifend ein Bild vom Zustand der Welt in der zweiten Jahrhunderthälfte gezeichnet, bei dem kaum noch ins Gewicht fiel, ob es sich um einen Autor aus der DDR oder der BRD handelte. Enzensberger nannte sein Gedicht »weiterung«:

Wer soll da noch auftauchen aus der flut  
wenn wir darin untergehen?

Noch ein paar fortschritte,  
und wir werden weitersehen.

Wer soll da unsrer gedenken  
mit nachsicht?

Das wird sich finden,  
wenn es erst soweit ist.

und so fort  
bis auf weiteres

und ohne weiteres  
so weiter und so

weiter nichts

keine nachgeborenen  
keine nachsicht

nichts weiter<sup>14</sup>

Ein Jahrzehnt später setzte bei den Linken der BRD auf andere Weise ein Prozeß der Ernüchterung ein, in dessen Verlauf »Genossin Utopie« sich verflüchtigte und die einstigen Wortführer eines revolutionären Umbruchs

14 Hans Magnus Enzensberger: weiterung. In: blindenschrift. Frankfurt am Main 1967. S. 50.

als falsch erkannten, was sie Jahre zuvor noch verkündet hatten. Einer von ihnen schrieb nun »Bemerkungen zum Weltuntergang«, über den in Enzensbergers »Kursbuch« (das Heft stand unter dem Thema »Utopien I – Zweifel an der Zukunft«) zu lesen war, »daß es keinen Weltgeist gibt; daß wir die Gesetze der Geschichte nicht kennen; daß auch der Klassenkampf ein »naturwüchsiger« Prozeß ist, den keine Avantgarde bewußt planen und leiten kann; daß die gesellschaftliche wie die natürliche Evolution kein Subjekt kennt und daß sie deshalb unvorhersehbar ist, daß wir mithin, wenn wir politisch handeln, nie das erreichen, was wir uns vorge-setzt haben, sondern etwas ganz anderes, daß wir uns nicht einmal vorzu-stellen vermögen; und daß die Krise aller positiven Utopien eben hier ihren Grund hat.«<sup>15</sup>

Schlagartig wird ein vergleichbares Ideologie-Dilemma erhellt, wenn man zwei im gleichen Jahr 1980 erschienene Gedichtbände von Günter Kunert mit schwer in Übereinstimmung zu bringenden Titeln in die Hand nimmt: den im Aufbau Verlag in Berlin mit der Überschrift »Unterwegs nach Utopia« und den im Hanser Verlag in München, der »Abtötungsverfahrens« überschrieben ist. Daß es sich dabei nur um negative Utopien handeln konnte, ist bereits auf den ersten Blick zu sehen, wenn man eines der Titelgedichte liest:

15 Hans Magnus Enzensberger: Bemerkungen zum Weltuntergang. In: Kursbuch 52 (Mai 1978). S. 7.

In einer späteren Publikation mit dem Titel »Gangarten. Ein Nachtrag zur Utopie« hat Enzensberger einige der Gründe dargelegt, die links und rechts in der politischen Landschaft der neunziger Jahre zum »Abschied von der Utopie« führten. Der Beitrag wurde im 100. Heft von »Kursbuch« (1990) abgedruckt.

Daß damit auch Ernst Blochs Postulat vom »aufrechten Gang« der Abschied gegeben wird, hat Enzensberger im Schlußpassus seines Aufsatzes unmißverständlich kundgetan: »Und was den aufrechten Gang betrifft, so haben ihn, taumelnd unter der Last ihrer Plastiktaschen, am ehesten jene vorgeführt, die sich, Staatsgewalt hin oder her, vor dem 9. November 1989 auf den Weg über die Grenze gemacht und die Verhältnisse in Deutschland zum Tanzen gebracht haben. Mit der Gangart dieser Überläufer ist nicht das Millennium, sondern nur ein Alltag angebrochen, der ohne Propheten auskommt.« (Hans Magnus Enzensberger: Zickzack. Aufsätze. Frankfurt am Main 1997. S. 77f.)

## Unterwegs nach Utopia II

Auf der Flucht  
 vor dem Beton  
 geht es zu  
 wie im Märchen: Wo du  
 auch ankommst  
 er erwartet dich  
 grau und gründlich

Auf der Flucht findest du  
 vielleicht  
 einen grünen Fleck  
 am Ende  
 und stürzest selig  
 in die Halme  
 aus gefärbtem Glas.<sup>16</sup>

Noch eindeutiger fiel die Bestandsaufnahme in dem Band »Abtötungsverfahren« aus, der ein Gedicht mit dem Titel »Gesellschaft« enthält:

Unerfüllt nach so langer Zeit  
 ist jede Hoffnung ausgebrannt  
 und an jedem Tag  
 das Dunkel darum unsere Gesellschaft  
 Die Zukunft  
 eine ferne Ruine am Horizont  
 unbewohnbar  
 Zwischen uns allen Asche  
 Undeutliche Formen fahlen Erinnerns  
 Da hilft  
 kein Schüren kein Stochern.

16 Günter Kunert: Unterwegs nach Utopia II. Berlin 1980. S. 79.



Vielleicht fliegt einmal noch  
 ein Funke  
 aber nicht größer  
 als dies Gedicht.<sup>17</sup>

Daß sich die »Sieger der Geschichte« mit ihrem anspruchsvollen Selbstlob mit fremden Federn schmückten, wenn diese Losungen aus dem Mund von Parteiführern der DDR kamen, wirkte nicht weniger hochfahrend als das selbstgewisse Pathos der russischen Erben der Revolution von 1917, denen es bis zur zweiten Jahrhunderthälfte noch nicht gelungen war, ihren Sieg von einst als einen dauerhaften überzeugend genug als Alternative zum Kapitalismus zu bewahrheiten, wenig anders als die DDR, die in Volker von Törnes »Lied vom realen Sozialismus« gemeint ist:

17 Günter Kunert: Gesellschaft. In: Abtötungsverfahren. München 1980. S. 47.

In diese Reihe gehört auch Harald Gerlachs Gedicht »Zukunft«, das 1984 in »Nachrichten aus Grimmelshausen« (Berlin 1984) (S. 83) abgedruckt worden ist:

Kommt sie morgen oder im Jahr  
 achtundachtzig, nackt oder eingewickelt  
 in ein Dekret? Steht sie vor der Tür  
 oder bei Saloniki? Eines Morgens vielleicht  
 wird sie durch den Briefschlitz  
 geschoben, unfrankiert, per Nachnahme,  
 ein blauer Brief, der die Gegenwart  
 aufkündigt. Wer bezahlt dann die Rechnung?  
 Sie ist schwarz, sagen die Freunde,  
 nein, rot! behaupten die andern. Ich halte  
 mich dazwischen, an weiß. Vielleicht wird sie  
 dreifarbig. Einmal, ich erinnere mich dunkel,  
 hat nachts die Gartentür geknarrt.  
 Der Stiefeltritt auf dem Kies  
 klang wie Zukunft. Womöglich habe ich sie  
 schon hinter mir.

Der Sozialismus wird erbaut  
 Nicht an einem Tage –  
 Gut, Genossen, doch ihr baut  
 nun schon 30 Jahre  
 Den Sozialismus ganz real  
 Von Rostock bis nach Thale –  
 Real ist auch der Intershop,  
 Wo ich mit Westgeld zahle.<sup>18</sup>

Nicht von ungefähr steht dieses Gedicht neben einem anderen, das von den »Siegern der Geschichte« handelt und mit Fragen wie diesen kommt:

Was erwartet ihr von mir?  
 Daß ich von unsern Siegen rede  
 Daß ich die Hoffnung trage  
 Auf den Markt der tauben Ohren  
 Daß ich den Blinden  
 Ihre Augen öffne  
 Daß ich Stummen  
 Reden lehre?<sup>19</sup>

Diese Fragen richten sich an jene, die einem Bewußtsein von Geschichte das Wort reden, das der Wirklichkeit nicht mehr standhält und jenen sinnlosen Übungen gleicht, die von Törne, indem er es an »tauben Ohren«, »Blinden« und »Stummen« veranschaulicht, ad absurdum führt. Umso mehr streicht er hervor, was ältere Jahrhunderte über Geschichte lehren:

Ihr wißt wie ich: Das große Babylon  
 Ging unter, Troja fiel  
 Und von Mykene blieb nur Stein  
 Und das Karthagos Mauern schleifte

18 Volker von Törne: Lied vom realen Sozialismus. In: Tintenfisch 20. Jahrbuch Deutsche Literatur 1981. Berlin 1981. S. 15.

19 Volker von Törne: Sieger der Geschichte. In: Tintenfisch 20. S. 14.

Das stolze Rom  
Zeigt nur noch  
Seines Ruhms  
Ruinen<sup>20</sup>

Noch kritischer hat Yaak Karsunke, an einem Brecht-Gedicht festgemacht, die Grenzen gezogen, die der politischen Opposition in der BRD durch die Konfrontation mit der Staatsmacht gezeitigt wurden:

zitat & zusatz

»wer seine lage erkannt hat,  
wie soll der aufzuhalten sein?«  
durch wassergräben zum beispiel  
absperrgitter, spanische reiter  
nato-stacheldraht & zäune

oder durch reiterstaffeln  
hundertschaften mit wasser  
werfern & chemical mace

auch durch panzerfahrzeuge  
die ihre einsatzbefehle  
aus hubschraubern kriegen

die lage für jeden erkennbar  
verschlechtert sich  
:unaufhaltsam?<sup>21</sup>

Das Schlußwort, mit Fragezeichen versehen, nimmt das sinntragende Verb des Brecht-Zitats wieder auf, um es dialektisch zu wenden. Was heißen soll: Die Zeiten und die Bedingungen, unter denen in der BRD

20 Ebenda.

21 Yaak Karsunke: zitat & zusatz. In: Da zwischen. 35 Gedichte & ein Stück. Berlin 1979. S. 45.

von der außerparlamentarischen Opposition Politik betrieben werden mußte, verboten den Glauben, daß dem geschichtlichen Prozeß eine Dialektik innewohnt, die den Sieg derer verbürgte, die Brecht in seinen Revolutionsdrama »Die Mutter« am Werk sah.

Der wie Karsunke in West-Berlin lebende Nicolas Born ging bereits in den siebziger Jahren, die Lage der in der BRD lebenden linken Autoren betrachtend, auf deren dilemmatische Situation und den Verlust an utopischem Denken in zwei bemerkenswerten Aufsätzen ein. Der 1972 publizierte stellte die Frage »Ist die Literatur auf die Misere abonniert? Bemerkungen zu Gesellschaftskritik und Utopie in der Literatur«. 1975 folgte ein zweiter mit dem Titel »Phantasie an die Macht. Literatur als Utopie«, in dem das Elend der Utopien im öffentlichen Diskurs beschrieben wird: »Der Begriff »Utopie« ist in der literarischen Debatte endlos in die Länge und Breite definiert worden. Die Medien verabreichen ihn für die äußere und innere Behandlung. An diesem Begriff kann man offenbar wie an einem Ballon auffliegen aus den affirmativen Zusammenhängen der Kultur. Seitdem auch ich ihn ungeschützt verwende, ist mir oft übel davon geworden (...) Die Fakten holen die Fiktionen ein. Die Fakten haben uns überholt. Die Erde ist aufgeteilt. Landnahmen für utopische Gemeinwesen sind nicht mehr möglich. Kein unentdeckter Kontinent wartet auf uns. Die Utopie ist zerplatzt wie eine Panoramascheibe.«<sup>22</sup>

Ein Jahr später gab Born diesem Lebensgefühl in seinem Roman »Die erdabgewandte Seite der Geschichte« am Beispiel einzelner Lebensläufe Gestalt.

Wie es um utopisches Denken am Ende des 20. Jahrhunderts bestellt ist, hat Volker Braun in sieben zyklischen Gedichten getestet, indem er die tragenden Säulen einer fragwürdig gewordenen Gedankenwelt auf ihre Haltbarkeit für die Zukunft befragte und – von »Die Utopie«, »Der Kommunismus«, »Das Volkseigentum«, »Die Ideologie«, »Der Klassenkampf«, »Die Solidarität« bis hin zu »Die Kunst« – eine Bestandsaufnahme macht. Sie ist ebenfalls zur Verlustanzeige geworden. Mit dem Ende des Jahrhunderts ist aus der großen Hoffnung auf eine bessere Welt ein

22 Nicolas Born: »Phantasie an die Macht«. Literatur als Utopie. Reinbek bei Hamburg 1980. S. 57.

»Hand in den Mund«-Leben geworden, das den Hoffenden große Geduld abverlangt, bevor wieder von ferne leuchtet, was jenseits des Kapitalismus möglich werden könnte:

Sie hat nichts Besseres zu tun als nichts  
 Beschäftigt mit Überleben, von der Hand in den Mund  
 Ein Gespenst aus der Zukunft arbeitslos  
 Singend in Soho! Gebettet auf Rosen! Ein Tagtraum  
 Vom aufrechten Gang an der Nabelschnur  
 Des Büchsenbiers. DER FORTSCHRITT WOHNTE  
 IN DER KATASTROPHE. So ist doch Hoffnung  
 Für den Aussatz. Ein Tanz am Vormittag  
 Mit der Volksseele, die Kaufhallen angesteckt  
 Die Verworfenen, nichts hat sie zu tun als Besseres.  
 (Die Utopie)<sup>23</sup>

Ging Hoffnung bei Brecht ehemals mit Revolution einher, so stiftet sie nun Walter Benjamin mit einer scheinbar ihm widerstreitenden, wenn nunmehr die Katastrophe als Beginn einer neuen Hoffnung postuliert wird.

Nicht minder treffend hat Steffen Mensching in seinen 1995 publizierten »Berliner Elegien« den nach der »Wende« zur Geltung kommenden Zeitgeist gemustert und dabei schon im Titel zwei Historiker als Anwälte der neuen Geschichtsschreibung mit an den Pranger gestellt: den direkt benannten einstigen Bundeskanzler, der vorgab, den »Mantel der Geschichte« rauschen gehört zu haben, als er sich zum »Kanzler der Einheit« ausrief, und den in den letzten achtziger Jahren durch sein Buch vom Ende der Geschichte bekannt gewordenen Amerikaner Fukuyama, der behauptete, daß der Geschichte der Atem ausgegangen sei, also – theoretisch betrachtet – als Antipode des praktizierenden Kanzlers in Menschings Textbild figuriert.

Menschings Überschrift »Letzte Nacht am Ende des Mantels der Geschichte« irritiert bereits durch den doppelten Genetiv, der als eine ge-

23 Volker Braun: Die Utopie (Totentänze). In: Auf die schönen Posen. Frankfurt am Main 2000. S. 33.

wollte Fehlkonstruktion angesehen werden soll und auch deshalb keinen Sinn macht, weil der Mantel als Kleidungsstück wörtlich genommen wird. Dabei ist schwer vorstellbar, daß dieser Mantel ein »Ende« haben könnte, denn mit diesem Nomen transformiert Menschling den von Fukuyama in seinem Buch verwendeten Begriff »Ende« als einen abstrakt-wissenschaftlichen in die Gedichtüberschrift und erreicht damit, das Unvereinbare auch als Un-Sinn zu durchschauen. Im ersten Zeilenpaar klingt diese Dissonanz noch immer an: Der meist in süddeutsch-katholischen Gegenden üblichen Anredeformel »Grüßgott« folgt sogleich die in einer ganz anderen geographischen Region übliche Apostrophierung in der dortigen Landessprache, in der Fukuyama schreibt. Bis hin zur verbalen Neubildung »swatschen«, die aus dem deutschen Verb »quatschen« und dem englischen »zappen« gebildet sein könnte, aber auch das im englischen Wörterbuch vermerkte Wort »Swastica« (für Hakenkreuz) assoziiert, läßt sich diese Art der Wortbildung verfolgen, die durch das Nomen »Freude« sogleich anspielungsreich weitergeführt wird: zunächst an einen Ursprungssinn mißbrauchende Losung aus dem »Dritten Reich« erinnernd, danach zu Schiller und Beethoven überleitend und schließlich zum profanierten Freudenquell der Konsumgesellschaft von »Paris, Tokio, New York«, dem »Shopping« als »große Selbstbegegnung telegenmanipulierter trauriger Tiere. Auf der Suche nach einem Bedürfnis« hinführend:

Demnächst

In Tula: Freedom, die Slipeinlage  
Für alle Tage, für alle Democracy,

Eine Angelegenheit der Notare. Erfolg  
Macht sexy. Das warst du. Das da. Das Wesen

Mit dem Rabattgesicht, bei den Boxershorts.  
Systeme, Subsysteme, Subsub, undsoweiter,

Jählings, undsofort, abstürzend  
In die Wiederaufbereitungsanlage.

Auf den Deponien Utopien. Vorwärts  
Zu neuen Erfolgen. Gestrichen. Ufern.

Gestrichen. Technologien. Ach was,  
Nichts mehr zu wollen, ein Gefühl,

An das man sich gewöhnen wird. Kurz  
Spieltest du mit dem Gedanken,

Mit der Kreditkarte die Pulsader  
Zu öffnen, aber dann sahst du

Das Playmate des Jahres in drei Meter Größe  
Für eine Süßspeise werben und dachtest

Geh hin und teste die Ware, morgen  
Ist auch noch ein Tag.<sup>24</sup>

Es ist wohl nur ein Zufall, daß in diesem Text zwei Nomina in englischer Sprache auffallen, die einst Brechts Satire auf die neu-deutsche Wirklichkeit in den westlichen Besatzungszonen den Namen gaben: »Freiheit und Democracy«. Entfernt erinnert in Menschings Text auch das Additionsverfahren an das von Brecht: Bei ihm waren es die alt-neuen Stützen der Restauration in persona, beim Nachgeborenen sind es die Produkte der daraus erwachsenen Konsumgesellschaft, die als Fundamente das kapitalistische Wirtschaftssystem tragen. Es ist die »Ware«, die diese Welt in ihrem Innersten zusammenhält, unterstützt von einer Werbeindustrie, die Freude durch Shopping verheißt!

Einen anspielungsreichen und dadurch polemischen und dennoch nur vorläufigen Schlußpunkt der in der Vor- und Nachwendezeit in der Öffentlichkeit geführten Diskussionen über Sinn und Zweck des Redens und Philosophierens über Geschichte hat Rainer Kirsch mit dem doppeldeutigen Titel »Ende der Geschichte« gesetzt, womit das landläufige The-

24 Steffen Mensching: Berliner Elegien. Leipzig 1995. S. 72f.

orem ebenso gemeint sein kann wie der Abbruch dieser Debatten, die wenig erfreuliche Ergebnisse zeitigten und in praxi auf eine »Neue Mitte« hinausliefen. Kirsch bediente sich dabei wie im innerliterarischen Diskurs à la Brecht der Sonettform:

Daß Einer um sich blickt, gilt als vom Übel.  
 Noch übler zählt, wenn er genauer fragt  
 Oder von einer Dauer sagt,  
 Die sei wie Rauch: Silbern unreifte Kübel

Voll Unflat neigen sich, ihn zu bekippen,  
 Auf daß er, was still krustet, innig ehre,  
 Und zwar mit Lust, als ob es Krebsrahm wäre;  
 Der Mensch hat Nase, sie verzinkt zu üben.

Wie Möndlein stehn vor Ort die Kreativen,  
 Und wie sie schon ein mildes Lächeln toll macht,  
 Wenn sie sich ruckelnd aus dem Kriechgang hieven,

Damit wir uns zur Neuen Mitte recken;  
 Es reicht ja nicht, daß uns der Zeitgeist vollmacht –  
 Wir wollen ihn auch noch den Ausgang lecken.<sup>25</sup>

25 Rainer Kirsch: Ende der Geschichte. In: Jahrbuch der Lyrik 2002. München 2003. S. 46f.



## 15. Auf asiatischen Terrain – Brechts »Tui-Projekt« und Hermann Hesses »Glasperlenspiel«

Mit dem Erscheinen des »Dreigroschenromans« im Januar 1934 zeichnete sich ab, daß auch Brecht, der in der Zeit vorher die Bühne als seinen Werkraum in Anspruch nehmen konnte, mehr und mehr zur Arbeit am Schreibtisch – und damit zur Prosa – übergehen mußte. Mit dem späteren »Cäsar«-Roman sogar zu jenem Romantyp, den in diesen Jahren die meisten Exilschriftsteller bevorzugten, wenn sie historische Stoffe wählten, um zur Gegenwart hin sprechen zu können.

Konnte Brecht bei seinem ersten Roman noch auf einen von ihm vorgeformten Stoff zurückgreifen und ihn noch einmal sozialkritisch wenden, betrat er bei seinem nächsten Projekt, das in der Verlagskorrespondenz zunächst »China-Roman« genannte wurde, Neuland in mehrfacher Beziehung: geographisch gesehen auf einen außereuropäischen Kontinent, kulturgeschichtlich ebenfalls auf eine terra nova, die ihm jedoch nicht völlig fremd und unbekannt war, wie aus früheren Äußerungen zu erkennen ist. Die literarische Ausbeute dieser Landnahme war jedoch – zumindest auf den ersten Blick – auffällig gering und bestand aus zwei Gedichten, die in die »Chroniken« der »Svendborger Gedichte« aufgenommen wurden: »Gleichnis des Buddha vom brennenden Haus« und »Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration«. Das diesen Gedichten entsprechende Ergebnis in Prosa dagegen wurde erst ein Jahrzehnt nach Brechts Tod als »Tui-Roman«, der Fragment geblieben war wie der zuvor veröffentlichte Roman »Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar«, bekannt.

Als 1965 aus Brechts Nachlaß auch noch das von ihm »Handbüchlein der Morak« genannte »Buch der Wendungen«, mit dem Namen eines altchinesischen Philosophen »Me-ti« genannt, zu den beiden Fragmenten hinzukam, konnte kein Zweifel mehr daran sein, daß der Emigrant mit

seinen literarischen Projekten über seine Exilländer hinaus ein weiteres Land betreten hatte: das Reich der Mitte mit seinen philosophischen Köpfen.

Das geographisch weitaus näher liegende Vorfeld für den »Tui-Roman« fand Brecht indes schon beim Lesen und bei der aktiven Teilnahme an den Debatten, die unter den Exilschriftstellern außerhalb von Deutschland in Zeitungen, Zeitschriften und bei Schriftstellertreffen geführt wurden wie dem, das 1935 in der Pariser Mutualité stattfand und ihm Anschauungsmaterial für seine Schreibtischarbeit am Roman bot. Mit der »Ballade von der Billigung der Welt« und dem »Lied der Lyriker« war er gedanklich ebenfalls auf dem Weg zum nun per Prosa zu erreichenden Ziel.

Auch bei der Wahl des Heldentyps – Tui ist eine Abkürzungsformel für Intellektuelle – befand sich Brecht in guter Gesellschaft, begleitet von Feuchtwangers »Geschwister Oppermann«, dem Komponisten Sepp Trautwein in dessen Roman »Exil« und in der Folgezeit sogar von Adrian Leverkühn in Thomas Manns Roman »Doktor Faustus«. Nicht aber wußte er, daß ein anderer Schriftsteller ebenfalls einen Roman begonnen hatte, an dem er nun mehrere Jahre schrieb: Hermann Hesse in Montagniola in der Schweiz, der mit seinem Magister Luidi Josef Knecht eine nicht weniger interessante Variante des Intellektuellen auf das literarische Parkett schickte. In einigen seiner Briefe ließ er wissen, wohin die Reise nach dem Buch »Die Morgenlandfahrer« diesmal ging: »Es geht sehr langsam diesmal, mit halbjährigen und ganzjährigen Pausen. Studien habe ich manche getrieben, um meinen Plan zu nähren, der mich seit dem Fertigwerden der »Morgenlandfahrt« beschäftigt und plagt, es gehört dazu viel Lektüre aus dem 18. Jahrhundert, wo mir namentlich der schwäbische Pietist Oetinger sehr gefiel, auch Studien über klassische Musik, bei denen mir ein Neffe half, der Organist und Sammler alter Musik ist, ich hatte ihn ein paar Wochen hier und hatte für diese Zeit ein gemietetes Klavierchen im Haus stehen, das sonst ohne Sang und Klang ist.«<sup>1</sup>

In späteren Briefen, als die Arbeit über dieses Stadium hinausgewachsen war, wird dann auch der Name der Hauptfigur des Romans genannt,

1 Hermann Hesse: Das Glasperlenspiel (Notate). In: Gesammelte Werke. Bd. 11. Frankfurt am Main 1987. S. 91.

weil es dem Autor für das Gelingen seines Vorhabens notwendig erschien, »der Abstraktion doch einiges Blut mitzugeben«.

Zu einem solchen Schritt konnte sich Brecht aus mehreren Gründen offenbar nicht entschließen: weil es ihm nicht um die Geschichte eines einzelnen Menschen zu tun war, sondern um die einer Berufsgruppe, weil ihm Romane, die auf den Entwicklungsgang und Bildungsweg eines einzelnen »Helden« hinausliefen, zu »aristotelisch« vorkamen und weil ihm ausschweifendes Erzählen à la Thomas Mann zuwider war.

Im Unterschied zu Hermann Hesses Roman fehlt bei ihm die zentrale und handlungstragende Gestalt und forderte allein schon deshalb eine andere Erzählweise heraus, zumal das ins Auge gefaßte Thema nicht allein auf der Handlungsebene entwickelt werden konnte und – um es an den Begriffen von Georg Lukács zu zeigen – mehr Beschreibung als Erzählung verlangte und ohne die Ermächtigung des Autors zur Problemerkörterung und zum philosophisch-politischen Diskurs schwerlich zu bemeistern gewesen wäre.

Diese Problematik stellte sich von neuem – und nun mit einer anderen Lösung –, als Brecht Jahrzehnte später seinen Stoff als Dramatiker noch einmal ausformte und in dessen Titel »Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher« eine weibliche Person exponierte und erst im zweiten Teitelteil die Berufsgruppe nennt, die von Anfang an im Zentrum des Romanprojekts gestanden hatte: die Weißwäscher alias Tuis, die Intellektuellen zur »Zeit der Märkte«, die er schon Jahre zuvor als »Vermieter des Intellekts« bezeichnet hatte.

Daß sowohl Hermann Hesse als auch Bertolt Brecht bei ihren Unternehmungen ein Experiment veranstalteten, ist nicht zuletzt daran zu erkennen, daß beide fiktive Handlungsorte aussuchten, die auf Verfremdungsabsichten (Hesse kannte dieses Wort freilich nicht) schließen lassen: Das Glasperlenspiel wird in einem fiktiven Kastalien betrieben, während die Tuis in China beheimatet sind. Und auch für die Weimarer Republik haben beide Autoren fiktive Namen gewählt: Hesse das »feuilletonistische Zeitalter«, Brecht das Codewort »Chima«.

Sowohl der Entstehungszeit als auch der Zeitrechnung im Roman nach bewegen sich beide Verfasser im postrepublikanischen Zeitalter, was freilich an den verschlüsselten Personennamen im »Tui-Roman« weitaus offenkundiger ist als im »Glasperlenspiel«, für dessen Veröffentli-

chung in Deutschland Hermann Hesse Abstriche politischer Art machen mußte, damit das Typoskript die Zensur in Deutschland passieren konnte.<sup>2</sup>

Bei Hermann Hesse sind es verschlüsselte Figuren wie Jakob Burckhardt und Thomas Mann, die zu Ehrenbürgern Kastaliens ernannt werden könnten, während bei Brecht die Gelehrten vom »Frankfurter Institut« erst in einer späteren Fassung von 1942/1943 geplant waren und als »Tuis vom Stechpalmenwald« (sprich Hollywood) auf seiner Personenliste standen, während er im Tui-Komplex der dreißiger Jahre vor allem Politiker der Weimarer Republik, allen voran Hitler, zur Diskussion stellte (in der Werkausgabe füllen die entschlüsselten Namen nahezu 3 Seiten).

Noch frappierender aber ist die Übereinstimmung beider Werke in einem anderen Punkt, der die Vermutung gestattet, daß die in beiden Romanen gezeigten Welten sich darin gleichen: Es gibt keine Frauen. Sie sind im Reich des Geistes bei Hermann Hesse so verzichtbar, wie sie für Politik und Wirtschaft bei Brecht nicht zu taugen scheinen. Erst mit Turandot kommt im Drama eine Frau ins Spiel, die dem Sieger als Preis im Wettstreit der Weißwäscher winkt.

Dennoch ist der Erzähler Hermann Hesse seit »Klingsors letzter Sommer« einen im Vergleich zu Brecht zwar anderen, aber nicht weniger zeittypischen Weg gegangen, der wie der Brechts maßgeblich von den zeitgeschichtlichen Verläufen zwischen 1918 und 1933 bestimmt wurde. Auf die kleine Prosa folgte 1927 der Roman »Der Steppenwolf« mit seiner modernen Erzählstruktur, danach die Erzählung »Die Morgenlandfahrer«, mit der Hesse aus der Einsamkeit seiner Steppenwolf-Existenz heraustrat und Geist-Menschen um sich scharte, denen er sich zugehörig fühlte, ehe dann das große Alterswerk begonnen wurde, das mit einem Rückblick auf das »feuilletonistische Zeitalter« beginnt. Den eingeschlagenen literarischen Werdegang hat er in Gedichten dokumentiert, von denen einige zuerst im Roman »Das Glasperlenspiel« als Nachlaß

- 2 Dabei wurden, wie Hesse in Briefen mitteilt, Textteile gestrichen, die sich auf Hitler und seine Politik bezogen. Daraus ist unschwer zu erkennen, daß Hesses Projekt anfangs in aktuell-kritischer Weise zeitbezogen angelegt war. Zudem sollte anfangs ein geplanter »fünfter Lebenslauf« (aus den Hinterlassenschaften Josef Knechts »von der Zerstörung des Elfenbeintums durch die empörten Besitzlosen handeln«.

Josef Knechts zu lesen waren. In »Gedenken an den Sommer Klingsors«, wird der zurückgelegte Weg noch einmal gedanklich vermessen:

Zehn Jahre schon, seit Klingsors Sommer glühte  
Und ich mit ihm die warmen Nächte lang

Bei Wein und Frauen so verloren blühte  
Und seine trunknen Klingsor-Lieder sang!

Wie anders schau'n und nüchtern jetzt die Nächte,  
Wie so viel stiller geht mein Tag einher!

Wenn auch ein Zauberwort mir wiederbrächte  
Den Rausch von einst – ich wollte ihn nicht mehr.

Das eilige Rad nicht mehr zurückzurollen,  
Still zu bejah'n den leisen Tod im Blut,

Nicht mehr das Unausdenkliche zu wollen,  
Ist meine Weisheit jetzt, mein Seelengut.

Ein andres Glück, ein neuer Zauber faßten  
Seither mich manchmal: nichts als Spiegel sein.

Darin für Stunden, so wie Mond im Rhein,  
Der Sterne, Götter, Engel Bilder rasten.<sup>3</sup>

»Rausch« und Ernüchterung heißen die beiden psychischen Komponenten, die das vergangene »Jahrzehnt« erfassen und zudem einen Paradigmenwechsel signalisieren: vom aktiv-vitalen Teilhaben und Hingebensein an die Freuden des Lebens und seinen Genüsse hin zu einem bescheiden-nachdenklichen, das nicht mehr das »Unausdenkliche« will, sondern um die Endlichkeit menschlicher Existenz weiß. »Seelenglut« heißt das neue,

3 Hermann Hesse: Gedenken an den Sommer Klingsors. In: Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt am Main 1987. S. 92.

aus der Sublimation geborene Code-Wort, das hin zu den »Morgenlandfahrern« leitet, einem Gedicht, in dem der Romanautor nach einem »Bruder« Ausschau hält, von dem es heißt:

Verloren in der Welt, vom Kreuzheer abgesprengt,  
Irrt mancher Bruder in der dürren Wüste  
der Zeit und Zahl, geängstigt, abgedrängt  
Vom hohen Ziel, um das er stritt und büßte:  
Doch ahnt er, während Wüstenbrand ihn sengt,  
Stets eines Traumlands holde Palmenküste.<sup>4</sup>

Noch ist es in diesem Gedicht der Zwischenzeit Don Quichotte, der Ritter von der traurigen Gestalt, den Hesse als Urbild eines Weltfremden und darob dem »Pöbelspott« ausgesetzten Sonderlings heraufruft, und dennoch ist er ein Mensch, der »bezaubert« und den »Pilgerzug zum heiligen Grabe« um einige Gläubige zu vermehren vermag. Im »Glasperlenspiel« finden sich die Morgenlandfahrer wieder: in der Widmung, die Hesse diesem Buch beigab.

Daß sie im gelobten Land, das im Altersroman »Kastalien« heißt, angekommen sind und dort das erlösende Glasperlenspiel erfanden, das ihrem Leben wieder Sinn zu geben vermag, versichert die Mittelstrophe des gleichnamigen Gedichts:

Wir lassen vom Geheimnis uns erheben  
Der magischen Formelschrift, in deren Bahn  
Das Uferlose, Stürmende, das Leben  
Zu klaren Gleichnissen gerann.<sup>5</sup>

Damit scheinen die Gefahren, die im »feuilletonistischen Zeitalter« das Leben bedrohten, gebannt zu sein, zumindest ist nun sicher, daß Lebenskrisen »nach der heiligen Mitte hin« ein Ende finden. Das benachbarte Gedicht mit dem Titel »Chinesisch« kann als ein Indiz dafür gelten.

4 Hermann Hesse: Die Morgenlandfahrt. In: Gesammelte Werke. Bd. 1. S. 99.

5 Hermann Hesse: Das Glasperlenspiel (Notate). S. 110.

Wurde ein Jahrzehnt zuvor im Tessin noch nach Herzenslust gesungen (also auch komponiert und gedichtet), so ist die Musik nun zu einer »lingua sacra« geworden, deren Regelwerke und Macharten analysiert werden, ohne daß neue Werke entstehen. Sie ist zum Studiengegenstand einiger Auserwählter geworden, denen ein »magister ludi« diese Kunst lehrt.

Während sich bei Hermann Hesse die in »Das Glasperlenspiel« entfaltete Gedankenwelt für den Leser sichtbar organisch herausbildet – man könnte mit Hesse von »Stufen« sprechen –, ist dies bei Brecht, dessen literarischer Werdegang von einschneidenden Brüchen gekennzeichnet war, am ehesten noch an der Bezeichnung »satirisch« für seinen Roman zu erkennen, dem er in »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« (1934) richtungweisende Bedeutung zumaß. Der Initiationsakt für Brechts Hinwendung zur Tui-Thematik weist wie bei Hermann Hesse auf das zurückliegende Jahrzehnt, so daß sich Brecht in einer Journaleintragung von 1939 rechtens als »alter erforscher des tuismus« titulieren konnte.

Übereinstimmung und Gegensätze werden vollends kenntlich, wenn man den Textfundus beider Autoren vergleichend ins Kalkül einbezieht. Hermann Hesses Buch ist ein gewachsener und ausgereifter Roman, der in jahrelanger Arbeit entstand. Sein Untertitel »Versuch einer Lebensbeschreibung des Magisters Mudi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften« weist ihn als die Lebensgeschichte eines Mannes aus, dessen lateinische, bewußt altertümlich-gelehrt gehaltene Berufsbezeichnung mehr in die Vergangenheit früherer Jahrhunderte verweist als in die Handlungszeit des Romans. Nimmt man noch die nicht im geographischen Sinn zu deutende Ortsbezeichnung »Kastilien« dazu, dann ist auch die »pädagogische Provinz« nicht mehr weit, deren es für einen Erziehungs- und Bildungsromans bedarf. Daß dabei ein Biograph und Chronist am Werk ist, erhellt aus der dem Roman vorangestellten »Einführung«, in der der Leser mit dem verflochtenen »feuilletonistischen Zeitalter« bekannt gemacht wird und zunächst der Herausgeber, wie schon bei früheren Büchern von Hermann Hesse, das Wort erhält: »Es ist unsere Absicht, in diesem Buch das Wenige festzuhalten, was wir an biographischem Mate-

rial über Josef Knecht aufzufinden vermochten, den Ludi Magister Josephus III., wie er in den Archiven des Glasperlenspiels genannt wird.«<sup>6</sup>

Dennoch bezieht sich der Haupttitel des Buches nicht auf eine einzelne Person, sondern meint das geistige Band, das die im »Orden« lebenden Männer miteinander verbindet, die, wenn sie eine Berufsbezeichnung brauchten, Glasperlenspieler heißen müßten, so wie der Romantitel Brechts, auf die darin vorkommenden Personen bezogen, eigentlich im Plural stehen müßte.

Nicht über einen aus der Berufsgruppe der Tuis will Brecht Auskunft geben, sondern – wie die Kapitelaufzüge zu erkennen geben – Problemfelder markieren, wie sie auch ein Sachbuchautor bezeichnen könnte. Über die »Grosse Linie« erfährt man: »Das Buch endet mit der Überwindung und Ausschaltung der Tuis. Ihre große Zeit ist unwiederbringlich vorüber, als die Demokratie vorüber ist.«<sup>7</sup>

Damit ist das Jahr 1933 als Endpunkt der Tui-Geschichte, demnach die Machtübernahme durch Adolph Hitler gemeint, während die Jahre der »Demokratie«, folglich die der »Weimarer Republik«, den zeitlichen Rahmen bilden, Hesses »feuilletonistischem Zeitalter« korrespondierend. Ein wichtiger Teilaspekt des Buches wird genannt, wenn Brecht erklärend fortfährt: »Sie täuschen sich gründlich über die Möglichkeiten von Fortschritten und des freien Geistes unter dieser Herrschaft. Der »neue« Geist, der einzieht, ändert nicht nur nicht die Grundverhältnisse, sondern konserviert sie nur besser.«<sup>8</sup>

Damit ist das »völlig Neue« gemeint, das mit dem Wort »Faschisierung« genauer bestimmt wird. Mit anderen Worten: Das Zeitalter der Tuis endet mit dem der Demokratie.

Daß Brecht Ursachenforschung in dem von ihm geplanten Roman treiben wollte, ist den Notaten unter dem Titel »Grosse Linie 3« zu entnehmen: »Der Hauptgrund des nicht eingreifenden Denkens ist die falsche, nicht eingreifende Demokratie. Rechte, zu deren Wahrnehmung die

6 Hermann Hesse: Das Glasperlenspiel. In: Gesammelte Werke. Bd. 9. Frankfurt am Main 1987. S. 8.

7 Bertolt Brecht: Tuiroman. In: Prosa 2. (Werke. Bd. 17.) Berlin 1989. S. 18.

8 Ebenda.



Mittel fehlen; Parteien, die nach falschen Gesichtspunkten aufgebaut und voneinander unterschieden sind; Fürsorge für einen Volksteil, die Raubbau an einem anderen bedeutet; Pazifismus ohne Ausmerzungen der Kriegsründe; Habsucht bei der Aufteilung der Produktion, statt Vermehrung derselben usw. usw. (...) Politische Freiheit bei ökonomischer Unfreiheit, das ist der *Grund der Verwirrung.*»<sup>9</sup>

Die Entwürfe zum »Aufbau« des Romans lassen ebenfalls erkennen, was Brecht plante: In drei Aufrissen unter dem Titel »Geschichte der Tuirepublik« ist mit dem verfremdeten Schlüsselwort »Chima« die Weimarer Republik gemeint, der auch die folgende Notiz gilt: »*Die Geschichte Chimas im Zeitalter der Tuis.* Fortlaufend eingestreut in den eigentlichen Roman. In Versalien gedruckt. Die Tuis des Romans müssen dann nicht die eigentlichen Politiker sein, und der Roman kann die Erziehung Hungs und Kwans zu Tuis sein.«<sup>10</sup>

Auch von dieser Romanintention aus läßt sich eine Brücke zu Hermann Hesses »Glasperlenspiel« schlagen, so wie sich übergreifende Aspekte beider Bücher in Brechts Materialien »Die Tuischule« oder von »Schüler« und »Tuimeister« bei einem Vergleich abzeichnen. In den ausgearbeiteten Segmenten des Romans (»Die Tuiverfassung«) wird dann aber der Unterschied zu Hermann Hesses Zeitalterbeschreibung wieder sichtbar. Während der Autor des »Glasperlenspiels« überwiegend die Untugenden der »Geistigen« vorführt, die sich bei ihrer Arbeit in »Feuilletonfabriken« gezeigt haben oder in Abirrungen auf das Terrain der »Bankiers und Fabrikanten« zur Sprache kommen, macht Brecht just die Niederungen der Wirtschaft und der Politik und die Verstrickungen der »Geistigen« darin zu seinem Forschungsfeld. Demzufolge unterscheiden sich die Ausbildungswege in den Schulen, die junge Menschen wie Josef Knecht heranbilden, grundsätzlich von den Tui-Schulen Brechts, die ihre Zöglinge zu Spezialisten machen, wie sie in einem Gemeinwesen, das dem der Weimarer Republik gleicht, gebraucht werden. Sie beraten in Rechts- und Ehefragen ebenso wie sie im späteren Turandot-Drama als Meister der Rede in Aktion treten, unfähig einen vom Kaiser in Szene

9 Ebenda. S. 20.

10 Ebenda. S. 28.

gesetzten Coup als ökonomische Manipulation zu erkennen. In Hesses Roman ist solch ein Spezialistentum durch einen neuen Universalismus überwunden. Die beiden Hauptdisziplinen Musik und Mathematik verhelfen den Kastaliern wieder zu einer ganzheitlichen Sicht der Welt, für die der Begriff »Spiel« steht.

Wo Brecht »eingreifendes Denken« von den Tuis verlangt, weist Hesse auf »Magie« oder präferiert »Meditation« als einen Weg, die Welt zu ertragen. Der Romancier läßt keinen Zweifel daran, worum es in Kastalien geht: um »Geisteszucht« und »Reinigung« von jener Art Unrat, die den »Geist« in den Jahren zuvor befleckt hat. Brechts Schlüsselwort für die fehlgeleitete Demokratie heißt dagegen soziale Ungleichheit, weil dadurch – hier begegnen sich Hesse und Brecht wieder – das Bild des Menschen entstellt wird. Diese Entfremdung aufzuheben, ist unverkennbar beider Ziel. Hesses Zeitkritik ist eine kulturkritische Art, Brechts Analyse setzt bei den gesellschaftlichen Fundamenten an.<sup>11</sup>

Dabei nähern sich ihre Standpunkte am ehesten dort an, wo sie den Kultur- und Literaturbetrieb im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts unter die Lupe nehmen. Bei Brecht ist es die Kritik am überlieferten aristotelischen Drama, wie es in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts geprägt wurde, am »Individualdrama«, am passiven und rauschhaften Umgang mit Literatur, an der Saturiertheit eines bürgerlichen Publikums, das in Kunst und Literatur Ablenkung von der Wirklichkeit suchte. Diese in seinen Aufsätzen der zwanziger Jahre vorgetragene Kritik wurde zum Nährboden jener Theaterpraxis, die einen anderen Dramentyp favorisierte und die Lehrstücke der beginnenden dreißiger Jahre ausformen half.

Hermann Hesses Gegenentwurf zum »feuilletonistischen Zeitalter« ist auf andere Art nicht weniger revolutionär und setzt ebenfalls auf

11 Das läßt sich in zwei einander widersprechenden Sätzen auf den Punkt bringen: Bei Brecht heißt die »Hauptlehre« der Tuis »Das Bewußtsein bestimmt das Sein«, bei Hermann Hesse dagegen heißt es, anders formuliert: »Zwischen Marx und mir ist, abgesehen von den viel größeren Dimensionen von Marx, der Unterschied der: Marx will die Welt ändern, ich aber den einzelnen Menschen. Er wendet sich an Massen, ich an Individuen.« (Hermann Hesse: Gesammelte Werke. Bd. 10. Frankfurt am Main 1987. S. 578.)

Pädagogien alternativer Art, wie sie im kastalischen Orden praktiziert werden und von Josef Knecht bei mehreren Lehrern (darunter auch einem chinesischen Typs, der »Alter Meister« genannt wird) praktiziert werden, um die Kunst des Glasperlenspiels zu verinnerlichen. Zu erlernen ist dabei zuerst eine »neue Zeichensprache«, die von einem Pariser Gelehrten und dessen Schrift »Chinesischer Mahnruf« angeregt worden ist und vom »Jokulator Basiliensis« noch einen Schritt weiter gebracht werden konnte.

Wenn Hesse noch dazu ausführt, daß dieses Spiel »teils die Rolle, teils die der spekulativen Philosophie übernommen« habe und dafür einen Begriff aus der »Steppenwolf«-Zeit ausborgt, ist abermals der Kontrapunkt zu Brecht gesetzt, dessen Konzept auf »planetarisches« Theater zielte und zu einer vernunftbetonten Literaturlaufnahme hinführen sollte, entgegen der bei Hesse proklamierte »Unio Mystika aller getrennten Glieder Universitas Litterarum«.

Einte beide Schriftsteller die Erkenntnis, daß in ihrem Jahrhundert die geltenden moralischen und ästhetischen Wertmaßstäbe zunehmend ausgehöhlt und zerstört wurden, so trennt sie wiederum die Antwort darauf, welche die richtigen und zukunftsbestimmenden Lösungen dafür sein sollten. Bei Brecht ist diese Debatte über hilfreiche und lebenserhaltende Tugenden und von kirchlicher Seite normierte Todsünden seit den zwanziger Jahren in Gang und umspannt sein literarisches Werk von der »Dreigroschenoper« bis zu »Mutter Courage und ihre Kinder«. In der Erfolgsoper von 1928 wird im »Salomo-Song« danach gefragt, was eine Weisheit wert ist, wie sie sich im biblischen König Salomo personifiziert hat:

Ihr saht den Weisen Salomo  
 Ihr wißt, was aus ihm wurd.  
 Dem Mann war alles sonnenklar  
 Er verfluchte die Stunde seiner Geburt  
 Und sah, daß alles eitel war.  
 Wie groß und weis war Salomo!  
 Und seht, da war es noch nicht Nacht  
 Da sah die Welt die Folgen schon

Die Weisheit hatte ihn so weit gebracht;  
Beneidenswert, wer frei davon!<sup>12</sup>

Die Strophe, die Jenny 1928 zu intonieren hatte, ist im späteren Drama dem Koch vorbehalten, der nun auch den passenden Brecht-Kommentar dazu gibt:

Alle Tugenden sind nämlich gefährlich auf dieser Welt, wie das schöne Lied beweist, man hat sie besser nicht und hat ein angenehmes Leben und Frühstück, sagen wir, eine warme Supp. Ich zum Beispiel hab keine und möchte eine, ich bin ein Soldat, aber was hat meine Kühnheit mir genutzt in all die Schlachten, nix, ich hunger und wär besser ein Hosenscheißer geblieben und daheim.<sup>13</sup>

Soll heißen: Wer in den Kampf um den eigenen Lebensunterhalt verstrickt ist, kann nicht auch noch darauf achten, ob tugendhaft ist, was er tut. Er muß zuerst ganz elementar an sich denken, nicht daran, was die über allem stehende Moral gut oder böse findet. Es ist, wie das Leben der Courage zeigt, Geschäftssinn nötig, selbst wenn er auf Kosten der eigenen Familie geht. Oder – anders gesagt – Lebensklugheit und List, die dabei helfen können, Krieg und Hunger zu überleben.

Hermann Hesse muß, um den »Geist« als höchstes Gut ausgewählter Menschen und als deren Lebenssinn zu behaupten, eine pädagogische Provinz erschaffen, einen Ort, der es erlaubt, »Harmonie« zu stiften, ohne daß diese von der in Kastalien dennoch geltenden »Hierarchie« (es ist eine geistigen Ranges) beeinträchtigt wird. In dieser Welt kann die Herausbildung einer menschlichen Persönlichkeit – wie am Beispiel Knechts gezeigt – lange Zeit weitgehend störungsfrei verlaufen, weil für Lehrer und Schüler gesorgt ist (Brecht würde dagegen fragen, wer dieses Leben finanziell ermöglicht, welche »Behörde« so selbstlos dafür sorgt, daß ein solches Leben im »Geist« stattfinden kann). Obwohl Knechts Abschied von Kastalien auf eine Denkschrift gegründet ist, in der er die

12 Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper. In: Stücke 2. (Werke. Bd. 2.) Berlin 1987. S. 293.

13 Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. In: Stücke 6. (Werke. Bd. 6.) Berlin 1989. S. 75.

»pädagogische Provinz« in Frage stellt und in deren Stagnation das nahende Ende der Glasperlenspielerei vorwegnimmt, folgt er auch damit dem »Gesetz« eines gestuften Lebenslaufes, der Knecht in die Welt hinaus und damit ins tätige Pädagogenleben führt. Nur: Es endet, bevor es beginnen konnte. Hesse setzt einen Schlußpunkt, indem er seinen Helden ertrinken und damit offen läßt, ob sich Knecht ins wirkliche Leben zurückgemeldet hat oder auch dieser Weg nicht in eine denkbare bessere Lebenswelt führt, in der Denken und Handeln wieder zusammengeführt sind.

Während in der »pädagogischen Provinz« Bildung und damit auch Wissen auf einem ausgedehnten Lehrgang über Jahre hinweg und von einem durchdachten Ausbildungsplan aus betrieben wird und mit wachsendem Wissen und Können der zu bildende Zögling heranreift, sind in Brechts Lehrer-Schüler-Beziehungen Menschen ohne Besitz oder Privilegien davon weitgehend ausgeschlossen und gelangen nur im Ausnahmefall in die Lage, sich Wissen anzueignen. Andrea Sarti im Umgang mit Galileo Galilei, und der Zöllner, dem es gelingt, einem Philosophen dessen Wissen zu »entreißen«, gehören zu ihnen. Im letzteren Fall ist es Laotse, der die Rolle des Lehrers übernimmt, als er seinen Weg in die Berge an einer Zollstation unterbricht, weil er dort auf einen Neugierigen gestoßen ist, der wissen will, wie es möglich ist, daß »das Harte unterliegt«. Es ist offenbar eine brauchbare Lehre, die den Zöllner vor allem deshalb interessiert, weil er auf diese Weise erfährt, »wer wen besiegt«. Diese Art, Weisheit zu lehren, wird in der Schlußstrophe ausdrücklich belobigt, nicht minder die Wißbegier des Zöllners, der sie »abverlangt« hat:

Aber rühmen wir nicht nur den Weisen  
 Dessen Name auf dem Buche prangt!  
 Denn man muß dem Weisen seine Weisheit erst entreißen.  
 Darum sei der Zöllner auch bedankt:  
 Er hat sie ihm abverlangt.<sup>14</sup>

14 Bertolt Brecht: Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration. In: Gedichte 2. (Werke. Bd. 12.) Berlin 1987. S. 34.

So wie Hermann Hesse seinen Zögling eine zeitlang beim »Alten Meister« im Bambuswald in die Geisteswelt der altchinesischen Philosophie eintauchen läßt, las auch Brecht die »alten Bücher«, um zu erfahren, wie man in »finsternen Zeiten« zur Weisheit gelangen könnte. Im Gedicht »An die Nachgeborenen« hat er seine von Hermann Hesse abweichende Antwort darauf gegeben:

Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit  
 Ohne Furcht verbringen  
 Auch ohne Gewalt auskommen  
 Böses mit Gutem vergelten,  
 Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen,  
 Gilt für weise.  
 Alles das kann ich nicht:  
 Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!<sup>15</sup>

Er mußte sich nach anderen asiatischen »Ahnen« umtun, um auf historische Zeitzeugen zu treffen, die ein Bild vom wirklichen Leben im alten China zeigten und ihm wesensverwandter waren als die Anhänger Budhas. Bei der Übertragung dieser »Chinesischen Gedichte« ins Deutsche gesellte er diese Sozialkritiker denen zu, die er in »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« schon als Mitstreiter gefunden hatte.

Das Lob eines Weisen asiatischer Prägung dichtete zu der Zeit, als Brechts Gedicht geschrieben wurde, noch ein zweiter Lyriker, der Grund hatte, sich von der Wirklichkeit abzuwenden und Zuflucht in innerweltlichen Regionen zu suchen, die denen des Glasperlenspiels nicht unähnlich sind. Der Oberstabsarzt Gottfried Benn replizierte auf die deutsche Kriegswirklichkeit der vierziger Jahre mit »Statischen Gedichten« und verkündete darin:

15 Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen. In: Gedichte 2. S. 86.

Entwicklungsfremdheit  
 ist die Tiefe des Weisen,  
 Kinder und Kindeskindern  
 beunruhigen ihn nicht,  
 dringen nicht in ihn ein.

Richtungen vertreten,  
 Handeln,  
 Zu- und Abreisen  
 ist das Zeichen einer Welt,  
 die nicht klar sieht.  
 Vor meinem Fenster,  
 – sagt der Weise, –  
 liegt ein Tal,  
 darin sammeln sich die Schatten,  
 zwei Pappeln säumen einen Weg,  
 du weißt, – wohin.

Perspektivismus  
 ist ein anderes Wort für seine Statik:  
 Linien anlegen,  
 sie weiterführen  
 nach Rankengesetz, –  
 R a n k e n s p r ü h e n , –  
 auch Schwärme, Krähen,  
 auswerfen in Winterrot von Frühhimmeln,  
 dann sinkenlassen –,  
 Du weißt – für wen.<sup>16</sup>

Ein poetologisches Credo als Selbstgespräch, in dem die eigene Person mit »Du« angesprochen wird, mit dem Begriff »Perspektivismus« auf

16 Gottfried Benn: Statische Gedichte. In: Gedichte. Frankfurt am Main 1982. S. 323.

Unter dem Stichwort »Lotos« erörtert Benn in »Der Ptolemäer« noch einmal »Asiatisches« und gibt seine weder mit Hesse noch mit Brecht konvergierenden Ansichten zu der von ihm gewählten Schriftstellerexistenz kund.

Friedrich Nietzsche verweisend. Der Welthaltung nach aber mit der von Brecht im Gedicht »An die Nachgeborenen« verworfenen Art von Weisheit vergleichbar. Wie bei Hermann Hesse wird der »Welt« bescheinigt, daß sie nicht mehr »klar sieht« und von Impulsen getrieben ist, die tieferen Sinnes entbehren. Es ist eine Rückzugsposition, reduziert auf das einzig noch sinnvolle Erscheinende: künstlerische Kreativität jenseits des »Nihilismus«. In die Versuchung, wie Hermann Hesse eine »pädagogische Provinz« zu etablieren, ist Benn nicht gekommen, ebenso wie er nicht in Gefahr geriet, statt am Weltbild des Ptolemäus an dem von Albert Einstein (im Roman »Der Ptolemäer«) Gefallen zu finden. Hermann Hesse kam er am ehesten dort nahe, wo er abwog, ob es sinnvoller sei, eine Mönchskutte anzulegen oder als Verbrecher zu enden.

Daß Hermann Hesse am Ende eher mit Brecht in ein Gespräch gekommen wäre als mit Gottfried Benn, dafür zeugen zwei ihrer Gedichte, die sie in fernöstlicher Nähe führten. Brecht war, seit er im alten China einige Lyriker entdeckt und in der Provinz Sezuan einen Handlungsort im China des 20. Jahrhunderts gefunden hatte, schon länger mit dem asiatischen Theater vertraut, dessen von Schauspielern getragenen Masken er bei einigen seiner eigenen Inszenierungen übernahm. Eine davon war ihm einer besonderen Betrachtung wert, wie die Überschrift »Die Maske des Bösen« verrät:

An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk  
 Maske eines bösen Dämons, bemalt mit Goldlack.  
 Mitfühlend sehe ich  
 Die geschwollenen Stirnadern, andeutend  
 Wie sehr es anstrengt, böse zu sein.<sup>17</sup>

Auf den ersten Blick ein Ding-Gedicht auf die vom Dichter geschätzten Gegenstände des Gebrauchs. Auf den zweiten Blick ein Epigramm, in dem in sinnbildlicher Weise der Gegenpol dessen an den Tag kommt, was im Pabelstück auf der Bühne gezeigt wird: wie anstrengend und nahezu unmöglich es ist, ein »guter Mensch« zu sein in einer Welt, die auf Armut und Reichtum gegründet ist.

17 Bertolt Brecht: Die Maske des Bösen. In: Gedichte 2. S. 124.



Hermann Hesse dagegen konnte in einer Buddha-Statue wieder finden, was ihn ein Leben lang an asiatischer Weisheit beeindruckte und seinem Weltbild das Gepräge gab:

Gesänftigt und gemagert, vieler Regen  
 Und vieler Fröste Opfer, grün von Moosen  
 Gehen deine milden Wangen, deine großen  
 Gesenkten Lider still dem Ziel entgegen,  
 dem willigen Zerfalle, dem Entwerden  
 im All, im ungestaltet Grenzenlosen.  
 Noch kündet die zerrinnende Gebärde  
 Vom Adel deiner königlichen Sendung  
 Und sucht doch schon in Feuchte, Schlamm und Erde,  
 Der Formen ledig, ihres Sinns Vollendung,  
 Wird morgen Wurzel sein und Laubes Säuseln  
 Wird Wasser sein, zu spiegeln Himmels Reinheit,  
 Wird sich zu Efeu, Algen, Farnen kräuseln, –  
 Bild allen Wandels in der ewigen Einheit.<sup>18</sup>

Brechts Buddha-Gedicht aus den dreißiger Jahren abwandelnd, könnte dieses Gedicht auch Gleichnis des Buddha vom Lauf und Sinn menschlichen Lebens überschrieben sein, während der Emigrant in seinem Spruch den Leser daran erinnert, was er in seinem Drama »Der gute Mensch von Sezuan« szenisch vorführt, worin der böse Vetter Shui Ta der guten Shen Te helfen muß, die sozialen Herausforderungen in der Provinz Sezuan zu bestehen, wo es anstrengend ist, gut zu sein und das Alter-Ergo dieser Frau die Maske des Bösen trägt.

Anders als in Hermann Hesses Roman, dessen Held am Ende seines Lebenslaufs in einem Bergsee verschwindet, hat sich Brecht in den fünfziger Jahren, als er die Tuis in sein Drama »Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher« transformierte, der im überlieferten chinesischen Stoff vorgegebenen Todesart bedient. Seine gescheiterten Tuis verschwinden

18 Hermann Hesse: Uralte Buddha-Figur in einer japanischen Waldschlucht verwitternd. In: Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt am Main 1987. S. 145.

von der Bühne und verlieren dabei (der Zuschauer hat keinen Zweifel daran) just jenen Körperteil, der in ihrem bisherigen Leben ihre Produktiv-(sprich Denk-)kraft war: den Kopf. Denn sie haben dem Kaiser nicht die von ihm gewünschte Antwort auf die Rätselfrage geben können, die nur ein Tui beantworten könnte, der sich auf jenes Metier versteht, das in einer kapitalistischen Warenwirtschaft am unentbehrlichsten ist und zwei Jahrzehnte zuvor in »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« am Beispiel des amerikanischen Wirtschaftslebens demonstriert worden war. In der 1934 verfaßten Schrift »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« hatte Brecht – diesmal an die Adresse seiner Kollegen adressiert – verlautbart, was er damit meinte: »Nötig ist für alle Schreibenden in dieser Zeit der Verwicklungen und der großen Veränderungen eine Kenntnis der materialistischen Dialektik, der Ökonomie und der Geschichte.«<sup>19</sup>

Im Drama ist die 8. Szene »Kleiner Tuimarkt« überschrieben. Darin wird Einblick in das geschäftliche Treiben der Tuis gegeben, zunächst mit den Worten des »Allgemeinen Bildungstuis«:

Der dumme Teufel schuftet heut und morgen  
 Und was ihm fehlt, das schafft kein saurer Schweiß  
 Und was er hat, behält er: Sorgen.  
 Das kommt daher, daß solch ein Mensch nichts weiß.  
 Ja, wer kein Pferd hat, der kommt unter Hufe  
 Und wer ein Pferd hat, ja, der reitet mit.  
 Auf Wissen kommt es an in jeglichem Berufe  
 Denn wer was weiß, der macht auch seinen Schnitt.<sup>20</sup>

Neben dem »medizinischen Tui« und dem »Liebeslebentui« ist der »ökonomische Tui« ein besonders gefragter, der in seinem Buch für »einen Yen« die »Wissenschaft der Ökonomie« offeriert:

19 Bertolt Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Schriften 2. (Werke. Bd. 22.) Berlin 1993. S. 77.

20 Bertolt Brecht: Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher. In: Stücke 9. (Werke. Bd. 9.) Berlin 1992. S. 174.

Wenn ich als kleiner Kaufmann stets erfahre  
 Den großen Haien kommt man niemals bei  
 Dann rauf ich mir die paar verbliebenen Haare  
 Und frage mich: wie werde ich ein Hai?  
 Als solcher weiß ich, was die kleinen Leute  
 Seit alters tun für Brot und einen Tritt  
 Und machen nichts den ganzen Tag als Beute:  
 Ich weiß Bescheid und mache meinen Schnitt.<sup>21</sup>

Es sind nicht nur zwei verschiedene Wahrheiten, die bei den Glasperlenspielern in Kastalien und in den Tui-Schulen in China gelehrt werden: in der einen die zweckfreie und keiner Not gehorchende Kunst des beglückenden Spiels jenseits des »feuilletonistischen Zeitalters«, in der anderen das käufliche und verkäufliche Wissen über jene Dinge, die im Leben der gewöhnlichen Leute über Wohl und Wehe entscheiden. Bei Hermann Hesse entscheidet über die Kandidatenauswahl und den Bildungsgang der Zöglinge, die eines Tages Magister sein werden, eine weitsichtige Ordensinstanz, im Drama von Brecht ist es der Kaiser, der Turandots Willen vollstreckt. Er personifiziert skrupellose Wirtschaftsmacht, die die Regeln eines anderen Spiels verfolgt: die ungefährdete Durchsetzung der eigenen Interessen.

Als Brecht 1947 in das Land kam, in dem Hesse schon während des Ersten Weltkriegs Zuflucht gefunden hatte und seit Jahrzehnten lebte, lagen zwischen Zürich und Montagniola zwar nicht mehr Welten wie in Brechts amerikanischen Exiljahren, dennoch finden sich bei beiden keine namentliche Nennungen in ihren Briefen oder Aufsätzen. Und doch verband sie nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs noch immer ein gemeinsames Anliegen. Brecht notierte es am 24. Dezember 1947 in seinem »Journal«: »Nach allem, was man aus Deutschland hört, läßt man es an einer wirklichen Kritik des *Nationalsozialismus* fehlen, indem man ihn als »unter der Kritik« stehend behandelt. Man verläßt sich auf die vernichtende Wirkung des Mißerfolgs; je länger aber dieser Mißerfolg zurückliegt, desto mehr verselbständigt sich natürlich die mißliche Gegenwarts-lage,

21 Ebenda. S. 175.

welche mehr und mehr neue Maßnahmen, Versuche, Erklärungen hervorbringt, die am Ende schon durch ihre Menge als für hinreichend angesehen werden können, die mißliche Lage zu verursachen (...) der Nationalsozialismus muß betrachtet werden als der Sozialismus der Kleinbürger, eine verkrüppelte, neurasthenische pervertierte Volksbewegung, die für das von tiefer unten geforderte einen der herrschenden Klasse nicht unliebsamen Ersatz lieferte oder zu liefern versprach.«<sup>22</sup>

Hermann Hesse hätte Brecht aus den Briefen, die ihn in den Nachkriegsjahren aus Deutschland erreichten, die Belege dafür in die Hand geben können, die ihn in seinem Urteil über die Deutschen, die Hitler gefolgt waren, bestätigt hätten und ihn auf die zu erwartenden Begegnungen bei der Rückkehr nach Berlin vorbereiten können. In einem »Brief nach Deutschland« von 1946 steht geschrieben: »Und wieder eine Gruppe bilden jene, die offen und eindeutig all die Jahre mit an Hitlers Triumphwagen gezogen haben, einige Kollegen und Freunde aus früheren Zeiten her. Sie schreiben mir jetzt rührend freundliche Briefe, erzählen mir eingehend von ihrem Alltag, ihren Bombenschäden und häuslichen Sorgen, ihren Kindern und Enkeln, als wäre nichts gewesen, als wäre nichts zwischen uns, als hätten sie nicht mitgeholfen, die Angehörigen und Freunde meiner Frau, die Jüdin ist, umzubringen, und mein Lebenswerk zu diskreditieren und schließlich zu vernichten. Nicht einer von ihnen schreibt, er bereue, er sehe die Dinge jetzt anders, er sei verblendet gewesen: Und auch nicht Einer schreibt, er sei Nazi gewesen und werde es bleiben, er bereue nichts, er stehe zu seiner Sache. Wo wäre je ein Nazi zu seiner Sache gestanden, wenn diese Sache schief ging? Ach, es ist zum Übelwerden.«<sup>23</sup>

Es war noch nicht die Zeit, *keine* Satiren mehr zu schreiben, wie Brecht mit »Freiheit und Democracy« mit dem Blick auf seine Jahre in den USA und auf das westliche Deutschland demonstrierte:

22 Bertolt Brecht: Journale 2. (Werke. Bd. 27.) Berlin 1995. S. 258.

23 Hermann Hesse: Ein Brief nach Deutschland. In: Gesammelte Werke. Bd. 10. Frankfurt am Main 1987. S. 552f.

Doch dem Kreuz dort auf dem Laken  
Fehlten heute ein paar Haken  
Da man mit den Zeiten lebt  
Sind die Haken überklebt.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Bertolt Brecht: Freiheit und Democracy. In: Gedichte 5. (Werke. Bd. 15.) Berlin 1993. S. 184.

## 16. Antigone redivivus: Hasenclever, Döblin, Brecht und Hochhuth rezipieren Sophokles

Im zeitlichen Umfeld der Uraufführung von Walter Hasenclevers Drama »Antigone« am 15. Dezember 1917 vermerkt die »Brecht-Chronik« von Werner Hecht für Ende November: »Brecht referiert in Kutschers Seminar über Johsts *Der Anfang*.«<sup>1</sup> Dann wird der Verlauf dieses Seminars aus der Erinnerung seiner Freundin Hedda Kuhn referiert: »Brecht verriß in seiner Kritik diesen Roman. Er verglich Johst mit einem Läufer, der einen ungeheuren Anlauf nimmt, aber vor der Startlinie stolpert. Ein Anlauf sei dieser Roman, sonst nichts.«<sup>2</sup>

Hanns Johst war einer der jungen Literaten, die als Expressionisten begannen. Mit seinem Drama »Der Einsame« hatte er ein markantes Beispiel für diese Art der Bühnenkunst geliefert, auf das Brecht wenig später mit seinem Erstling »Baal« replizierte. Den Krieg an der Front kannte der Student der Medizin in München zwar nur aus Zeitungsberichten und Erzählungen seines Freundes Caspar Neher, dessen Frontdienst als Artillerist er in »Caspars Lied mit der einen Strophe« so heiterkomisch bedichtete, daß diese Sangesweise einen Anflug dadaistischer Subversion im Blätterwald deutscher Kriegsliteratur bekam:

Cas ist zornig, denn der Krieg geht weiter  
Solang Cas zornig ist, ist Krieg der Brauch.  
Cas schmeißt die Waffen weg, doch schmeißt er leider  
Das Bajonett in seiner Feinde Bauch.  
*Aber nachts singt Cas wie eine Zofe*

1 Werner Hecht: Brecht-Chronik 1898–1956. Frankfurt am Main 1997. S. 51.

2 Ebenda.

*Caspars Lied mit der einen Strophe:  
Wenn der Krieg aus wär und ich daheim!*<sup>3</sup>

Seinen Protest gegen diesen Krieg auf solche Weise zu artikulieren, wäre Walter Hasenclever, der in Dresden auf dem »Weißen Hirsch« Zuflucht gefunden hatte und dort an seinem Drama »Antigone« schrieb, nicht eingefallen, so wenig, wie sich seine Gedichte aus dem Band »Tod und Auferstehung« mit jenem Skandalon vergleichen ließen, das Brecht ein Jahr später als »Legende vom toten Soldaten« in die Welt setzte. Schon gegen Kriegsende zu sind Hasenclever und Brecht Antipoden: Dem im Generationskonflikt gefesselten »Sohn« steht der von solchen Bindungen und Konflikten ledige »Baal« gegenüber, und den abstrakten Kampf zwischen Geist und Macht im Drama »Menschen« ficht Brecht zwischen dem in die Revolutionskämpfe verschlagenen Heimkehrer Andreas Kragler und der im Krieg reich gewordenen Familie Balicke aus, deren Tochter seine Braut ist, die ein anderer Mann geschwängert hat.

Brechts spätes Diktum, die »Antigone« des Sophokles gehöre zu den »größten Dichtungen des Abendlandes«, erklärt allein noch nicht, weshalb sich Schriftsteller wie Hugo von Hofmannsthal und Walter Hasenclever in deutscher Sprache und Jean Cocteau und Jean Anouilh in den zwanziger und vierziger Jahren in französischer Sprache der »Antigone« bemächtigten.

Es sind zeitgeschichtliche Ereignisse wie die großen Kriege des 20. Jahrhunderts gewesen, die der Frauengestalt aus dem alten Griechenland zu dieser fortwährenden Bühnenpräsenz verhelfen und die Autoren des 20. Jahrhunderts dazu ermutigten, der Familientragödie von einst einen gegenwärtigen Sinn aufzuprägen und das antike Medium zur Gegenwart sprechen zu lassen: im Ersten Weltkrieg aus der Sicht des zum Pazifisten gewordenen Kriegsteilnehmers Walter Hasenclever, der seine Fassung im vorletzten Kriegsjahr zu Ende und zur Uraufführung in Leipzig bringen konnte und dafür mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet wurde, durch Alfred Döblin, der im »Karl und Rosa« überschriebenen vierten Band seiner

3 Bertolt Brecht: Caspars Lied mit der einen Strophe. In: Gedichte 3. (Werke. Bd. 13.) Berlin 1993. S. 99.

Romantetralogie »November 1918« das »Dritte Buch« mit dem Titel »Antigone und die Schuld der Ahnen« überschrieb, bis hin zu Brechts in den ersten Nachkriegsjahren in der Schweiz geschriebenen und dort aufgeführten »Antigone«, deren Ursprung ebenfalls – wie bei Döblin – in den Ereignissen zwischen 1933 und 1945 zu suchen ist. Schließlich in einer weiteren Prosafassung als Erzählung bei dem ebenfalls auf Themen des Zweiten Weltkriegs abonnierten Rolf Hochhuth.

Worauf Philologen und Kenner der griechischen Literatur zurecht hinweisen, wenn sie über »Antigone« schreiben, den Aufführungszweck und die Aufführungspraxis zu damaliger Zeit und das Handeln der Heldin nach »uralter Sippenreligion« und nach »nicht geschriebenen und nicht wankenden Gesetze(n) der Götter«<sup>4</sup>, es konnte von den Dramatikern des 20. Jahrhunderts hintangestellt werden, weil sie dem Agieren der antiken Figuren andere, der Neuzeit verpflichtete Handlungsantriebe unterlegten, die der heutigen Welt entstammten, in der es zu anderen Konflikten als in der antiken Welt gekommen war: denen zwischen Macht und Geist, Moral und politischem Zweckhandeln, Tyrannenherrschaft bzw. deren Zügelung durch Gesetze, die Übergriffe verhindern sollen, Gehorsam gegenüber den jeweiligen Machthabern oder Gehorsamsverweigerung, die als »Fahnenflucht« mit dem Tod bestraft wurde.

Daß es in Kriegszeiten, wenn die Zensur in die Hand des Militärs gegeben ist, zunehmend schwieriger wird, sich als Autor im gegenläufigen Sinn literarisch zu artikulieren, erfuhr Walter Hasenclever als Dramatiker mehrfach. Sein für die expressionistische Generation und seine eigene Lebensgeschichte geradezu idealtypisches Drama »Der Sohn« konnte nur als einmalige geschlossene Vorstellung im Dresdener Albert-Theater gezeigt werden, während er – er hatte sich freiwillig zum Militärdienst gemeldet, war aber erst 1915 an die Front gekommen – bereits Erfahrungen machte, die er in den Jahren von 1916 bis 1917, als er an einem neuen Drama schrieb, bei dem er – zumindest auf den ersten Blick – aus einer ganz anderen Quelle schöpfte, die ihm Sophokles mit der »Antigone« bot. Dieser nicht zu übersehende Paradigmenwechsel war durch die seit 1914 bestehenden Verhältnisse bewirkt worden. Einerseits ging es dar-

4 Vgl. dazu: Walther Kranz: Geschichte der griechischen Literatur. Leipzig 1958. S. 175.



um, mit einem gegenwartsfernen Stoff die Zensur am Zugriff zu hindern, andererseits aber auch von einer Dramaturgie abzurücken, die zuerst dem eigenen Ich zum Ausdruck verhalf und nicht zuließ, was gerade der Rückgriff auf die antike Frauengestalt ermöglichte: einen kriegerischen Hintergrund als Auslöser des Konflikts zwischen obrigkeitlichem Befehl und dessen individueller Verweigerung.

In einer 1922 geschriebenen biographischen Notiz bewertete Hasenclever die damalige Wendung in seinem Leben als einschneidend: »In dem Buche ›Tod und Auferstehung, 1916 vollendet, entstanden während meines Aufenthalts in Serbien und Mazedonien jene Dichtungen, die mich für die Dauer des Krieges zum politischen Dichter stempelten. In der Tragödie ›Antigone‹, in der der antike Stoff zur Irreführung der Zensur mit zeitlichen Ereignissen durchsetzt war, gelangte die Politisierung des Dramas zur Entfaltung; Anfang 1919 spielte Gerda Müller die Antigone unter der Regie von Richard Weichert in Frankfurt.«<sup>5</sup>

Hasenclever hätte bewahrheitend hinzufügen können: 1919 erschien ebenfalls in der Reihe »Umsturz und Aufbau« bei Ernst Rowohlt meine »Flugschrift« mit dem Titel »Der politische Dichter«, versehen mit einer Zeichnung von Ludwig Meidner, die den Dichter als Redner zeigt.

Offenbar war es die gelungene »Irreführung der Zensur«, die es ermöglichte, daß »Antigone« am 15. Dezember 1917 in Leipzig uraufgeführt werden konnte.

Schon das Personenverzeichnis verrät eine von der antiken Vorlage abweichende Akzentsetzung, in dem ein »Chor der thebanischen Alten« an letzter Stelle genannt wird, während Hasenclever das »Volk von Theben« an diese Stelle setzt und demgemäß auch im Stück selbst exponiert. Die handelnden Figuren dagegen stimmen mit den antiken Namen überein, werden jedoch ebenfalls in anderer Reihenfolge aufgezählt, bei Sophokles zuerst Antigone, bei Hasenclever Kreon, mit der Apposition »König von Theben«. Auch der »Schauplatz« brauchte nicht verändert zu werden. Dann aber folgen zwei Anweisungen für den Bühnenbau, die erkennen lassen, daß Hasenclever noch eine andere Figurenkonstellation auf die Bühne bringen möchte:

5 Walter Hasenclever: Biographische Notiz. In: Gedichte, Dramen, Prosa. Reinbek bei Hamburg 1963. S. 502.

Im Hintergrund der Palast.  
 Das Tor des Schlosses in der Mitte mündet auf eine Rampe.  
 Hier ist der Schauplatz des Königs.

Stufen führen hinab in die Arena.  
 Drei Eingänge: rechts, links und dem Palast gegenüber.  
 Hier ist der Schauplatz des Volkes.<sup>6</sup>

Anders als in der antiken Tragödie, in der Antigone und deren Schwester Ismene den 1. Akt eröffnen, hat Hasenclever für die »Erste Szene« einen Herold gewählt, der dem Volk in der Arena die Order des neuen Königs überbringt und den Zuschauer darüber ins Bild setzt, was sich vor der eigentlichen Handlung zugetragen hat:

Der Krieg ist aus. Die Feinde sind geschlagen.  
 Die Stadt ist frei.  
 Eteokles, der König, fiel  
 Im Zweikampf mit dem Bruder Polyneikes;  
 Beide kamen schrecklich um durchs Schwert.  
 Eteokles ist tot. Kreon ist König.  
 Kreon befiehlt:  
 Die Leichen der Gefallenen begraben;  
 Freudenfeuer, Gottesdienst  
 Zu feiern für die Rettung unsrer Heimat.  
 Man gebe dem Eteokles ein Grab,  
 Ein königliches Grab,  
 Würdig seiner Asche: Held und Retter.

- 6 Walter Hasenclever: Antigone. In: Gedichte, Dramen, Prosa. S. 159.  
 Kurt Pinthus, der Herausgeber dieses Sammelbandes und Freund von Walter Hasenclever teilt im Vorwort zu »Antigone« mit: »Hasenclever hatte, in Erinnerungen an seine Mitwirkung als Statist in Reinhardts Aufführung von Sophokles' ‚König Ödipus‘ in der Leipziger Alberthalle, die »Antigone« für ein großes Arena-Theater geschrieben. Eine solche Aufführung fand statt: Am 18. April 1920 in Max Reinhardts Großem Schauspielhaus in Berlin.« (S. 158.)

Doch Polyneikes, der Verräter, giftige Saat  
 Vom Schatten des Ödipus, der mit dem Zug  
 Der Sieben gegen Theben zog, die Herrschaft  
 An sich zu reißen – bleibt liegen  
 Dort auf dem Schlachtfeld, Hund- und Vogelbeute.  
 Zum Himmel stinkt sein faules Aas,  
 Denkmal der Schande allen Menschen.  
 Kreon befiehlt:  
 Wer des Verbotes ungeheure Mahnung  
 Übertritt –  
 Wer dieser Leiche letzte Ehre spendet,  
 Der wird zu Tod gesteinigt,  
 Sein Kadaver jenem zugesellt.  
 So rächen wir die Taten unsrer Feinde.<sup>7</sup>

Erst in der »Zweiten Szene« dann betreten bei Hasenclever die beiden Frauen die Bühne, wobei Antigone dem hellhörigen Zuschauer anzeigt, daß die Handlung in einem monotheistischen Kulturkreis spielt, in dem Christen leben, die so denken, wie der Autor die griechische Antigone denken läßt:

Rede nicht von Gott!  
 Hat Gott erlaubt, daß sich die Menschen morden?  
 Hat Gott, als Kreon sich vermaß,  
 Zu treten auf den armen Leib des Toten,  
 Erdbeben, Feuerbrände ausgesandt,  
 Das Maul des Spötters zu ersticken?  
 Gott schwieg.<sup>8</sup>

Im weiteren Gespräch mit Ismene bricht auf, was die beiden Schwestern trennt: Antigone ist – im Sinne der Expressionisten – eine »Unbedingte«, die sich ihre Gefühle für Gerechtigkeit nicht abhandeln lassen will, also

7 Ebenda. S. 160.

8 Ebenda. S. 162.

davon ausgeht, daß der Bruder »höher« stehen muß als die angedrohte Todesstrafe gegen jede Person, die dem Befehl Kreons entgegen handelt. Ismene dagegen meint, ein Weib habe zu gehorchen.

Die »Dritte Szene« gehört Kreon, der sich bei Fackeln und Musik im Kreis »kriegerische(r) Jünglinge« feiern läßt, wie der deutsche Kaiser sein »Gottesgnadentum« verkündet und von seinen Getreuen darin bestärkt wird, daß es auch in deren Sinn ist, Rache zu üben und Wächter an der Leiche des »Verhaßten« aufzustellen. Wie ein wilhelminischer Heerführer beschreibt er danach die militärische Lage, die neue Opfer verlange. Dem läßt Hasenclever indes die ebenfalls bei Sophokles nicht auftretenden Armen antworten, die ihre immer schwerer werdenden Kriegslasten zur Sprache bringen:

Herr! Die Felder sind nicht bestellt. Das Vieh ist obdachlos.  
 Unsere Söhne fielen im Krieg.  
 Wir frieren. Unser Haus ist gepfändet. Hab Mitleid, Herr!  
 Die Kinder hungern. Die Weiber sterben am Fieber. Erlaß uns den  
 Tribut!<sup>9</sup>

Kreon antwortet im Stil eines Durchhaltepolitikers und fordert seine Untertanen noch mehr heraus, die nun obendrein noch Frieden verlangen, dann aber mit Gewalt in die Schranken gewiesen werden, damit der neue König noch einmal vortragen kann, wofür er als Politiker steht:

Die Ordnung dieser Stadt ist unverrückbar,  
 Keiner taste an das alte Recht.  
 Hier stehe ich und jeder sieht mich:  
 Gott gab mir Majestät,  
 Daß ich euch würdig führe.  
 Ihm allein schulde ich Rechenschaft!  
 Gehorsam fordere ich in seinem Namen.  
 Ich werde gut den Guten sein;  
 Wer gegen mich ist, den zertrete ich.<sup>10</sup>

9 Ebenda. S. 165.

10 Ebenda. S. 166.

Das Volk beschließt die Szene mit dem Ruf: »Es lebe Kreon!« Damit sind die Fronten für die weitere Handlung abgesteckt und die erste Konfrontation zwischen Antigone und Kreon wird in beider Gedankenwelten fortgeführt. Dabei geht es um den Schlüsselbegriff der Tragödie: Das Gesetz, auf das sich beide berufen. Für Kreon ist es das von ihm verkündete, wonach Antigone ein Verbrechen begangen hat. Für sie gilt ein anderes, das unverkennbar das der expressionistischen Generation ist, die damit das von der weltlichen Macht bestimmte durchbrechen will, weil sich darauf letztlich der Völkermord des 20. Jahrhunderts gründet. Antigone formuliert das ihr Leben bestimmende so:

Ich kenne ein Gesetz, noch ungeschrieben,  
 Von keinem Herold in die Welt posaunt,  
 So alt wie du und ich:  
 Es heißt die Liebe.<sup>11</sup>

Dabei beruft sie sich auf ihren Vater Ödipus, dessen »Licht der ewigen Güte« ihr leuchtet, während der König verächtlich auf die Frau »vom Stamme Ödipus« zurückschaut und sein Feindbild gegen Antigones Moralpostulat »Alle Menschen sind Brüder« stellt.

Die »Vierte Szene« bringt Antigone ins Gespräch mit jenem Personenkreis, der im Personenverzeichnis »Das Volk« genannt wird, worin »Krieger« und »Arme« als Widerpart agieren. Mit einer apokalyptischen Untergangsvision gelingt es dieser Frau jene derart zu beeindrucken, daß sie nun sicher sein kann, endlich »Brüder« gefunden zu haben:

Ich gab den Bruder der Erde wieder  
 Und feire mit euch Auferstehung,  
 Jetzt sind wir Brüder in Schmerzen!  
 Jetzt weiß ich: Frauen können unsterblich sein,  
 Wenn sie die sinnlosen Wege der Menschen  
 Mit dem Krug der Liebe begießen;  
 Wenn aus Tränen ihrer Armut  
 Die Hilfe sprießt;

11 Ebenda. S. 169.

Wenn die Tat des lebendigen Herzens  
Umstürzt Mauern der Feindschaft.<sup>12</sup>

Mit diesem Selbstverständnis ist Antigone für die nachfolgende Begegnung mit dem Tyrannen (es ist die »Fünfte Szene«) ihrer Mission so sicher geworden, daß sie ihm für seine Zukunft voraussagen kann:

Deine Macht ist vorbei. Deine Welt ist nicht mehr.  
Aus der Tiefe des Felsens hab ich dein Volk gehauen.  
Jetzt ist es mein Volk!  
Zum letzten Mal die Knechtschaft:  
Wir fürchten sie nicht.<sup>13</sup>

Im dritten und vierten Akt entfaltet sich dann das Familiendrama mit seiner tödlichen Konsequenz: Hämon, der Sohn von Kreon, betritt die Szene und wird mit seinem Vater in Streit gebracht, und danach kommt auch Eurydike, die Frau des Königs, im fünften Akt, ins Spiel, nachdem Teiresias den König vergeblich gewarnt und den Sturz Kreons vorhergesagt hat. Der ist am Ende der Tragödie Wirklichkeit geworden.

Antigone wirkt mit ihrem Beispiel noch über den Tod hinaus und hat erreicht, daß der auf Haß und Vergeltung festgelegte Gegenspieler in sich geht und von der Menschenfreundlichkeit der Titelheldin zu Einsichten gebracht wird, die in der Schlußszene auf die Abdankung dieses Königs hinauslaufen, eine Vorwegnahme dessen, was 1918 im Zeichen der Novemberrevolution in Berlin vor sich ging, als Wilhelm II. das Land verließ. Was darauf folgt hat Hasenclever für sich selbst und seine späteren Dramen ebenfalls vorweggenommen und als Stimmenchor auf der Bühne hörbar gemacht:

Stimme: Der König ist fort!  
Zweite Stimme: Wir haben keinen König mehr!  
Dritte Stimme: Wir sind frei!<sup>14</sup>

12 Ebenda. S. 175.

13 Ebenda. S. 176.

14 Ebenda. S. 192.

Was der Dramatiker an Gegenwartsbezügen durch Fabelführung, Figurenkonstellationen und durch expressionistisches Vokabular angereicherte Sprache erzwingen mußte, um die Zeit zwischen Krieg und Revolution im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts beim Leser zu assoziieren, bedeutet für Alfred Döblin in den amerikanischen Exiljahren nur einen kleinen Schritt zurück in jene Zeit zu machen, die er 1918 in Berlin selbst erlebt und damals auch schon reportierend beschrieben hatte. Nun legte er sie als Zeitrahmen und Handlungsgefüge seinem vierbändigen Roman »November 1918« zugrunde, mit dem er aus der Sicht eines zum Katholizismus konvertierten Autors jüdischer Abstammung auf die Ereignisse zurückkam, die der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert ihr Gepräge gaben: Der Text eines alten Kirchenlieds zeigt an, wo das geistige Zentrum des Buches gesucht werden soll:

Mitten wir im Leben sind  
mit dem Tod umfängen;  
wen suchen wir, der Hilfe tu,  
daß wir Gnad erlangen?<sup>15</sup>

Der schwer verwundet aus dem Lazarett ins Zivilleben zurückkehrende Oberleutnant Becker ist zumindest seinem Glauben nach auf dem richtigen Weg. Wohl hat er körperlich überlebt, doch ist sein Leben damit noch nicht wieder heil. Es gleicht dem vieler Kriegsheimkehrer, die geistig obdachlos geworden waren und Mühe hatten, ihre Kriegserlebnisse zu verarbeiten, wobei nicht wenige von ihnen aus ihrer Lebensbahn geworfen wurden. Der Berliner Gymnasiallehrer Becker hat ebenfalls eine solche Lebenskrise zu bestehen, als ihm eine Gymnasialklasse anvertraut wird, auf deren Lehrplan die »Antigone« des Sophokles steht. Dabei macht er die Erfahrung, daß man diese Tragödie aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten und interpretieren kann: aus einer philologisch fundierten Sicht oder aus einer vordergründig dem militärischen Zeitgeist verpflichteten Optik, wie sie in jenen Kreisen des deutschen Bürgertums zu finden war, die auch im letzten Kriegsjahr noch einen deutschen Sieg auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs erzwingen wollten.

15 Alfred Döblin: November 1918. Berlin 1981. Vorsatzblatt.

Anders als im Drama von Hasenclever kann der Romancier das Lesedrama zum unmittelbaren Gegenstand des Interpretationsstreits machen und in moralisch-politischer Kontroverse austragen lassen, was der Dramatiker über weite Strecken textimmanent leisten mußte. Im Kapitel »Die erste Schulstunde« bekommt Becker sogleich eine erste zeitgeistbezogene Lesart der Tragödie des Sophokles zu hören: »Es zeigte sich, daß dem Rothaarigen diese Heldin nicht gefiel. Sie verstieß gegen Gesetze des Staates, und noch dazu während eines Krieges, und zwar aus einem privaten Motiv, und demnach geschehe ihr ganz recht. Bei einer Tragödie müsse man nach Aristoteles Furcht und Mitleid für den Helden empfinden, wovon bei einer so unsympathischen Heldin von vornherein keine Rede sein könne. Ferner wäre da noch der Bräutigam des »Mädchens« (der junge Mann nannte Antigone hartnäckig zum Vergnügen der Klasse das »Mädchen«), der Sohn des Königs Kreon. Daß der sich ihretwegen aufhänge, als eigener Sohn des Königs, wäre geradezu jämmerlich. Das Stück strotze von Sentimentalität.«<sup>16</sup>

Mehr noch als dieser burschikose Ton und die leichtfertige Ablehnung der Heldin erschreckt den Lehrer im weiteren Gesprächsverlauf, daß hier eine auf ihn abzielende, fälschlich heroisierende männliche Deutung seines auf dem Schlachtfeld bewiesenen Soldatenmutes zur Sprache kommt und dem neuen Lehrer als Begrüßung angetragen wird. Nach einer weiter ausgreifenden Diskussion, in die auch das Ödipus-Drama einbezogen wird und Becker schon glaubt, daraus die Ablehnung der antiken Schicksalsvorstellung durch seine Schüler heraushören zu können, nimmt der Diskurs abermals eine Wendung hin zur Gegenwart, als ein Schüler erklärt: »Alles ist Schicksal, Verbrechen gibt's nicht mehr, die Gefängnisse können zumachen. Da könnte ja jeder, der etwas pekziert, sich mit seiner Großmutter rausreden.« Der Primus nickte zustimmend und meinte sachlich: »Das denke ich auch. Darum sind wir auch für König Kreon.«<sup>17</sup>

16 Ebenda. S. 208f.

17 Ebenda. S. 213.

Daß man, auch als Theaterkritiker »für Kreon« sein kann, dokumentiert Otto Köhler anhand einer Kritik von Karl Korn, die am 8. September 1940 in der Zeitschrift »Das Reich« zu lesen war: »Kreon, Krieg und Tyrann von Theben, ist die Inkarnation von Macht und Herrschaft. Er und sein Wille sind der Staat.



Dabei setzt dieser Schüler voraus, Becker werde, als »Offizier und Soldat, der im Feld stand«, der gleichen Meinung sein. Indes: Dieser Krieg hat den zum Invaliden gewordenen Pädagogen eine andere Denkart gelehrt, die der Altphilologe nun vorträgt.

Dem Schluß von Hasenclevers »Antigone« nähert sich die sich zuspitzende Debatte, als einer der Schüler die Haltung der Schwester Kreons mit dem Begriff »Revolution« in Verbindung bringt und der Schüler Schramm darauf mit der Frage »Warum nicht?« entgegnet. Darauf antwortet der Gymnasiallehrer, daß Antigone gar nicht bewußt kämpfe, sondern sich als ein Instrument begreife, das dem »göttlichen Gesetz« zur Geltung ver helfe. Mit anderen (Döblins?) Worten: »Sie unterwirft sich dem göttlichen Gebot.«<sup>18</sup>

Damit entzieht Becker der »rechten« wie auch der »linken« Interpretation der Tragödie den Boden, und der Romanautor Döblin setzt seine Lesart vom ewig gültigen, nun aber von einem Gott (dem der Christen) gegebenen ins Recht: der Umstürzler in diesem Stück sei, obwohl man mit diesem Titel fälschlicherweise die Frau auszeichnen wolle, am ehesten noch der König, der gegen diese sakrosankte Auslegung des Gesetzes durch Eigenmächtigkeit verstoße: »Kreon glaubt, diese alten frommen Sitten ignorieren zu können. Er glaubt, nachdem er den Feind besiegt und vernichtet hat, mit ihm auch über den Tod hinaus machen zu können, was er will. Aber da sind Grenzen, die von einer anderen Macht gesetzt sind. (...) Er verstößt gegen das Übernatürliche. Von da kommen Gesetze, an denen niemand rütteln darf und die so stark sind, daß sie es sich erlauben können, aus dem Mund eines schwachen Mädchens zu sprechen. Denn diese unsichtbaren Mächte haben ihre Gesetze an dem sichersten Ort niedergelegt, in den Herzen der Menschen. Auf solch ungeschriebenes

Kreon beruft sich auf das Urgesetz des Staates, daß Ordnung sein müsse und daß der Staat seine Feinde vernichten, sie auslöschen müsse aus der Familienshaft des Staates (...) Nichts hätte den Griechen fernergelegen, »als Zweifel am Wesen des Staates, der Macht ist. Was Kreon in geradezu modern anmutenden Formulierungen über Freund und Feind aus der Sicht des Staates sagt, war für die »politisch« denkenden Athener unbezweifelbare Gewißheit.« (Otto Köhler: Unheimliche Publizisten. München 1995. S. 371f.)

<sup>18</sup> Ebenda. S. 219.

Gesetz beruft sich Antigone. Alle Menschen wissen von diesem Gesetz, auch Kreon. Er glaubt, sie brechen zu können, und Antigone muß in den Tod gehen. Aber er selbst erhält eine furchtbare Lehre.«<sup>19</sup>

So wie Walter Hasenclever die antike polytheistische Gottesvorstellung der monotheistisch-christlichen anpaßte, nutzt auch Döblin die Chance, die antike Gottesvorstellung (wenn er von »unsichtbaren Mächten« spricht) der eigenen anzugleichen, wobei er der Gefahr nicht entgeht, die von Kreon »Hure« genannte Antigone zu einer »Heiligen« zu machen, die nur noch ein »Instrument« Gottes ist.

Die für ihn spürbaren Folgen dieser ersten Begegnung mit neuen Schülern bekommt der Altphilologe aber erst nach der Griechischstunde zu spüren, als ihn der Primus privat aufsucht und das nachfolgende Kapitel mit der Überschrift »Das Leben tritt aus dem Buch heraus« angekündigt wird. Nun geht es um altgriechische Lebensart von Männern in heutiger Zeit. Das Nachspiel dazu liefert der Autor in dem »König Kreon« überschriebenen Kapitel im »Siebenten Buch« seines Romans.

Zu Alfred Döblin hatte Brecht seit den vierziger Jahren, nachdem er ihn zwei Jahrzehnte zuvor einen Mitstreiter für eine neue Literatur genannt hatte, ein distanzierendes Verhältnis, über dessen Anlaß in seinem Journal unter dem Datum vom 14. August 1943 nachzulesen ist: »Helli hat eine Feier für *Döblin* organisiert, der 65 Jahre alt wurde. Heinrich Mann hielt eine herrliche Begrüßungsrede, Kortner, Lorre, Granach lasen aus Döblins Büchern, Blandine Ebinger sang Berliner Chansons, Steuermann spielte einen Eislerschen Satz am Klavier, und am Schluß hielt Döblin eine Rede gegen moralischen Realitivismus und für feste Maße religiöser Art, womit er die irreligiösen Gefühle der meisten Feiernenden verletzte. Ein fatales Gefühl ergriff die rationalen Zuhörer, etwas von dem verständnislosen vollen Entsetzen über einen Mitgefangenen, der den Folterungen erlegen ist und nun aussagt.«<sup>20</sup>

Das zur gleichen Zeit entstandene Gedicht »Peinlicher Vorfall« faßt die vom Verfasser der Romantetralogie »November 1918« kundgetane »Erleuchtung« in nicht weniger eindeutige Formulierungen.

19 Ebenda. S. 220f.

20 Bertolt Brecht: Journale II. Zitiert nach: Gedichte 5 (als Anmerkung zum Gedicht »Peinlicher Vorfall«). (Werke. Bd. 15.) Berlin 1993. S. 367f.

Sein Buch, das 1943 noch nicht erschienen war, kann es demnach nicht gewesen sein, das Brecht den Weg zur »Antigone« des Sophokles und der Übertragung durch Friedrich Hölderlin gewiesen hat. Es sind auch jetzt die Umstände gewesen, in die ihn, nachdem er vor dem McCarthy-Ausschuß aussagen mußte und es an der Zeit war, die USA zu verlassen, das Signal zum Aufbruch gaben, so daß er sich in der Schweiz gleichsam im Wartestand befand und auf seine künftige Theaterarbeit vorbereiten konnte.

Daß er dabei, nachdem er mit »Arturo Ui«, »Schwejk im zweiten Weltkrieg« und »Die Geschichte der Simone Marchand« stofflich-thematisch nahe am Zeitgeschehen geblieben war, in die griechische Antike zurück ging, nachdem er in den Jahren zuvor an den Römern Lukullus, Julius Cäsar und bei den Dichtern Lukian und Horaz Gefallen gefunden hatte, mußte vor allem die Kenner seiner Dramentheorie überraschen, die die Wahl eines Tragödienstoffes wie einen Verstoß dagegen erscheinen lassen mußte.

In diesem Fall aber überwog die Anerkennung der Größe und Zeitlosigkeit des antiken Dichters und dessen Eignung für eine »Bearbeitung«, die diese Tragödie in Brechts Pläne und Intentionen als Zeitkritiker einpaßte und ihn mit Caspar Neher an die Arbeit gehen ließ.

Deshalb wird mit dem Titel sogleich die Distanz vermessen, die den Autor des 20. Jahrhunderts von dem den griechischen Altertums trennt, wenn er das Opus als »Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet« ankündigt. John Willett beschreibt das Textkorpus beider Dramatiker vergleichend wie folgt: »Ungefähr zwei Drittel des Stücks folgen der Hölderlinschen Fassung, aber auch hier hat Brecht die Verse beträchtlich umgeformt, so daß der Tonfall anders ist, obwohl Brecht den Sinn und viele der Bilder, sogar Wörter Hölderlins, unangetastet läßt. Die neuen Teile sind hineingeflochten, im Stil nahezu nicht unterscheidbar. Es ergeben sich erhebliche Veränderungen (...) Prolog 93 gereimte Verse; Stück 1300 ungerimt, unregelmäßige Verse.

Mitarbeiter: Neher.

30. März bis 12. Dezember 1947 geschrieben.

Uraufführung: 15. Februar 1948 am Stadttheater Chur (Schweiz) (Regie Brecht; Bühnenbild Neher; mit Helene Weigel als Antigone, Hans Gaugler als Kreon.

(...)

Veröffentlichungen: Modellbuch »*Antigonemodell 1948*«, Berlin 1949 und 1955 mit Hinweis auf einen »alternierenden Prolog« in der Edition von 1955, der bei der 1951 für die Aufführung am Stadttheater Greiz geschrieben wurde.«<sup>21</sup>

Damit ist auch der für Leser und Zuschauer hör- und sichtbare erste Bearbeitungsschritt bezeichnet: das dem eigentlichen Text vorangestellte Vorspiel, dessen Handlungszeit und -ort der Uraufführung mit »Berlin, April 1945« angegeben ist, ergänzt durch eine weitere Zeitanzeige – »Tagenanbruch« – und die beiden Personen: »Zwei Schwestern«, die »aus dem Luftschutzkeller zurück« in ihre Wohnungen« gehen. Damit ist die Brücke zur Gegenwart geschlagen, obwohl sich der militärische Befehlshaber Kreon und der am Schluß des Vorspiel-Dialogs auftretende SS-Mann nicht auf eine Stufe stellen lassen, denn der, dessen Tod die beiden Schwestern beklagen, ist ein Wehrdienstverweigerer. An Antigones Bruderbeigängnis knüpft das Vorspiel sichtlich erst am Schluß an:

- Die Erste: Schwester, laß das Messer liegen  
 Wirst ihn nicht mehr lebend kriegen.  
 Wenn sie uns mit ihm stehn sehn  
 Wird es uns wie ihm ergehn.
- Die Zweite: Laß mich, bin schon nicht gegangen  
 Wie man ihn uns aufgehangen.
- Die Erste: Und als sie wollt vor das Haustor  
 Ein SS-Mann trat hervor.  
 (Herein tritt ein SS-Mann).
- SS-Mann: Drauß ist der und hier seid ihr?  
 Aus eurer Türe trat er mir.  
 So rech'n ich aus, daß ihr am End  
 Den Volksverräter draußen kennt.<sup>22</sup>

21 John Willett: Das Theater Bertolt Brechts. Eine Betrachtung. Reinbek bei Hamburg 1964. S. 48.

22 Bertolt Brecht: Antigone. In: Stücke 8. (Werke. Bd. 8.) Berlin 1992. S. 195ff. (Vorspiel)

Um nicht in den Verdacht der Mitwisserschaft zu kommen, geben die Schwestern vor, den Toten nicht zu kennen. Ob sie mit dieser Ausrede davon kommen, steht dahin.

Damit war, verglichen mit Walter Hasenclevers vier Jahrzehnte zuvor geschriebenem Drama »Antigone« gleich zu Beginn der Handlung (eigentlich davor) mit der Präsenz der beiden Schwestern, die auf Antigone und Ismene vorausweisen, ein personeller Zusammenhang hergestellt. Doch Brecht ging auch bei der Text-»Bearbeitung« an einigen Punkten noch über Hasenclevers Vergegenwärtigungen hinaus.

Der Antike-Kenner Peter Witzmann gibt die »neue Lesart« durch Brecht wie folgt an: »Kreon, König von Theben, führt einen Krieg gegen die Nachbarstadt Argos um die argivischen Erzgruben. Im Krieg fällt Eteokles. Polyneikes, dies sehend, entflieht der Schlacht, wird aber von Kreon als Deserteur erschlagen. Kreon ordnet an, Eteokles ehrenvoll zu begraben, dem Polyneikes verweigert er das Grab, um seine Gegner in der Stadt zu erschrecken. Gegen diesen Befehl bestreut Antigone den Leichnam ihres Bruders mit Erde. Dabei wird sie ergriffen und von Kreon verurteilt (...) Die Bearbeitung setzt bereits bei der Vorgeschichte ein. Brecht ändert die gesamte Motivierung der Handlung.«<sup>23</sup>

Keine Frage, daß mit den »argivischen Erzgruben« am weitesten von der altgriechischen Vorlage abgewichen und ein Kriegsziel ins Auge gefaßt wird, wie es im imperialistischen Zeitalter vom ausgehenden 19. Jahrhundert an für die Politik bestimmend wurde. Nun bedarf es auch nicht mehr des antiken Sehers Theiresias, um den Sturz Kreons als einen Vorgang plausibel zu machen, der sich im Gefolge der Kriegsergebnisse an der Staatsspitze abspielt.

Nicht minder gravierend ist Brechts Eingriff beim »zweiten Chor«, über den in Witzmanns Studie zu lesen ist: »Er übernimmt, bis auf geringfügige Änderungen des Ausdrucks, Hölderlins Text für den ersten Teil, dann führt er einen neuen Gedanken ein. Doch da ist auf einmal ein Bruch da, Diktion, Rhythmus, Gedanken sind verändert, beide Teile fallen auseinander. Die Mahnung des antiken Dichters zum Maß, zur Bindung an das göttliche Gesetz wird umgewandelt in einen modernen Ge-

23 Peter Witzmann: Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts. Berlin 1964. S. 80f.

danken, der Mensch sei des Menschen Schicksal, die Mauer, gesetzt ums Eigene, die den Menschen zum Ungeheuer mache, müsse niedergerissen werden.«<sup>24</sup>

Bearbeitungsprobleme Brechtscher Art stellten sich einige Jahrzehnte später dem Dramatiker Rolf Hochhuth schon nicht mehr, der seine Antigone-Erzählung in Raum und Zeit so nahe in der Gegenwart ansiedelte, daß er seinen Text dem Handlungsort nach »Berliner Antigone« nennen konnte. Mit Brecht hat sie nur noch die in dessen schweizerischem »Vorspiel« genannte Zeit gemeinsam: das Ende des Zweiten Weltkrieges. Dafür hat Hochhuth wieder ein regelrechtes Familiendrama entstehen lassen, wie es sich im Einzelfall in Wirklichkeit zugetragen haben mag.

»Die Berliner Antigone«, geschrieben 1961, erschien 1975, drei Jahrzehnte nach der Begebenheit, die der Autor erzählt, ist verständlich auch jenen Lesern, die die antike Frauengestalt nicht kennen. Die weibliche Heldin ist die einzige Gestalt, deren Vorname Ann (er wird im Text nur beiläufig genannt) zumindest klanglich an den Namen der Griechin erinnert. Alle anderen wie Hitler, Goebbels, Freisler oder von Witzleben sind der jüngsten Historie entnommen oder der im »Dritten Reich« geltenden militärischen Nomenklatur abgeschaut worden. Auch die Details des Strafvollzugs und der Hinrichtung lassen auf einen Autor schließen, der seine zeitgeschichtlichen Kenntnisse nahezu dokumentarisch unter Beweis stellen will, dem Verfahren vergleichbar, das der wenige Jahre später geschriebenen Tragödie »Der Stellvertreter« zugrunde legte.

Abweichend von den Rezeptionsvorgängern eröffnet Hochhuth die von ihm erzählte Geschichte mit einer Gerichtsverhandlung, in deren Verlauf das Todesurteil über die junge Deutsche gesprochen wird. Auf diese Weise exponiert er das Familiendrama, das in dieser Erzählung seinen Lauf nimmt. Der »Generalrichter« nämlich ist der Vater des Verlobten der »Angeklagten« und läßt sich zumindest mit Kreon darin vergleichen, daß auch er über eine nahestehende Person (die Schwiegertochter in spe) richten muß, noch dazu in einer Situation, die ihm gar keine Wahl läßt, wie er dies tun könnte. Denn es liegt ein »Befehl« des »Führers« vor, der vorschreibt, wie im Fall der neuzeitlichen Antigone zu entscheiden ist. Deshalb umreißt der Erzähler zunächst die Situation des Richters:

24 Ebenda. S. 86f.

»Da die Angeklagte *einer* falschen Aussage bereits überführt war, glaubte der Generalrichter, er könne sie retten: Anne behauptete, ihren Bruder – den Gehenkten, wie der Staatsanwalt möglichst oft sagte – sofort nach dem Fliegerangriff ohne fremde Hilfe aus der Anatomie herausgeholt und auf den Invalidenfriedhof gebracht zu haben.«<sup>25</sup>

Damit hat sich die »Angeklagte« weit mehr als die sophokleische Antigone, die den toten Bruder nur mit Erde bestreute, als Täterin hervorgetan und gegen die amtlichen Weisungen gehandelt, die Staatsfeinden kein »Gemeinschaftsgrab« erlaubt. Als ihr »Gnadengesuch« abgelehnt worden ist und sie in die »Lehrter Straße« überstellt wird, weiß sie auch schon, welche Todesart ihr bestimmt ist: unter dem Handbeil des Henkers.

Bis dies geschieht, nimmt sich der Erzähler Zeit, die Gefühle und Gedanken der zum Tod verurteilten jungen Frau auszuleuchten und entfernt sich dabei naturgemäß von den Dramatikern Hasenclever und Brecht, die dem im antiken Drama üblichen Menschenbild folgen und Antigones Ende als Teil der Handlung aussparen.

Während Hochhuth einerseits den Opfertod der jungen Frau ins Bild setzt, wird andererseits der Generalrichter noch einmal so in Szene gesetzt, daß sein moralischer Sturz zum Ende der Erzählung hin wie eine Grotteske wirkt, zu der militärischer Gehorsam und berufliches Pflichtbewußtsein verkommen sind: »Hitler zeichnete alsbald den Generalrichter mit der höchsten Stufe des Kriegsverdienstkreuzes aus und empfing den durch häufiges Weinen noch treuer gewordenen Mann persönlich im Hauptquartier. Bei Tisch sagte er an diesem Tag, und es war das erste Mal, daß seine Tafelrunde ihn erbittert über den entmachteten, aber von ihm noch immer sehr verehrten Mussolini sprechen hörte, der italienische Staatschef könne sich ein Beispiel nehmen an diesem deutschen Richter, der in heroischer Weise die Staatsraison seinen familiären Gefühlen über-

25 Rolf Hochhuth: Die Berliner Antigone. In: Jede Zeit baut Pyramiden. Erzählungen und Gedichte. Berlin 1988. S. 211.

Ebenfalls in Prosa wie Rolf Hochhuth hat sich in den siebziger Jahren Grete Weil, die als Jüdin in Holland den Holocaust überlebte, Antigone als Medium autobiographischer Darstellung gewählt und ihren 1980 erschienenen Roman »Meine Schwester Antigone« genannt.

geordnet habe – und solle sich endlich dazu aufraffen; seinen Schwiegersohn, den Verräter Graf Ciano, in Verona erschießen zu lassen.«<sup>26</sup>

Hochhuth greift ganz bewußt die Sprache der nazistischen Strafjustiz auf, dokumentiert sie per Wortzitat (z. B. das Wort »Endvollzug« für Hinrichtung) und macht am Schluß mit einem Epitaph darauf aufmerksam, daß hier nur ein Schicksal im Widerstandskampf gegen den Faschismus in Erinnerung gerufen wird, dem zahlreiche andere an die Seite zu stellen sind.

Die Berliner Anatomie  
erhielt in den Jahren 1939 – 1945  
die Körper  
von 269 hingerichteten Frauen<sup>27</sup>

Damit reiht sich Hochhuth in die Reihe jener Autoren ein, die wie Hans Fallada und Stephan Hermlin vor ihm, nach vorliegenden Akten über Leben und Tod von Antifaschisten berichtet haben. Kam der Heeresjustizinspektor, der sich nach dem Krieg über diesen Fall von Strafjustiz ausschwig, um seine Pension nicht zu gefährden, noch ungeschoren davon, scheute sich Rolf Hochhuth einige Zeit später nicht, Hans Filbinger, der es in Baden-Württemberg bis zum Ministerpräsidenten gebracht hatte, öffentlich einen »furchtbaren Richter« zu nennen.

26 Ebenda. S. 220.

27 Ebenda. S. 224.



## 17. »Tristesse« contra »Vergnügungen« – Benn und Brecht in den fünfziger Jahren

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs mußten einige Jahre vergehen, ehe die deutschen Verlage daran denken konnten, die Werke jener Autoren neu und möglichst geschlossen wieder auf den Markt zu bringen, die 1933 ins Exil gegangen waren wie Bertolt Brecht und Johannes R. Becher oder im Verlauf der dreißiger Jahre das Ende ihrer Publikationsmöglichkeiten erlebten wie Gottfried Benn, der in Deutschland geblieben war.

In diesen Jahren waren zu den von ihnen schon bekannten Büchern nicht wenige neue Texte hinzugekommen, die außerhalb Deutschlands veröffentlicht worden waren, während ihre neuesten Arbeiten noch darauf warteten, gedruckt zu werden.

Daß dies nicht gleich nach dem Krieg geschah wie bei Johannes R. Becher, hat damit zu tun, daß Brecht erst im Herbst 1948 nach Berlin zurückkehrte und Benn bis 1948 nicht in Deutschland publizieren durfte.

Es bedurfte also einiger Zeit, ehe diese Lyriker der Nachkriegsleserschaft wenigstens in Auswahlbänden wieder zugänglich gemacht und damit für nicht wenige Leser zum ersten Mal wahrnehmbar wurden und danach zunehmend bekannter werden konnten.

Im Falle Brechts war dies zum ersten Mal möglich, als in einer Auswahl von Wieland Herzfelde, der in den dreißiger Jahren eine Werkausgabe im Prager Exil in Angriff genommen hatte, »Hundert Gedichte« von Bertolt Brecht im Aufbau Verlag (1951) erschienen, die in der Folgezeit auch in die »Deutsche Volksbibliothek« aufgenommen werden konnten, einer Gedichtauswahl von Becher vergleichbar, dessen Werk schon seit 1952 in sechs Bänden zugänglich war. Im gleichen Jahr sorgte Benns Verleger Niedermayer dafür, daß dessen Frühwerk aus dem »expressionistischen Jahrzehnt« wieder bekannt gemacht wurde, gefolgt von einer von Benn

zusammengestellten Anthologie »Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts«, die 1955 erschien.

In vergleichbarer Weise hatten der Suhrkamp Verlag in Frankfurt und der Aufbau Verlag in Berlin damit begonnen, Brechts dramatisches Werk, das in den Jahren der Weimarer Republik unter dem Titel »Versuche« publiziert worden war, auf neue Weise zu präsentieren. Dabei hielten es sowohl Benn als auch Brecht für nötig, mit einer »Vorbemerkung« bzw. einem Begleittext den mit ihren literarischen Anfängen unvertrauten Lesern einige Einblicke in ihr damaliges Leben und Schaffen zu geben. Brecht nannte seine Beigabe »Bei Durchsicht meiner ersten Stücke«, datiert auf März 1954: Der erste Band mit drei Dramen: »Baal«, »Trommeln in der Nacht« und »Im Dickicht der Städte«, der Chronologie der Entstehung folgend, eröffnet durch den Vortext der »Durchsicht«.

Johannes R. Becher dagegen war zu dieser Zeit noch nicht bereit, über seine expressionistischen Jahre zu sprechen und mit einem anderen Publikationsprojekt beschäftigt. Er sammelte und edierte Lyrik aus dem 17. Jahrhundert unter dem Titel »Tränen des Vaterlandes«. Erst einige Jahre später gab es in seinem Buch »Das poetische Prinzip« Erinnerungssplitter, wenn man die fiktiven Darstellungen in seinem Roman »Abschied« nicht dazu zählt.

Sowohl in ihren öffentlichen Stellungen als auch ihren politischen Aktivitäten in der zweigeteilten Stadt getrennt voneinander lebend und in die weltpolitische Systemkonfrontation in Berlin involviert, standen sich Becher, Brecht und Benn erneut von kontroversen Positionen aus gegenüber.

Was Benn und Brecht dennoch miteinander verband, war die aus gegebenem Anlaß notwendig gewordene Rückschau auf eine Zeit, als beide mit ihrem Frühwerk als Provokateure und Rebellen gewirkt hatten, dem sie sich nun wieder zu stellen hatten: Benn bei seinem westlichen Verleger, Brecht im Verlag von Peter Suhrkamp und im Aufbau Verlag im Osten von Berlin.

Obwohl es für beide Schriftsteller keinen Grund gab, sich dafür nachträglich zu entschuldigen oder es – wie Becher – gleichsam ungeschehen zu machen, verrät beider Rückschau auch dabei voneinander abweichende Herangehens- und Betrachtungsweisen: Benn davon abgestoßen mit medizinischen Termini operierend und dennoch beeindruckt (der Ge-

gensatz zu seiner späten Lyrik könnte kaum drastischer sein), Brecht selbstkritisch mit Blick auf »Trommeln in der Nacht«, gegenüber »Baak« dagegen einer dialektisch-aufhebenden Wertung zuneigend, die jener bei der Bilanzierung seines Schaffens in den dreißiger Exiljahren formulierten Erkenntnis gleicht: »Abstieg und Aufstieg sind nicht durch Daten im Kalender getrennt. Diese Linien gehen durch Personen und Werke durch.«<sup>1</sup>

Auf ganz andere Weise als Brecht im Kreis seiner jungen Mitstreiter und von ihm beeindruckten jungen Autoren in der DDR hatte sich Gottfried Benn in die Rolle eines Wegweisers für die jungen Schriftsteller des Westens begeben, als er die frühen Jahre seines Schriftstellerlebens dadurch wieder in Erinnerung rief, daß er in seiner Autobiographie »Doppelleben« den »Stil der Zukunft« als »P H A S E II – nämlich Phase II des expressionistischen Stils, aber auch Phase II des nachantiken Menschen« als Stil der Zukunft ankündigte.

Benn verschwieg nicht (war es doch auch ein Lob für früher Geschriebenes), daß ein Kritiker in der schweizerischen »Weltwoche« seine 1948 dort erschienenen »Statischen Gedichte« als »schwache gegenüber den früheren von 1912–1920« bezeichnet hatte und fand nun auch selbst, nachdem er »die Korrekturen des vorliegenden Bandes« gelesen hatte (allerdings bedurfte es »zahlreicher Aperitifs und Cocktails für Gemüt und Magen« dazu) diese Texte »als Wurf und Wahnsinn gut«. Und fügte ergänzend hinzu: »Ich dachte zurück. Es muß eine schwere Krankheit gewesen sein, jetzt ist sie ausgeheilt. Ist sie ausgeheilt? Enzephalitische Prozesse, halb lyrische Epilepsie, halb moralische Lethargien – und heute?«<sup>2</sup>

Der studierte Mediziner hat zunächst die Oberhand bei der Diagnostizierung einer »Krankheit«, die ihren Ausdruck zwar in den beschriebenen Erscheinungsformen fand, deren Erlebniskern jedoch auf einem anderen Feld damaliger Wirklichkeit zu suchen ist, das Benn nun mit Namen und Begriffen veranschaulicht: »Es waren die Jahrzehnte, in denen der Gegensatz von Trieb und Seele, Konstitution und Erkenntnis, Geist und

1 Bertolt Brecht: Journale 2. (Werke. Bd. 27.) Berlin 1995. S. 323.

2 Gottfried Benn: Vorbemerkung zu Frühe Lyrik und Dramen. In: Szenen und Schriften. Frankfurt am Main 1990. S. 283.

Leben nicht nur Klages, sondern uns alle bedrängte, die Jahrzehnte nach Nietzsche und Freud – merkwürdig entfernt heute alles und fast nur noch eine Erinnerung, eine Erinnerung an Quälendes, an Fesseln und an einen Druck. Vielleicht waren es auch nur die allgemeinen Fesseln der Jugend, heute hat man andere Fesseln, die des Alters, nämlich wie man mit sich fertig wurde und was das alles eigentlich bedeutet.«<sup>3</sup>

Das waren für junge Leser der fünfziger Jahre fremdartige Anmutungen, die auf einen in den Höhen der Philosophie beheimateten Dichter schließen ließen. Wer indes ein Gedicht wie »Ein Trupp hergelaufener Söhne schrie« aus dem Gedichtband »Söhne« kannte, wußte mehr darüber, was Benn in seiner »Vorbemerkung« beschrieb. Auf den anstößigsten Text dieser Jahre kam er wohl deshalb eigens zu sprechen, weil darin der Satz zu lesen ist: »Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch«, von dem er nun nicht ohne Stolz sagte: »Er ist nicht nur entscheidend, er ist infernalisch, er ist ungoethisch, er schmeckt nach Schwefel und Absinth, aber ich griff ihn während meines Lebens in meinen Arbeiten immer wieder auf. In meinen späteren Veröffentlichungen lehrt eine Stimme als letzte Maxime und Ausflucht: ›Im Dunkel leben, im Dunkel tun, was wir können‹ – es ist eine ernste Stimme, dies ist ihre Bergpredigt.«<sup>4</sup>

So konnte sich Benn auch in den fünfziger Jahren im Literaturverband der BRD wie ein Freigeist fühlen und sich mit seiner »Bergpredigt« als Gegenspieler jener Lyriker positionieren, die ihr »ewiges ideologisches Geschwätz« von einem »höheren Wesen« des Menschen nicht lassen konnten oder sich als »Bewisperer von Gräsern und Nüssen und Fliegen« beweisen wollten.

Benn hielt es dagegen, seines dichterischen Ranges gewiß, mit einer »großartigen Stelle« aus Malraux' »Psychologie der Kunst«: »Mögen die Götter am Tage des Gerichts den einstigen Formen des Lebens das Volk der Statuen gegenüberstellen! Dann wird von der Gegenwart der Götter nicht die von ihnen geschaffene Welt der Menschen Zeugnis ablegen: die Welt der Künstler wird es tun!«<sup>5</sup>

3 Ebenda. S. 283f.

4 Ebenda. S. 284

5 Ebenda. S. 285.

Für Brecht wäre dieser Satz ein Beweis mehr für die aristokratische Arroganz gewesen, die er diesem Autor zum Vorwurf machte und mit einer konträren Vorstellung von Kunst und Leben begegnete. Das hatte er in seinem »Kleinen Organ für das Theater« ebenso kundgetan, wie er dies mit dem Blick auf seine ersten Dramen tat.

Bertolt Brecht, in den fünfziger Jahren durch seine fortgesetzte Reihe »Versuche« und seine »Theaterarbeit« am »Berliner Ensemble« ebenso bekannt, gleichwohl in der Öffentlichkeit befehdet, wie Gottfried Benn im Westteil der Stadt, mußte sich schon deshalb auf seine frühen Theaterstücke einlassen, weil er sie nicht in den veröffentlichten Fassungen der zwanziger Jahre abdrucken ließ und an den Texten geändert hatte, vergleichbar dem »Gegenlied«, das er zu seinem Jugendgedicht »Von der Freundlichkeit der Welt« in den fünfziger Jahren schrieb:

Soll das heißen, daß wir uns bescheiden  
 Und »so ist es und so bleibt es« sagen sollen?  
 Und die Becher sehend, lieber Dürste leiden  
 Nach den leeren greifen sollen, nicht den vollen?  
 (...)  
 Besser scheint's uns doch, aufzubegehren  
 Und auf keine kleinste Freude zu verzichten  
 Und die Leidensstifter kräftig abzuwehren  
 Und die Welt uns häuslich einzurichten!<sup>6</sup>

Im ersten Drama ist es der Titelheld Baal, der sich am wenigsten aufs Bescheiden versteht, obschon er sich auf asoziale Weise jene Genüsse verschafft, die Brecht in seinem Gegenlied nennt. Zu diesem Helden mußte er sich nun erneut ins Benehmen setzen. Er tut dies im Mittelteil seiner »Durchsicht« und nimmt Baal erst einmal gegen die damals nicht geringe Zahl der Brecht-Kritiker (in Ost und West) in Schutz, indem er ihnen Mangel an dialektischem Denkvermögen nachsagt: »Das Stück ›Baal‹ mag denen, die nicht gelernt haben, dialektisch zu denken, allershand Schwierigkeiten bereiten. Sie werden darin kaum etwas anderes als

6 Bertolt Brecht: Gegenlied. In: Gedichte 5. (Werke. Bd. 15.) Berlin 1993. S. 296.

die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken. Jedoch setzt sich hier ein ›Ich‹ gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt, die nicht eine ausnutzbare, sondern nur eine ausbeutbare Produktivität anerkennt (...) Die Lebenskunst Baals teilt das Geschick aller anderen Künste im Kapitalismus: sie wird befehdet. Er ist asozial, aber in einer asozialen Welt.«<sup>7</sup>

Umso erstaunlicher, daß es dieses Drama ist und nicht das auf dem Stoff der Novemberrevolution geformte mit dem Titel »Trommeln in der Nacht«, dessen Impulse noch Jahrzehnte nachwirkten und Brecht zu einer erneuten Auseinandersetzung mit der »Lebenskunst Baals« lockten. Es sollte eine Oper werden, in der der Autor dem »Grundgedanken des Baal« noch einmal auf die Probe stellen wollte: »Es gibt eine chinesische Figur, meist fingerlang, aus Holz geschnitzt und zu Tausenden auf den Markt geworfen, darstellend den kleinen dicken Gott des Glücks, der sich wohligh streckt.«<sup>8</sup>

Nur kommt er bei Brecht nicht mehr als Asozialer daher wie einst Baal, sondern als kämpfender Rebell, als ein Revolutionär: »Er sammelt Jünger verschiedener Art und zieht sich die Verfolgung der Behörden auf den Hals, als einige von ihnen zu lehren anfangen, die Bauern müßten Boden bekommen, die Arbeiter die Fabriken übernehmen, die Arbeiter- und Bauernkinder die Schulen erobern. Er wird verhaftet und zum Tode verurteilt. Und nun probieren die Henker ihre Künste an dem kleinen Glücksgott aus. Aber die Gifte, die man ihm reicht, schmecken ihm nur, der Kopf, den man ihm abhaut, wächst sofort nach, am Galgen vollführt er einen mit seiner Lustigkeit ansteckenden Tanz usw. usw. *Es ist unmöglich, das Glücksverlangen der Menschen ganz zu töten.*«<sup>9</sup>

So zu leben und zu handeln wie der in den vierziger Jahren im Exil skizzierte Glücksgott, war dem aus dem Ersten Weltkrieg heimkehrenden Soldaten Andreas Kragler nicht gegeben. Er verweigerte sich den Akteuren der Novemberrevolution und entschied sich, nach Hause zu gehen.

7 Bertolt Brecht: Bei Durchsicht meiner ersten Stücke. In: Schriften 3. (Werke. Bd. 23.) Berlin 1993. S. 241.

8 Ebenda.

9 Ebenda.

An dieses Beispiel ließ sich nicht mehr anschließen (obwohl es in den zwanziger Jahren mit Piscator versucht worden war): »Anscheinend reichten meine Erkenntnisse nicht dazu aus, den vollen Ernst der proletarischen Erhebung des Winters 1918/19, sondern nur dazu, den Unernst der Beteiligten meines randalierenden »Helden« an der Erhebung zu realisieren (...) Die Technik der Verfremdung stand mir noch nicht zur Verfügung.«<sup>10</sup>

Brechts Rückschau auf seine frühe Dramatik ist auch dann aufschlußreich, wenn man sie wie die Lyrik als den Ausgangspunkt jener »Linie« sieht, die durch Werke und Personen hindurch geht, weil das auf den ersten Blick am wenigsten zukunftssträchtige als das herausgestellt wird, in dem Brecht ein Thema anzuschlagen beginnt, das in der »Dreigroschenoper« »das Glücksproblem« genannt wird, darin bestehend, daß nur die ein angenehmes Leben führen, die im »Wohlstand« leben, und als Glücksgut allein schon das »Fressen« gilt, womit zumindest die elementaren Bedürfnisse niederen Erdenglücks zu befriedigen sind.

Daß Liebe jenseits von Fressen und Saufen zu den menschlichen Glücksgefühlen zählen kann, hat Brecht bald danach ausgerechnet in der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« zwei Menschen in Terzinenform singen lassen, denen freilich auch deren Vergänglichkeit dabei bewußt wurde.

Sollte in den Exiljahren ein »Glücksgott« dafür sorgen, daß das »Glücksproblem« eines Tages gelöst wird, sind es in den fünfziger Jahren vor allem im Alltag beobachtete kleine Gesten, die beglückende Gefühle hervorrufen, so wie im Gedicht »Glücklicher Vorgang« beschrieben:

Das Kind kommt gelaufen  
Mutter, binde mir die Schürze!  
Die Schürze wird gebunden.<sup>11</sup>

Zu den späten Glücksgütern gehört zudem, was im Gedicht »1954, Erste Hälfte« aufgezählt wird:

10 Ebenda. S. 240.

11 Bertolt Brecht: Glücklicher Vorgang. In: Gedichte 5. S. 262.

Ohne schwere Krankheit, ohne schwere Feindschaft.  
Genug Arbeit.  
Und ich bekam meinen Teil von den neuen Kartoffeln  
Den Gurken, den Spargeln, den Erdbeeren.  
Ich sah den Flieder in Buckow, den Marktplatz von Brügge  
Die Grachten in Amsterdam, die Hallen von Paris.  
Ich genoß die Freundlichkeiten der lieblichen A. T.  
Ich las die Briefe des Voltaire und Maos Aufsatz über  
den Widerspruch.  
Ich machte den Kreidekreis am Schiffbauerdamm.<sup>12</sup>

Brechts Wünsche sind bescheidener und dennoch in einer Fülle verwirklicht geworden, daß diese Zeit als eine seines Reichtums (in Erinnerung an ein früher geschriebenes Gedicht) genannt werden kann.

Von solchen Glücksgefühlen war Gottfried Benn in den fünfziger Jahren weit entfernt. Er setzte auf das »Gegenglück«, das für ihn »Geist« heißt. Er schrieb lieber Verlustanzeigen und zählte auf, worin ihm das Leben schuldig geblieben war, was er sich erhofft hatte. Er bilanzierte in sichtlich melancholischer Stimmung, indem er »einen großen Bogen« schlug:

Die Gräber, immer die Gräber –  
bald werden auch die vergehn,  
hier, sagt der Friedhofsgärtner,  
können neue Kreuze stehn.

Wer altert, hat nichts zu glauben,  
wer endet, sieht alles leer,  
sieht keine heiligen Tauben  
über dem Toten Meer.<sup>13</sup>

12 Bertolt Brecht: 1954, Erste Hälfte. In: Gedichte 5. S. 281.

13 Gottfried Benn: Wir ziehen einen großen Bogen. In: Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt am Main 1982. S. 385.



Zwar gibt es auch bei Benn noch hier und da erfüllte Augenblicke bei »Begegnungen«, aber »Reisen« gehört schon nicht mehr – ganz anders als bei Brecht – zu seinen Freuden des Lebens:

Bahnhofstraßen und rue'en,  
 Boulevards, Lidos, Laan –  
 selbst auf den fifth avenue'en  
 fällt Sie die Leere an –<sup>14</sup>

»Eingeengt« und »Auferlegt« nennt Benn in zwei Gedichtüberschriften die Lage, in der ein »gezeichnetes Ich« seinen Alterstrübsinn ausspricht.

Nicht weniger sinnfällig zeigen zwei Gedichte aus dem Jahr 1954, worin Brecht und Benn Antipoden geblieben sind: die »Buckower Elegien« und der Gedichtband »Aprêslude«. Diesem Buchtitel entsprechend heißt das Benn-Gedicht »Tristesse«:

Die Schatten wandeln nicht nur in den Hainen,  
 davor die Asphodelenwiese liegt,  
 sie wandeln unter uns und schon in deinen  
 Umarmungen, wenn noch der Traum dich wiegt.  
 Was ist das Fleisch - aus Rosen und aus Dornen,  
 Was ist die Brust – aus Falten und aus Samt,  
 Und was das Haar, die Achseln, die verworrenen  
 Vertiefungen, der Blick so heiß entflammt:  
 Es trägt das Einst: die früheren Vertrauten  
 und auch das Einst: wenn du es nicht mehr küßt,  
 hör gar nicht hin, die leisen und die lauten  
 Beteuerungen haben ihre Frist.

Und dann November, Einsamkeit, Tristesse,  
 Grab oder Stock, der den Gelähmten trägt –  
 die Himmel segnen nicht, nur die Zypresse,  
 der Trauerbaum, steht groß und unbewegt.<sup>15</sup>

14 Gottfried Benn: Reisen. In: Gedichte. S. 384.

15 Gottfried Benn: Tristesse. In: Gedichte. S. 452.

Das französische Titelwort »Tristesse« meint in diesem Gedicht nicht nur einen Augenblick, in dem man traurig gestimmt ist, sondern (wie im Französischen in erster Bedeutung) einen Zustand, in dem sich ein Mensch seit längerer Zeit schon befindet: Es ist jener, in dem man auf das Lebensende zugeht und den Tod erwartet, denn Benn im Rückgriff auf den griechischen Mythos mit »Schatten« und »Asphodelenwiesen« assoziiert, die der Überlieferung nach dort wandeln und als Zeichen der Trauer auf Gräber gepflanzt werden. Für den Verfasser dieses Gedichts sind diese »Schatten« indes »schon« gegenwärtig, ehe der menschliche Leib in diesen unkörperlichen Zustand übergegangen ist. Und er ist selbst in jenen Augenblicken des Lebens gegenwärtig, für die das Wort »Umarmungen« steht, das in der zweiten Strophe als Frauenkörper Gestalt annimmt und das Leben am weitesten noch vom Tod absteht: Im Wogen der Vokale und Doppelvokale, durch Reim und Metrum melodios auf Vergänglichkeit gestimmt, bietet Benn alles auf, was diesem Text zu einer Aura der Melancholie verhilft.

Das zweimalige »Einst« verweist in die Vergangenheit, die noch einmal Halt in Erinnerungen verheißt, die tragen könnten, aber auch über sie ist eine »Frist« verhängt, die es ratsam erscheinen läßt, darauf nicht mehr zu bauen.

In der Schlußstrophe ist alles versammelt, was den Titel »Après-lude« des letzten Gedichtbandes von Benn legitimiert: die Dunkelheit der Jahreszeit, die oft gewünschte, hier aber beklagte »Einsamkeit« und schließlich jener Zustand, für den die Gedichtüberschrift steht. Dazu kommen die Anzeichen von Krankheit und Alter, die der Dichter nahe dem siebenten Lebensjahrzehnt als seine Begleiter (Stock) und seinen künftigen Aufenthaltsort (»Grab«) herbeizitiert, um sich schließlich den »Trauerbaum« als Tröster zu wählen. Glaube, Liebe und Hoffnung, die guten Geister christlicher Lebensführung, hat er lange schon als »Begriffschimären« verabschiedet. Es ist die »Zypresse« die »groß und unbewegt« noch immer steht und Bestand hat. In der Szenenfolge »Drei alte Männer« hat Benn aussprechen lassen, was als Essenz in diesem Gedicht zu finden ist.

Daß Brecht bei seiner Rückkehr nach Deutschland keinen Empfang mit Pauken und Trompeten in der Trümmerstadt Berlin erwarten konnte, braucht ihm nicht gesagt zu werden. Er wußte, daß auch die kommende

Zeit keine leichte sein würde, wie er in dem 1949 geschriebenen Gedicht »Wahrnehmung« notierte:

Als ich wiederkehrte  
War mein Haar noch nicht grau  
Da war ich froh.

Die Mühen der Gebirge liegen hinter uns  
Vor uns liegen die Mühen der Ebenen.<sup>16</sup>

Begleitet wurde dieser Neubeginn mit »Neuen Kinderliedern« unter denen – als Nationalhymne gedacht – auch die »Kinderhymne« ist, in der er programmatisch umriß, was mit dem »Aufbaulied« und dem »Zukunftslied« schon 1948 bekräftigt worden war. Mit seiner Arbeit am »Berliner Ensemble« begann, nach zwölf Jahren ohne Theaterarbeit, ein neuer Lebensabschnitt, in dem es ihm vergönnt war, sein dramatisches Werk zu einem Gutteil noch selbst auf der Bühne zu verwirklichen.

Obwohl mehr als ein Jahrzehnt jünger als Gottfried Benn, wußte auch er, daß er in ein Lebensalter eingetreten war, das Rückschau und Erinnerungen nicht mehr verbot, wie in dem Gedicht »Tannen« vorgeführt wird.

Daß er anders als Benn in Jahre seines Reichtums eingetreten war, ist in keinem Gedicht besser zu sehen als in dem mit »Vergnügungen« überschriebenen:

Der erste Blick auf dem Fenster am Morgen  
Das wiedergefundene alte Buch  
Begeisterte Gesichter  
Schnee, Wechsel der Jahreszeiten  
Die Zeitung  
Der Hund  
Die Dialektik  
Duschen, Schwimmen

<sup>16</sup> Bertolt Brecht: Wahrnehmung. In: Gedichte 5. S. 205.

Alte Musik  
 Bequeme Schuhe  
 Begreifen  
 Neue Musik  
 Schreiben, Pflanzen  
 Reisen  
 Singen  
 Freundlich sein<sup>17</sup>

Anders als Benn verzichtet der Verfasser dieses Gedichts auf Wort- und Klangzauber, gebraucht weder Reim noch Strophe, sondern zählt nüchtern auf, was einem Leben zum Gelingen verhelfen kann: Freude an sinnlicher Wahrnehmung, Zugang zu den Bequemlichkeiten des Lebens und den großen Genüssen, die Kunst und Literatur bieten. Und ein Lebensgefühl, dem Tristesse fremd ist. In der Fülle geistiger und körperlicher Aktivität spiegelt sich ein Glücksgefühl, das nichts zu wünschen übrig läßt.

Dennoch wußte auch Brecht vom Wechsel der Dinge, zu denen, für ihn unerwartet früh, der Tod zählte:

Und ich war alt und ich war jung zu Zeiten  
 War alt am Morgen und am Abend jung  
 Und war ein Kind, erinnernd Traurigkeiten  
 Und war ein Greis ohne Erinnerung.<sup>18</sup>

So nimmt es nicht wunder, daß das in seinem Todesjahr entstandene Gedicht »Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité« einem Gegen-Text zu Benns »Tristesse« gleicht:

ALS ICH IN WEISSEM KRANKENZIMMER DER CHARITÉ  
 Aufwachte gen Morgen zu  
 Und eine Amsel hörte, wußte ich  
 Es besser. Schon seit geraumer Zeit

17 Bertolt Brecht: Vergnügungen. In: Gedichte 5. S. 287.

18 Bertolt Brecht: Wechsel der Dinge. In: Gedichte 5. S. 294.

Hatte ich keine Todesfurcht mehr, da ja nichts  
Mir je fehlen kann, vorausgesetzt  
Ich selber fehle. Jetzt  
Gelang es mir, mich zu freuen  
Alles Amselgesangs nach mir auch.<sup>19</sup>

Hatte Brecht in früheren Texten, die vom Tod derer handelten, die durch die sozialen Verhältnisse um die Erfüllung ihrer Lebensziele gebracht worden waren, zu berichten gewußt und damit deren Todesangst erklärt, spricht nun aus den Gedichten, die er zwischen dem fünften und sechsten Lebensjahrzehnt schrieb, die Gewißheit, »genug«, bekommen zu haben. Wohl auch das Wissen, einen Gutteil seiner Lebensarbeit vollbracht zu haben und damit in die Zukunft hineinwirken zu können. Das gab ihm auch den Mut, sich diese Zukunft nach seinem Bild in einer »Dialektischen Ode« zu entwerfen:

Ausgelacht werden, die das Schicksal aus  
Der Hand lesen wollen,  
Die Arbeit wird die Linien ihrer Hände  
Umpflügen für sie.  
Ihre Kinder werden staunen über den Wandel  
Und über die (in gewaltigen Sprüngen) zurückkehrende Harmonie  
Nicht von den Heiligen werden die Töpfe geformt und das  
Paradies auch nicht  
Sondern von jenen, für deren Zukunft wir uns dem Kampfe stellen

Sie werden aus dem Gedächtnis  
Die im Kampf zerfetzten Reime des  
Herzens wieder zusammenstellen.

Ich, so verändert, habe nicht ein  
Blättchen des verbleichten Inhalts vergessen

19 Bertolt Brecht: Als ich im weißen Krankenzimmer der Charité. In: Gedichte 5. S. 300.

Und ich weiß, daß die Schönheit, wenn sie  
Zur Tat wird  
Den Schmerz der Erfahrung in sich bergen kann.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Bertolt Brecht: Dialektische Ode. In: Gedichte 5. S. 313f.

## 18. Vom Gedichtschreiben in den »Mühen der Ebenen« Bertolt Brecht, Peter Huchel, Volker Braun, Heiner Müller

Es fehlte im vergangenen Jahrhundert gewiß nicht an Gedichten, deren Verfasser Kunde darüber gaben, wenn ihre Existenz bedroht war und politische Mächte auf sie einwirkten und sie in Bedrängnis brachten, oder geschichtliche Ereignisse dazu nötigten, schon als unerschütterlich geglaubte Überzeugungen wieder in Frage zu stellen. So sehr sich diese Texte je nach Person, Situation und Zeitpunkt voneinander unterscheiden, wie offen oder umschreibend darin ausgesprochen wird, wodurch die zur Selbstprüfung führende Irritation ausgelöst wurde: Das lyrische Ich blieb in fast keinem dieser Gedichte ausgespart. Nicht in Brechts »Böser Morgen, nicht in Huchels »April 63«, nicht in Volker Brauns Texten mit dem Titel »Gedächtnisprotokoll« und »Empfang«, die er im Gedichtband »Training des aufrechten Gangs« unter die Überschrift »Widersprüchliche Berichte« subsummierte.

Braun führte anhand dreier Beispiele vor, was ein Autor, der in der DDR eine offizielle Druckerlaubnis brauchte und seine Theaterstücke aufgeführt sehen wollte, durchzustehen hatte, indem er im antiken Gleichnis von sich sprach (so wie es Franz Fühmann in einer Erzählung »Marsyas« tat) oder die Form eines nüchtern-emotionslos aufzählenden Protokolls wählte, in dem in anderen Worten (»Die Leute hier pochen auf meine Seiten./ Sie zerreißen mich in der Luft«) ausgesprochen wird, was Adonis in der griechischen Überlieferung geschieht, worin einem »Eber« aufgetragen ist, einen Menschen zu »zerreißen«.

Von solchen Torturen sind die beiden Lyriker, die in den fünfziger und sechziger Jahren in einem Zeitintervall von zehn Jahren anzeigten, worin ihre »schwere Lage« besteht, noch ein Stück weit entfernt.

Vielleicht auch deshalb, weil die ländlich-naturnahe Umgebung genug Anschauungsmaterial bot, auf clantestine Weise über politische Sachverhalte zu sprechen, die in den Jahren danach nach anderen Darstellungsweisen verlangten.

Daß Bertolt Brechts 1953 entstandenen »Buckower Elegien« zu einem Gutteil aus seinen Beobachtungen und Erfahrungen am 17. Juni in Berlin gespeist waren, konnten die Leser, die einen Blick auf die erste Drucklegung dieser Gedichte im Heft 31 (13) der »Versuche« (1954) warfen, noch nicht erkennen. Die Texte, die dies in späteren Jahren bewahrheiteten, fehlten darin: »Die Lösung«, »Böser Morgen« und »Die Wahrheit einigt«. Wies eines dieser Gedichte mit der Nennung des damaligen Ereignisses (»Nach dem Aufstand des 17. Juni«) schon explizit genug den Tagesbezug aus, so konnte anderen entnommen werden, in welcher »schweren Lage« sich die von Brecht »Freunde« genannten Regierenden damals befanden.

Unter diesen später veröffentlichten Texten wurde von den Kritikern und Interpreten Brechts, die sein Verhalten in den Junitagen zum Anlaß insistierender Nachfrage machten (zu ihnen gehörte auch Günter Grass mit dem Theaterstück »Die Plebejer proben den Aufstand«) eines der bei der ersten Publikation fortgelassenen Gedichte zum Schlüsseltext aufgewertet, aus dem sie herauslasen, in welcher »schweren Lage« sich der Verfasser dieser Gedichte befunden habe. Es ist das mit der Überschrift »Böser Morgen«.

Dieses Insistieren mag sich – unter poetologischem Aspekt betrachtet – daraus erklären, daß der Text zu den wenigen zählt, in denen ein »Ich« anwesend ist, das von seinen nächtlichen Heimsuchungen in einem Traum berichtet. Andererseits lud der Text geradezu dazu ein, von diesem Traum auf die Wirklichkeit zu schließen und Brecht auf diese Weise in Widerspruch zu jenen Sätzen zu bringen, in denen er sich zum Tag und zur Stunde öffentlich geäußert hatte (soweit auch diese im vollen Wortlaut damals überhaupt schon bekannt waren). Das nachgelieferte Gedicht »Böser Morgen« hat diesen Wortlaut:



Die Silberpappel, eine ortbekannte Schönheit  
 Heute eine alte Vettel. Der See  
 Eine Lache Abwaschwasser, nicht rühren!  
 Die Fuchsien unter dem Löwenmaul billig und eitel.  
 Warum?  
 Heute nacht im Traum sah ich Finger, auf mich deutend  
 Wie auf einen Aussätzigen. Sie waren zerarbeitet und  
 Sie waren gebrochen.  
 Unwissende! schrie ich  
 Schuldbewußt.<sup>1</sup>

Der Lyriker veranschaulicht, was im Titel »böse« genannt wird – es fällt auf, daß damit ein moralisch wertendes Wort benutzt wird, um eine ästhetisch normalerweise als schön empfundene Umwelt zum Spiegelbild seiner morgendlichen Stimmung zu machen – durch einen dreifach gestuften Um- und Abwertungsmodus: Das Schöne wird häßlich, das Reine unrein, und die Blumen, die sonst als wohlriechend wahrgenommen werden, sind an diesem Morgen nichts weiter als »billig und eitel«. Der optische Szenenwechsel ist die visuelle Entsprechung zum inneren Stimmungsumschwung, der sich nach dem Erwachen aus dem nächtlichen Traum vollzogen hat. Das Fragewort »Warum?« leitet als Einzelwort auf einer Verszeile die Beschreibung der örtlichen Natur unterbrechend in den Traumbericht über, der sich von den vier Zeilen zuvor deutlich abhebt und den dreistufigen Abwertungsvorgang, im Bildbereich des Häßlichen verbleibend, aus der Natur auf den Menschen überträgt: diesmal mit einem Vergleich, mit dem das sprechende Ich als »Aussätziger« bloßgestellt wird. Womit gewiß weniger sein entstelltes Aussehen als – im übertragenen Sinn – sein Verhältnis zu denen gemeint ist, die mit Fingern auf ihn zeigen. Von ihnen rührt die morgendliche Verstörung her, zumal ihr Anblick der sinnlichen Wahrnehmung nach dem Bild des Naturschönen so offenkundig widerstreitet, diesmal unterstrichen durch das Suffix »zer«. Da Brecht in diesem Fall einen Körperteil für das Körperganze

1 Bertolt Brecht: Böser Morgen. In: Gedichte 2. (Werke. Bd. 12.) Berlin 1988. S. 310.

sprechen läßt, bleibt ungesagt, zu welchen Personen diese Zeigefinger gehören. Traumbilder spiegeln die Wirklichkeit ohnehin meist verzerrt und in irrealer Gestalt, so daß es nicht zwingend erscheint, von diesen Bildern direkt auf die Wirklichkeit des 17. Juni 1953 zu schließen.<sup>2</sup>

Die beiden letzten Gedichtzeilen sind durch einen für das Auge hinreichenden sichtbaren Abstand von der Traumbeschreibung abgehoben, so daß nicht mit ganzer Sicherheit gesagt werden kann, ob der darin dargestellte Widerstreit zwischen Zurückweisung (»Unwissende«) und Schuldbewußtsein nur den Traumbildern zuzuordnen ist (dafür spricht das Verb »schrie«) oder im Bewußtsein bis in den Morgen hinein fort dauert und einen Tag des Mißvergnügens ankündigt.

Peter Huchels Gedicht »April 63« gehört, verglichen mit den 1963 im letzten von ihm redigierten Heft von »Sinn und Form« erschienenen, zu den verschwiegenen Texten und wurde erst nahezu ein Jahrzehnt später im Gedichtband »Gezählte Tage« (1972) veröffentlicht, nachdem er die DDR verlassen hatte. Es ist, an Brechts »Böser Morgen« gemessen, ein um die doppelte Zeilenzahl längerer Text, dem mit der Monatsangabe die Entstehungszeit im Titel eingeschrieben wurde:

Aufblickend vom Hauklotz  
im leichten Regen,  
das Beil in der Hand,  
sehe ich dort oben im breiten Geäst  
fünf junge Eichelhäher.

Sie jagen lautlos, geben Zeichen  
von Ast zu Ast,  
sie weisen der Sonne  
den Weg durchs Nebelgebüsch.  
Und eine feurige Zunge fährt in die Bäume.

2 Das wurde erst erkennbar, als nach Brechts Tod das Gedicht »Die Lösung« zur Veröffentlichung kam, in dem das Verhältnis von Regierung und Volk thematisiert wird

Ich bette mich ein  
 in die eisige Mulde meiner Jahre.  
 Ich spalte Holz,  
 das zähe, splitttrige Holz der Einsamkeit.  
 Ich siedle mich an  
 Im Netz der Spinnen,  
 die noch die Öde des Schuppens vermehren,  
 im Kiengeruch  
 gestapelter Zacken,  
 das Beil in der Hand.

Aufblickend vom Hauklotz  
 im warmen Regen des April,  
 seh ich an blanken  
 Kastanienästen  
 die leimigen Hüllen  
 der Knospen glänzen.<sup>3</sup>

Das Gedicht hat mit dem von Brecht die ländliche Umgebung und den hier noch weiter gefaßten Naturraum gemeinsam, der durch Anfangs- und Schlußstrophe die Binnenszenerie einrahmt. Wie in einigen »Buckower Elegien« wird auch in diesem Text das visuelle Wahrnehmen der naturalen Umwelt verbal in diesen beiden Strophen (jeweils durch die Wortfolge »sehe ich«) exponiert. Schon mit dem ersten Wort im Text (»Aufblickend«) hat Huchel die momentane Unterbrechung der eigentlichen Beschäftigung angezeigt.

Was sich anfangs wie eine gewohnte und alltägliche Tätigkeit in ländlicher Gegend ausnimmt, erweist sich nach zehn Verszeilen jedoch als eine nichtalltägliche Art des Beschäftigtseins, die durch die Metapher »Holz der Einsamkeit« auf eine andere Bedeutungsebene gehoben wird. Dem korrespondiert die Kälte assoziierende »eisige Mulde« ebenso wie die damit einhergehende Umsiedelung »im Netz der Spinnen«, die dort heimisch sind, wo gemeinhin »die Öde« ihre Behausung hat. In diesem Licht

3 Peter Huchel: April 1963. In: Gezählte Tage. Frankfurt am Main 1972. S. 81.

erscheint das Spalten des Holzes wie eine erzwungene Pause, die freilich erst als solche erkannt werden kann, wenn sich der Leser noch einmal an das im Titel genannte Datum erinnert und weiß, was in den Anmerkungen der Werkausgabe zu diesem Gedicht ergänzt wird: »P.H. meint hier, ebenso wie im nächsten Gedicht, den 23. April 1963, an dem er sich geweigert hatte, der Aufforderung nach Ablehnung des Theodor-Fontane-Preises der Akademie der Künste Berlin (West) nachzukommen, die vom Sekretär der Akademie der Künste der DDR an ihn ergangen war.«<sup>4</sup>

Anders jedoch als bei Brecht, dessen Text selbstquälerisch schließt, schlägt Huchel den Bogen wieder zurück zur Natur (wieder ist es ein Baum), die das nochmalige Aufblicken einen Sinn finden läßt, wie ihn Jahre zuvor sein Dichterfreund Günter Eich in Worte gefaßt hatte: »Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume!«<sup>5</sup>

Erst der später geschriebene »Winterpsalm« gibt deutlicher zu verstehen, was im vorigen Text »eisige Mulde« hieß. Nun ist auch wie bei Brecht ein Schrei zu hören, den Huchel in die den Psalmen entlehnten Worte faßt:

Wohin du stürzt, o Seele,  
Nicht weiß es die Nacht. Denn da ist nichts  
Als vieler Wesen stumme Angst.  
Der Zeuge tritt hervor. Es ist das Licht.<sup>6</sup>

In Volker Brauns 1987 erschienenen Gedichtband »Langsamer knirschender Morgen« kehrt nicht nur das Wort »Morgen« aus Brechts Gedicht »Buckower Elegien« wieder, auch die »schwere Lage«, die Peter Huchel zehn Jahre später zum Thema seines Gedichts machte, ist auf neue Weise gegenwärtig. Daß Braun den ersten Teil seines Gedichtsbandes mit dem Untertitel »Satiren und Lektionen« überschrieb, assoziiert ebenfalls die

4 Peter Huchel: April 1963. In: Gesammelte Werke. Bd. 1. Frankfurt am Main 1984. S. 430. (Anmerkung)

5 Günter Eich: Ende eines Sommers. In: Botschaft des Regens. Frankfurt am Main 1963. S. 7.

6 Peter Huchel: Winterpsalm. In: Chauseen Chausee. Frankfurt am Main 1982. S. 80.

»finsteren Zeiten« Brechts, als der sich dieser poetischen Waffen bediente, um Herrschaftskritik vorzutragen. Das Gedicht »Radwechsel« aus den »Buckower Elegien« bildet zudem die literatur-geschichtliche Folie, auf der Braun in »Tagtraum« (der Text gehört zum Kapitel »Der Stoff zum Leben 2«) die auf andere Weise als in den fünfziger und sechziger Jahren schwer gewordene »Lage« zu Protokoll gibt, angezeigt durch die im Vergleich zu Brecht nicht mehr transitäre Situation einer unterbrochenen Autofahrt von einem Ort zum anderen. In »Tagtraum« braucht nicht gedeutet zu werden, was bei Brecht im nächtlichen Traum vor sich ging. Denn der Haltepunkt im Braun-Gedicht ist ein Ort, der Ent- oder Ausgrenzung bedeutet:

Im Niemandlande zwischen den Grenzen stand  
 Mein Wagen, angezogen die Bremsen, hart  
 Betrachtet von den Türmen, und kein  
 Rad war zu wechseln hier ungeduldig.

Was wollt ich denn? in meiner Gedanken Zeit  
 War ich nie so allein, und die Toten nur  
 Und Ungeborenen atmeten mir  
 Ruhig nun zu, unterm heißen Hundstern.<sup>7</sup>

Die Verneinung des im Brecht-Gedicht die Weiterfahrt ermöglichenden Radwechsels zeigt an, daß es keine Bewegung mehr gibt, Stockung eingetreten und – wie in anderen Gedichten lesbar – nur noch gebremstes Leben möglich ist. »Niemandland« ist hier die räumliche Entsprechung einer Lebensform, die mit gefühltem »Allein«-Sein korrespondiert.

Noch nachhaltiger wird dieser Zustand ins Bild gesetzt in den beiden Folgestrophen, mit denen Braun in die große Welt (über Berlin hinaus) in die Geschichte zurückgreift und an jenen Augenblick erinnert, der »oktoberlich« genannt und den er – auf die Jahrhundertgeschichte bezogen – »Seltenzeit« benannt hat, die Jahre also, als Bewegung in die Geschichte kam:

7 Volker Braun: Tagtraum. In: Langsamer knirschender Morgen. Halle 1987. S. 54.

Die Völker schwiegen, schlummerten nun nicht mehr  
 Die Seltenzeit erblühte oktoberlich  
 Im leeren Felde flimmernd hielt sie  
 Über den Minen der Stille, reglos.<sup>8</sup>

Auch hier: ein Morgen zwar, sein Kommen aber nicht strahlend, sondern nur an den »Schlaf der Welt« rührend und eine Zukunft ankündigend, deren »Wahrheit« mit »schmaler Hand« gereicht wird, obwohl es sich um die wichtigsten Lebensgüter der Menschen handelt:

Die ernste Zukunft, eine Mulattin, teilt  
 Mit schmaler Hand das Brot und die Arbeit aus  
 Nach Norden und Süden und die Wahrheit  
 Welche auf beiden den Seiten wohnt.<sup>9</sup>

Daß hier indirekt von der »Hoffnung« die Rede ist, die Brecht in einem seiner Oktobergedichte vom Osten kommend sah, welche nun aber verblaßt ist, kann dem Text nur indirekt entnommen werden:

Ein Leben lang hab ich es gewußt, es wird.  
 Jetzt glaubt ich nurmehr. Und ich saß still im Gras  
 Daß mich der dunkle Abend kühlte.  
 Jaulend dann nahten die Hundeführer.<sup>10</sup>

Die »Türme« der 1. Strophe und die »Hundeführer« in der vorletzten konkretisieren den Topos »Niemandland« als einen Haltepunkt im Grenzsperrgebiet der DDR, wo sich der Tagträumer festgefahren und die Bewegungslosigkeit ihren Grund hat.

In der Schlußstrophe weiß der Leser dann, daß hier ein Autor – nun in der »Wir«-Form – den Abgesang auf ein »oktoberliches« Zeitalter anstimmt:

8 Ebenda.

9 Ebenda.

10 Ebenda.

Der Lorbeer bloßen Wollens hat nie gegrünt  
 Und irrdisch ist und fahrlässig unsre Bahn  
 Ich muß auf eine Seite, muß es.  
 Aber ich ahne nur meine Worte.<sup>11</sup>

»Der Stoff zum Leben«: Hier ist er nahezu ausgeglüht, und es verbietet sich, den »Tagtraum« in ein »Taglied« auszuformen, wie es frühere Dichter anstimmen konnten.

Der Alltag des Schriftstellers, zumal dann, wenn es um Texte wie »Unvollendete Geschichte« und den »Hinze-Kunze-Roman« ging, wurde zunehmend zur freudlosen Monotonie, zu der auch jenes »Verbandszeug« beitrug, von dem im gleichnamigen Gedicht im satirischen Tonfall gesprochen wird:

Wohin trottetest du, Freund? / Zum Haus des Verbandes. /  
 Was liegt an? / Versammlung, Kollege. / Ich eile;  
 Und worüber streiten sich heute die Meister  
 Einmütig? / Übers Erfassen der Realität. /  
 Wessen? / Der Realität. / Ah ja richtig  
 Das fehlte uns noch. / Du kommst mit? / Man weiß halt  
     so wenig  
 Man faßt es nicht, und dann kommt man nicht richtig  
     zum Ende  
 Sag ich dir, dabei haß ich die unvollen-  
 Deten Geschichten! / Die werden wir fertigmachen. /  
 Ich sagte, ich eile.  
     Wir gingen ins Haus  
 Er auf das Podium, in die Sauna ich.<sup>12</sup>

Es ist offenkundig, daß beide Kollegen getrennte Wege gehen. Ihre Zielorte liegen im gleichen Haus politisch weit voneinander entfernt. Der Saunagänger hat sich im Schriftstelleralltag von der leerlaufenden Mono-

11 Ebenda.

12 Volker Braun: Verbandszeug. In: Langsamer knirschender Morgen. S. 10





Bei Heiner Müller sind »schwere Lagen« schon kein transitorischer Status mehr. Für ihn ist Schreiben zunehmend zu einer Arbeit in einer Grenzsituation geworden: das eigene Leben betreffend und die der Gattung Mensch am Ende des 20. Jahrhunderts, mit dem sich für ihn offenbar auch das Ende der Literatur abzuzeichnen scheint. Im Gedicht »Ende der Handschrift« ist von diesem »Abgrund« die Rede:

Neuerdings wenn ich etwas aufschreiben will  
Einen Satz ein Gedicht eine Weisheit  
Sträubt meine Hand sich gegen den Schreibzwang  
Dem mein Kopf sie unterwerfen will  
Die Schrift wird unlesbar Nur die Schreibmaschine  
Hält mich noch aus dem Abgrund dem Schweigen  
Das der Protagonist meiner Zukunft ist.<sup>14</sup>

14 Heiner Müller: Ende der Handschrift. In: Gedichte. S. 322.

## 19. Brecht bei Fried – Zeitalterdialog im Gedicht

Unter den Lyrikern des 20. Jahrhunderts gibt es nur wenige, in deren Schaffen der innerliterarische Dialog eine so dominante Rolle spielt wie bei Erich Fried. Zuspruch, Anrede, Polemik weisen per Zitat auf diesen Stoffwechselprozeß hin, bei dem es sich freilich nicht um Stoff im engeren Wortsinne handelt, sondern um Gesprächsstoff. In diesem Sinne sind die Gedichte Frieds, anders als von Benn postuliert, dialogisch verfaßt, ganz gleich, ob es sich um lebende oder schon gestorbene Berufskollegen handelt. Unter den toten Freunden Frieds sind zwei, die sehr oft herbeizitiert werden, weil er sich ihnen auf besondere Weise verbunden fühlte: Paul Celan und Bertolt Brecht. Ist es bei dem aus der Bukowina stammenden jüdischen Lyriker überwiegend die gemeinsame Herkunft und das erlittene Schicksal rassistisch Verfolgter, so konnte Brecht befragt und weitergedacht werden, weil sich dessen Stoffe, Motive und Dramengestalten ihre Lebensfähigkeit ihm dadurch bewiesen, daß sie – in veränderten Konstellationen freilich – noch immer auf der Tagesordnung politischen Zeitgeschehens in der zweiten Jahrhunderthälfte zu finden sind.

Daß Erich Fried schon Jahrzehnte vor der eigentlichen Brechtrezeption einzelne Gedichte von ihm gelesen und gekannt haben dürfte, kann angenommen werden. Zu einer bewußten Aneignung seiner Gedichte, die dann auch den Dialog möglich werden ließ, kam es jedoch erst im Verlaufe der sechziger Jahre, als die Zeichen der Zeit für eine Begegnung post mortem günstig dafür standen, und zwar im doppelten Wortsinne: von den Schreibenlässen und Gelegenheiten her gesehen, und durch die Aufnahmebereitschaft des Rezipienten begünstigt. Solche Voraussetzungen, sich als Autor politisch zu exponieren, waren in der Bundesrepublik Deutschland, wo sich Fried in den sechziger und siebziger Jahren vielfach an politischen Manifestationen der Linken beteiligte, entstanden. Dabei erwies sich freilich auch, daß seine bis dahin geübte Schreibpraxis sich

solchen Herausforderungen nicht gewachsen zeigte und nach alternativen Konzepten gefragt werden mußte, die nicht nur eingreifendes Denken, sondern auch die dem entsprechende Art des Schreibens befördern konnten.

Diesen Wendepunkt markiert der Gedichtband »Befreiung von der Flucht«, der den nicht minder aufschlußreichen Untertitel »Gedichte und Gegengedichte« erhielt und zudem mit einem Vorwort versehen wurde, in dem Fried Auskunft über das von ihm praktizierte Konfrontationsverfahren gab. »Der Gedanke, Gegengedichte zu meinen eigenen Versen zu schreiben, kam mir, als mein vergriffener (1958 bei Claassen in Hamburg erschienener) Band ›Gedichte‹ neu aufgelegt werden sollte. Dieser Band enthielt eine Auswahl aus den Gedichten, die ich 1946 bis 1957 geschrieben hatte. Beim Wiederlesen wurde mir klar, wie sehr ich mich seither geändert habe, aber auch, daß ich nicht nur deshalb und nicht nur aus ästhetischen Gründen anders schreibe, sondern mehr noch, weil die Zeit, die sich auch in Gedichten spiegelt, nicht mehr dieselbe ist. Als ich die alten Gedichte schrieb, war in der Sowjetunion Stalin noch am Leben oder wurde noch verehrt. Auch die Kämpfe und Unruhen in Vietnam waren damals noch nicht der Krieg, der sie heute sind. Den damaligen Zuständen entsprachen andere Stimmungen. Die Zeit seither zwang zu neuen Gedanken, zu neuen Formulierungen. Es liegt mir aber nicht, alte Gedichte zensierend zurechtzuschreiben oder zu unterdrücken. Der englische Dichter Auden, der auf diese Weise frühere Arbeiten verleugnen will – bei ihm die antifaschistischen Gedichte seiner besten Zeit –, war mir eine Warnung, derlei auch nicht mit umgekehrtem Vorzeichen zu versuchen (...) Aber dort, wo ich jetzt beim Wiederlesen fand, daß ich eine Aussage durch ein anderes Gedicht ergänzen, erweitern, vertiefen oder einem einseitigen Gedicht durch ein Gegengedicht widersprechen könnte, habe ich – wo mir etwas dazu einfiel diese Gegengedichte geschrieben (...) Daß so Entwicklungen erkennbar werden, scheint mir wichtiger als die Wahrung einer überholten Einheitlichkeit.«<sup>1</sup>

Schon hier bedient sich Fried – ohne es auszusprechen – einer Verfahrensweise, die auch bei Brecht, wenn auch nicht in diesem Umfang, anzu-

1 Erich Fried: Zur Erklärung. In: Gesammelte Werke. Gedichte 1. Berlin 1993. S. 521.

treffen ist, programmatisch ausgesprochen im Vorwort zur ersten Werkausgabe »Bei Durchsicht meiner ersten Stücke«. Noch eindeutiger auf die veränderte politische Weltlage bezogen, hat Fried die politischen Motive, die solche »Entwicklungen« in Gang brachten, in einem Statement signalisiert, das »Abschied von der BBC« überschrieben war. Damit war auch gesagt, daß er sich als Gedichteschreiber nun auch an ein anderes Publikum wandte als in den Jahren zuvor, als er seine politischen Kommentare verfaßt hatte, in denen es noch keiner Anklagen gegen jenes Land bedurfte, das nun für einige Zeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Lyrikers rückte: als imperiale Großmacht, die Krieg gegen ein Land der »dritten Welt« führt und es in die »Steinzeit« (durch seine Art der Kriegsführung) zurückversetzen wollte. Scheinbar wie von selbst griff Fried nun auf einen Gedichttyp zurück, der sich nicht von ungefähr in Brechts »Svendborger Gedichten« unter der Rubrik »Kriegsfibel« findet. Es ist – der äußeren Form nach – das lakonische Gedicht, das in wenigen Worten auf den Punkt bringt, was sein Verfasser zu vermelden hat. Ausgehend von wirklichen Sachverhalten des politischen Zeitgeschehens (in den dreißiger Jahren sind es die Kriegsvorbereitungen Hitlers) werden regierungsamtliche Verlautbarungen der Prüfung unterworfen, richtig gestellt oder in ihrer verbal verschleierte eigentlichen Botschaft offen gelegt. Das Gedicht schafft Gegen-Öffentlichkeit, indem es ausspricht, was die Presse oder das Regierungsbulletin verschweigt. So wird bei Fried das Gedicht zum »Lügendetektor«. Seine aufklärerische Intention stimmt mit der Brechts in der »Kriegsfibel« überein (an anderer Stelle bedient sich Fried auch des bilddokumentarischen Verfahrens der späteren »Kriegsfibel« Brechts). Nicht zu übersehen ist dabei, daß sich der gebürtige Österreicher, der die heimischen sprachexperimentellen Praktiken offenbar schon in den Jahren zuvor studiert hatte, sich nun auch der in der Lyrik Brechts sprachkritisch-verfremdenden Verfahrensweisen bedient, wobei der auf den ersten Blick bloß spielerische Umgang mit Sprache gelegentlich schon in sprachkritischen Ernst übergehen kann.

Es nimmt deshalb auch nicht wunder, daß Frieds Gedichtelektüre, nachdem eine zwanzigbändige Taschenbuchausgabe der Werke Brechts unter der Herausgeberschaft von Elisabeth Hauptmann erschienen war, mit den Augen des Entdeckers betrieben wird, dem nicht entgeht, wenn ein entsprechender Fund lohnenswert genug erscheint, festgehalten und kom-

mentiert zu werden. Dabei wird Fried selbst dort fündig, wo es kaum zu vermuten ist.

### Die Paletoten

Ein Gedicht über seine Schulzeit fängt an  
 »Die ärmeren Mitschüler in ihren dünnen Paletoten.  
 Kopfschüttelnd vermerkte ich hier eine falsche Mehrzahl  
 denn ich wußte  
 das heißt doch Paletots.

Als ich dann in dem Gedicht las was aus der Mehrzahl  
 seiner ärmeren Mitschüler geworden ist  
 »In den flandrischen Massengräbern,  
 für die sie vorgesehen waren«  
 radierte ich kopfschüttelnd meinen Vermerk wieder aus.<sup>2</sup>

Der Text ist nicht nur frappierend Brecht nachempfunden, er bedient sich auch seiner dialektischen Verifikation: Der verbal scheinbar falsch formulierte Sachverhalt – der Plural an Stelle des Singulars – bewahrheitet sich als richtig, wenn man bereit ist, pars pro toto von Kleidungsstücken auf die jungen Männer zu schließen, die auf den Schlachtfeldern des Weltkrieges blieben: die Toten, die in dem semantisch ganz anderen Wort »Paletoten« klanglich identisch werden.

Der Zweiteilung des Textes entspricht der in zwei Phasen verlaufende Erkenntnisprozeß. Dem Nachweis des Fehlers unter grammatischem Gesichtspunkt korrespondiert die Korrektur der vermeintlichen Falschschreibung – wiederum durch Zitat beglaubigt – als gedanklich stimmig. Die Stimmigkeit ergibt sich ebenfalls durch eine Korrespondenz anderer Art, die Brechts falsche Pluralbildung recht eigentlich erst legitimiert: Es sind die »ärmeren Mitschüler«, die das Gros jener Kompanien bildeten, die schon in den ersten Kriegsmonaten zu Hunderten fielen und dementsprechend in den »flandrischen Massengräbern« ihre letzte Ruhe fanden. Es sind jene Mitschüler Brechts, die schon in ihrer frühen Jugend zu

2 Erich Fried: Die Paletoten. In: Gesammelte Werke. Gedichte 1. S. 629.

denen gehörten, die auf teure Kleidung verzichten mußten, dafür aber für das »teure Vaterland« ihr Leben lassen durften. Auch das in beiden Texthälften aufeinander bezogene Adverb »kopfschüttelnd« wirkt strukturbildend in diesem Gedicht: zunächst auf Brechts Text bezogen, dann auf die eigene Lesart, mit der das erste Kopfschütteln einen neuen gestischen Stellenwert in der Schlußzeile erhält: den des Erstaunens, der dem von Brecht propagierten Verfremdungseffekt nicht unähnlich ist.

Auch das nachfolgende Gedicht mit dem Titel »Vom Sprengen« rechtfertigt eine auf den ersten Blick mißverständliche Schreibweise Brechts und das mit dem im Gedicht beschriebenen Vorgang kollidierende Substantiv als eines, das im Jahrhundert zweier Weltkriege semantisch einsinnig nur noch mit Zerstörung verbunden wird, während es im vorigen Jahrhundert geborene Menschen ohne die von Fried herangeführte Vorsilbe »be« als das verstanden, was Brecht in seinem Gedicht aus dem Exil meint: das lebenserhaltende Wässern von Pflanzen. Und wieder wird – wie im ersten Gedicht schon – der Blick dorthin orientiert, wo der »Fehler« in Wahrheit zu suchen ist.

Das Thema Krieg verbindet die beiden ersten Gedichte mit dem vierten, das den Titel »Das Bleibende« trägt und eine der Friedschen Hölderlin-Kontrafakturen erwarten läßt. Aber es geht wiederum um eine provokante Sinnverkehrung, die an den Tag gebracht wird, diesmal durch die Frage eines Kindes, eines Nachgeborenen also, der schon nicht mehr weiß, was in den »finsternen Zeiten« geschah, deren Beginn auf das Jahr 1933 datiert ist:

Mein Freund H. las uns vor  
aus den Gedichten nach 1933  
»Der Sieg der Gewalt  
Scheint vollständig.

Nur noch die verstümmelten Körper  
Melden, daß da Verbrecher gehaust haben.  
Nur noch über den verwüsteten Wohnstätten die Stille  
Zeigt die Untat an.«

Sein zwölfjähriger Sohn  
 fragt verwundert:  
 War denn auch damals schon  
 Krieg in Vietnam?<sup>3</sup>

Die ausgeschriebene Jahreszahl 1933, die auf den Zweiten Weltkrieg vorausweist, und das für jeden Leser der sechziger Jahre mit dem Landesnamen Vietnam gesetzte Datum treten in ein Vergleichsverhältnis zueinander, wobei der fragende Sohn, von einer falschen Annahme ausgehend, dennoch eine dem Wesen des Krieges angemessene Erkenntnis befördert: sein über Jahr und Tag sich gleich bleibendes Wesen als Zerstörungswerk. Nun wird auch der Titel des Gedichts »Das Bleibende« als im zeitlichen Sinn Gleichbleibendes vollends als das verständlich, was Fried intendierte: eine Lesart von Lyrik, die den mitdenkend-koproduzierenden Leser auf den Plan ruft.

Brecht wird auch in jenem Gedicht zitiert, wenngleich nur im Titel, das Fried »Gespräch über Bäume« genannt hat. Es sind drei Wörter aus der von Brecht-Rezipienten am meisten zitierten Passage des Gedichts »An die Nachgeborenen«. Der Text ist mit zwei Widmungsbuchstaben versehen, die an den Namen des Verlegers erinnern, der seit dem Vietnam-Gedichtbuch alle nachfolgenden Gedichtbände Frieds verlegte. Der nachfolgende Wortlaut unterscheidet sich jedoch beträchtlich von der Machart der Gedichte, die bislang gehandhabt wurde. Diesmal verfährt Fried aufzählend und vergleichend zugleich:

Seit der Gärtner die Zweige gestutzt hat  
 sind meine Äpfel größer  
 Aber die Blätter des Birnbaums  
 sind krank. Sie rollen sich ein  
 In Vietnam sind die Bäume entlaubt

3 Erich Fried: Das Bleibende. In: Gesammelte Werke. Gedichte 1. S. 630

Meine Kinder sind alle gesund  
 Doch mein jüngerer Sohn macht mir Sorgen  
 er hat sich nicht eingelebt  
 in der neuen Schule  
 In Vietnam sind die Kinder tot

Mein Dach ist gut repariert  
 Man muß nur noch die Fensterrahmen  
 abbrennen und streichen. Die Feuerversicherungsprämie  
 ist wegen der steigenden Häuserpreise erhöht  
 In Vietnam sind die Häuser Ruinen

Was ist das für ein langweiliger Patron?  
 Wovon man auch redet  
 er kommt auf Vietnam zu sprechen!  
 Man muß einem Ruhe gönnen in dieser Welt:  
 In Vietnam haben viele schon Ruhe  
 Ihr gönnt sie ihnen.<sup>4</sup>

So wie der Gedichttitel das weithin bekannte »Gespräch über Bäume« nur fragmentarisch zitiert, geht Fried darüber hinaus eigene Wege. Nach der ersten Strophe, die zumindest den Gesprächsgegenstand, um den es bei Brecht geht, noch nennt (die Äpfel- und Birnenbäume), bildet der Text in den nun folgenden Strophen eine von Brechts Gedicht abweichende Struktur aus. Am deutlichsten in den Strophen 1–3, die vom Possessivpronomen »mein« bestimmt sind, am augenfälligsten in der Spitzenstellung der 2. und 3. Strophe, in denen sich der Verfasser am weitesten von einem »Gespräch über Bäume« entfernt und zur Sprache bringt, was seine Lage von der vergleichbarer Menschen in Vietnam unterscheidet. Dies wird dann – ebenfalls strukturbildend für den Text – gleichsam refrainartig – dreimal wiederholt: »In Vietnam sind die Bäume entlaubt / In Vietnam sind die Kinder tot / In Vietnam sind die Häuser Ruinen« Alle drei Refrainzeilen bestätigen den gleichen Sachverhalt so offenkun-

4 Erich Fried: Gespräch über Bäume. In: Gesammelte Werke. Gedichte 1. S. 440.



dig, daß es eigentlich nicht erforderlich wäre, ihn mehrmals zu nennen. So aber ist gleichsam das Stichwort für die Schlußstrophe gegeben, die – nun wieder näher bei Brecht – dessen Gedicht in Erinnerung ruft und bewußt macht, daß Fried, indem er immer wieder ein Thema behandelt, in Gefahr gerät, durch ständige Wiederholung als »langweiliger Patron« ins Gerede zu kommen oder in eine Monotonie zu verfallen, die dem Gedicht nimmt, was Lyrik gemeinhin auszeichnet: Themenvielfalt und Ausdrucksreichtum. Dieses ästhetische Argument wird im Schlußrefrain durch ein moralisch-politisches als nicht akzeptabel zurückgewiesen, indem das Verlangen nach »Ruhe« in einen Zusammenhang gebracht wird, der es dem Leser nicht erlaubt, sich unbeteiligt aus diesem Text und seiner Verantwortung für andere Menschen zu stehlen, obwohl sie in einem anderen Land und in weiter Ferne leben. Fried nimmt Partei und solidarisiert sich mit ihnen, und der Leser ist aufgefordert, »Ruhe« und Sicherheit (dafür steht der terminus technicus »Feuerversicherungsprämie«) nicht nur für sich selbst zu denken. Anders als im Gedicht von Brecht ist hier nicht die Klage eines Lyrikers zu hören, der weiß, worauf er verzichtet, wenn er immer wieder die »Reden des Anstreichers« kritisch kommentiert. Von Frieds Gedicht geht eher eine Warnung an seine Zeitgenossen aus, durch Schweigen mitschuldig zu werden.

Die Schlußwendung des Gedichts »Gespräch über Bäume« verweist beiläufig schon auf einen Themenkomplex, der bei Fried noch ausgiebiger in Gedichten erörtert wird als bei Brecht: das Schreiben selbst und die auch vom Exilschriftsteller beschriebenen Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. Ohne sich namentlich als Theoretiker zu bezeichnen, verstand Fried seine Arbeit als ein Tun, über das er sich auch selbst hinreichend Rechenschaft abzulegen versuchte. Seine Gedichte, in denen explizit von »Dichtung« die Rede ist, sind Legion. Einige davon berufen sich im Titel oder per Zitat – und bei diesem Thema wohl ebenfalls nicht zufällig – auf Brecht. Das Gedicht »Wiedergeburt der Dichtung« ist ein solcher Text, in dem freilich nur ein einziges Wort direkt auf ihn rückbezogen ist: »Sklavensprache«. Bei Brecht findet sich der Terminus in seinem Traktat »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« dort, wo von der »List, die Wahrheit zu verbreiten« die Rede ist und daran erinnert wird, wie Schriftsteller früherer Zeiten es vermochten, die Wahrheit zu sagen, ohne sie direkt auszusprechen, indem sie sich einer Rede-

und Schreibweise bedienten, die sie auf den ersten Blick als »Sklaven« eines politischen Systems denunzieren könnten. Wenn Zensur und Verfolgung es verbieten, bei Gefahr des eigenen Lebens offen zu sprechen, darf sich der Schriftsteller dieser Sprechweise bedienen, und ihr Gebrauch kann nicht als moralisch verwerflich angesehen werden. Dieser literaturgeschichtliche Kontext muß mitgelesen werden, wenn Frieds Rückgriff vier Jahrzehnte später verständlich werden und sein Lob der »Sklavensprache« als dessen Gegenteil durchschaut werden soll: nämlich als Kollegenschelte, die jenen Lyrikern gilt, die sich in den siebziger Jahren wieder auf Schreibpositionen zurückzogen, für die im Feuilleton Etiketten wie »Neue Subjektivität« und »Innerlichkeit« gebraucht wurden. Fried sah darin mehr, als solche Begriffe zu sagen vermögen, und er wählte in diesem Falle nicht ohne Grund die Form des Rollengedichts, in dem er die zur »Dichtung« bekehrten Autoren der Bundesrepublik ihr neues ästhetisches Credo verkünden läßt:

O Glanz der Sklavensprache  
 baldkehrst du uns wieder!  
 Dann dürfen auch wir uns aufs neue mit gutem Gewissen  
 spiegeln in allen Zeiten von denen wir je genug  
 gelesen haben um auf den Geschmack zu kommen  
 und sie zu zerlassen auf dem langsamen Feuer  
 unseres Lebens  
 zu fetten Anspielungen

Dank sei den Mächtigen die uns mit kluger Staatskunst  
 den Weg versperren zur Dürre der einfachen Aussage  
 und uns bereichern  
 indem sie uns hinführen zur  
 Verbrüderung mit anderen Zeiten in denen  
 fast wie heute die Vorsicht der Freiheit die Hand hielt

Nun ist es nicht mehr nötig Neues zu denken  
 und etwas zu schildern genauer als leichtfällt  
 Nein was alle schon wissen nur anzudeuten  
 mit einem Anflug von Mut

bringt reichen Applaus ein  
 und die Mächtigen gönnen den Kleinen den kleinen Trost  
 und dulden fast immer  
 was Luft macht und sie nicht gefährdet (...) <sup>5</sup>

Die dichterische Selbstdarstellung wird in dem Maße, wie Frieds kritischer Kommentar in ihr laut wird, zur Selbstentblößung, die am Ende keinen Zweifel mehr daran läßt, daß es sich einige Schriftsteller allzu leicht und bequem machen mit dem Schreiben der Wahrheit, indem sie von »anderen Zeiten« sprechen oder sich mit Anspielungen und Andeutungen begnügen, um sich nicht mit den »Mächtigen« anlegen zu müssen. Sie speisen ihre Leser mit einem »kleinen Trost« ab oder beruhigen sie damit, oder sie schreiben vorwiegend, um sich selbst zu erleichtern (sich Luft zu machen). Das »gute Gewissen«, das diesen Schreibern die Feder führt, ist für Fried ein schlechtes Gewissen, weil es verdrängt, wozu der Schriftsteller eigentlich verpflichtet ist: »etwas zu schildern genauer als leichtfällt«.

Gleichsam komplementär zu diesem Text ist ein anderer plaziert, der ebenfalls den Titel eines bekannten Gedichts von Brecht zitiert: »Weitere Fragen eines lesenden Arbeiters«. Auch darin repliziert Fried auf in den siebziger Jahren gängigen Modejargon des Feuilletons, hinter dem sich mehr verbarg als die zur Schau gestellte Fachterminologie, die sich nicht von ungefähr überwiegend fremdsprachiger Begriffe bedient, die einen Sachverhalt umschreiben, den Fried in den ersten Sätzen ohne Umschweife auf den Punkt bringt:

Von denen  
 die mir erklären  
 Kritik sei tot  
 und es sei auch nicht schade um sie  
 lernte ich  
 gleichzeitig  
 folgende Worte:

5 Erich Fried: Die Wiedergeburt der Dichtung. In: Gesammelte Werke. Gedichte 1. S. 625.

Literal  
 Hermeneutik  
 Hermetik  
 Redundanzgrad  
 Proliferations-  
 tendenzen  
 Affirmation und  
 Epiphanie

Ich glaube  
 es ist doch schade um sie  
 daß sie tot ist  
 Nun kann ich alle  
 die schönen  
 Worte  
 nicht mehr  
 gebrauchen

Ich wüßte nur gerne  
 ob sie  
 von diesen Worten  
 gelebt hat  
 oder ob sie  
 an ihnen  
 gestorben ist.<sup>6</sup>

Die Frage, auf die das Gedicht hinausläuft, ist nicht nur rhetorisch gestellt. Fried lotet auch in diesem Falle tiefer, ohne die nahe liegende Antwort selbst zu geben. Das Augenmerk der Leser soll sich vielmehr, so vom Gedichteschreiber orientiert, auf jene richten, die sich einst so wortgewandt und hochtrabend einer Sprache bedienten, ohne die sie nicht ausdrücken konnten, was sie nun als gar nicht mehr existent erklären: die kritische Wertung von Literatur und Kunst. Wie kann auf einmal tot sein,

6 Erich Fried: Weitere Fragen eines lesenden Arbeiters. In: Gesammelte Werke. Gedichte 1. S. 624.

was sich zuvor als so beredt und lebendig erwiesen hat. Oder war es Scharlatanerie, die mit hochgelehrt anmutendem Vokabular getrieben wurde? Mit einem Wort: Diese Totengräber der Kritik sind für Fried so wenig glaubwürdig, wie sie es als Hohepriester der Kritik waren, die sich mehr an ihrer Sprache berauschten als dem literarischen Werk mit nüchternen Worten gerecht zu werden.

Auch in dieser Angelegenheit konnte sich Fried bei Brecht rückversichern, als er, ihn zitierend, mit einem Titel überschrieb, das dem Kenner dem Sinn nach als Schlußsatz der 11. Feuerbach-These von Karl Marx geläufig ist:

Es kömmt darauf an

»Solang man unter Realismus einen Stil und  
nicht eine Haltung versteht, ist man  
Formalist, nichts anderes.«  
Bertolt Brecht, 26. November 1948

Der Realismus  
wird dann realer  
wenn die  
die sich mühen um ihn  
selbst Realisten werden  
wenn sie aufhören ihn  
verschieden zu interpretieren  
und wenn sie nicht mehr versuchen  
mit alten und neuen Mitteln  
den Realismus zu retten  
sondern die Welt.<sup>7</sup>

Unbeschadet dessen, ob es sich bei diesem Brechtzitat um einen Nachhall der in den dreißiger Jahren vor allem zwischen ihm und Georg Lukács ausgetragenen Diskussion handelt oder um einen Vorgriff auf die zu

7 Erich Fried: Es kömmt darauf an. In: Gesammelte Werke. Gedichte 2. Berlin 1993. S. 591.

Beginn der fünfziger Jahre begonnene »Formalismus«-Diskussion, was Fried von Brecht zitiert, entspricht seinem Wesen nach dessen grundsätzlichen Standpunkt und kann als ein Plädoyer für »Weite und Vielfalt« realistischen Schreibens angesehen werden.

Daß Fried dem zustimmt und Brecht anruft, hat gewiß auch mit eigenen Erfahrungen zu tun, kann aber als ein Reflex auf Realismus-Diskussionen verstanden werden, die in den sechziger Jahren in der Bundesrepublik wieder an Aktualität gewannen, als nicht wenige Lyriker und Prosaschreiber damit begannen, sich von Lyrikparadigmen abzusetzen, die ein Jahrzehnt früher im Zeichen von Hugo Friedrichs Buch »Die Struktur der modernen Lyrik« dominierten, letztlich aber von anderen Prämissen als Brecht ausgingen, der dem »gesellschaftlichen Kausalkomplex« auf den Grund kommen wollte, wenn er für einen »kritischen Realismus« (auch in den fünfziger Jahren) eintrat. Fried kannte offenbar die Bandbreite der Realismusvorstellungen, die in den sechziger Jahren sowohl auf das »dokumentarische Theater« als auch den »neuen Realismus« der Kölner Gruppe um Dieter Wellershoff oder die »Gruppe 61« bezogen sein konnten. An Realismus-Interpretationen fehlte es auch damals nicht. Daß der in London lebende Gedichteschreiber darin dennoch einen Mangel sah, erhellt die Überschrift, die, an Karl Marx anschließend, die bloße Weltinterpretation als unzureichend erklärt und statt dessen die Veränderung der Welt auf die geschichtliche Tagesordnung brachte. Fried schließt daran an, wohl wissend, daß es sich in seinem Falle nicht um Philosophie, sondern um Literatur handelt, also das Augenmerk darauf gerichtet werden muß, wie und in welchem Maße die literarischen Weltinterpretieren »selbst Realisten« werden, sondern durch eine Wirklichkeitskenntnis, die es erlaubt, sie als »Realisten« zu bezeichnen. Mit anderen Worten: Die Debatte über »Stil« und Schreibweise darf und soll nicht vergessen machen, worauf es eigentlich ankommt: die Welt in ihrem veränderungsbedürftigen Zustand zu erkennen.

Welche Hoffnungen Erich Fried auf Brecht und sein methodisches Vorgehen beim Schreiben der Wahrheit setzte, bringt ein anderer Text an den Tag, der aus gegebenem Anlaß geschrieben wurde. Das Datum der Entstehung ist ihm unmittelbar eingeschrieben: »(als drei Tage nach Ulrike Meinhofs Tod ihre Zelle neu hergerichtet wurde)«. Die Überschrift

verrät, was Brecht mit diesem Sachverhalt zu tun hat. Sie lautet: »Klage über das Fehlen des Dichters Bertolt Brecht«.

Wie hätte Brecht das zu zeigen versucht  
wenn da eine gestorben wäre?  
Wie die Justiz ihren Tod untersucht  
wie sie alles sicherstellt, alles verbucht  
damit nichts die Ermittlung erschwere  
denn Genauigkeit ist ihre Ehre

Und die Zelle in der sie starb in der Nacht  
zeigte Brecht uns versperrt und verriegelt  
damit keine Spur verwischt werden kann  
denn so fangen stets Untersuchungen an:  
Beweismaterial wird verwahrt und bewacht –  
Doch am dritten Tag heißt es: »Aufgemacht!  
Diese Zelle bleibt nicht mehr versiegelt!«

Wie hätte das Brecht auf die Bühne gebracht  
und gezeigt: Diese Zelle wird schöngemacht  
und alles gewaschen und alles geweißt –  
Da ist keine Spur mehr geblieben.  
Nicht einmal Spuren für einen Geist ...  
Und wie hätte Brecht das geschrieben?  
Wie uns gezeigt was da Gründlichkeit heißt  
und ob dieses Weißwaschen etwas beweist  
jetzt und in kommenden Jahren und für welches  
Beweisverfahren?<sup>8</sup>

Was im vorigen Text grundsätzlich und allgemein gefordert wurde, stellt sich hier an einem Einzelfall konkret, und es erweist sich als ungemein schwierig, ein »Realist« zu sein wie zuvor postuliert. Es würde im Falle

8 Erich Fried: Klage über das Fehlen des Dichters Bertolt Brecht. In: Gesammelte Werke. Gedichte 2. S. 267.

von Ulrike Meinhof bedeuten, Augenzeuge gewesen zu sein, um bewahren zu können, was die Justiz zu Protokoll nahm, also auch den Tatbestand, ob es Selbstmord oder von außen herbeigeführte absichtliche Tötung war. Die Irritation geht von einem anderen Faktum aus, das Fried zum Thema des Gedichts macht: Warum wird die Zelle der Gefangenen schon nach drei Tagen »neu hergerichtet«. Daß es sich dabei nicht um einen alltäglichen und selbstverständlichen Vorgang handelt, wird durch die Eile (»drei Tage nach Ulrike Meinhofs Tod«), in der dies geschieht, provoziert. Handelt es sich dabei um amtliche Beflissenheit, ist der Tatbestand schon unzweideutig ermittelt, so daß keine Untersuchungen mehr nötig sind, oder sollen auf diese Weise Spuren verwischt werden, von denen dann nicht mehr die Rede sein wird – »jetzt und in kommenden Jahren«? In dieser Situation wird Brecht gleichsam als literarischer Kronzeuge aufgerufen, herbeizitiert und – wiederum nicht nur rhetorisch – befragt, nicht weil Antworten erwartet werden (die kann er ja nicht mehr geben, was im Titel als »Klage« darüber angezeigt wird). Darauf gibt das Gedicht – wenn auch unausgesprochen – eine Antwort, die freilich nur dem ganz erschließbar ist, der weiß, was »Weißwaschen« bei Brecht bedeutet und in welchem Zusammenhang das Wort gebraucht wird: in seinem Stück »Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher«. Dieses Wort gibt der Friedschen Skepsis Rückhalt und Orientierung. Nicht weniger sinnfällig wird sein Mißtrauen artikuliert, wenn man beim Lesen des Textes darauf achtet, in welchem Maße die in seinen anderen Gedichten kaum anzutreffenden Reimballungen den Eindruck erwecken, daß hier alles im Wohlklang der Wortendungen seinen geregelten Gang geht. Die Vokale klingen zu schön, um auch wahr zu sein. Auch hier folgt Fried den Spuren Brechts, der schon in seiner »Legende vom toten Soldaten« auf vergleichbare Weise »Interferenzen« durch Reim und Metrum klanglich ins Bewußtsein zu heben verstand.

Am nachhaltigsten zeigt sich Fried mit Brecht in jenem Gedicht verbunden, das schon im Titel eines von dessen großen Gedichten zitiert: »Zur Zeit der Nachgeborenen«. Es ist jenes, in dem Brecht selbst das Wort an die richtet, die nach ihm leben und kommen werden, verfaßt wie eine Flaschenpost, von der gehofft wird, daß ihre Botschaft eines Tages gelesen und dann auch derer gedacht wird, die in »finsternen Zeiten« lebten. Zeitvergleich und Zeitalterbetrachtung, wie sie hier gefragt sind,



weiten den Dialog über alle bisherigen Gesprächsthemen hinaus zur Jahrhundertbilanz aus. Von den Gedichten Frieds, die auf Brecht Bezug nehmen, ist dies das am meisten persönliche, das den Gesprächscharakter am deutlichsten hervortreten läßt, indem Brecht mit dem vertraulichen »Du« ganz unmittelbar in die Gegenwart herübergeholt wird. Diese Präsenz entsteht ebenso durch die in den bisherigen Gedichten nicht anzutreffende Zitatfülle, wodurch ganze Segmente des Brecht-Gedichts in den Text von Fried integriert werden, wie es besonders am Anfang zu beobachten ist:

»Dabei wissen wir doch«  
 hast du gesagt  
 »Auch der Haß gegen die Niedrigkeit  
 Verzerrt die Züge.  
 Auch der Zorn über das Unrecht  
 Macht die Stimme heiser. Ach, wir  
 Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit  
 Konnten selber nicht freundlich sein.«<sup>9</sup>

Es sind Sätze aus dem Schlußteil des Gedichts »An die Nachgeborenen«, in denen Brecht die im Titel genannten Adressaten anspricht und sein Text einen appellativen Tonfall annimmt, aber ebenso offenkundig das für diesen Text strukturbildende Verhältnis von Wollen und Können in einer Erscheinungsform hervortreten läßt, wie sie für neuzeitliche Elegien charakteristisch ist. Der an einer einzigen Stelle hörbar werdende »Ach«-Laut ist das akustische Signal, das auf diesen Zwiespalt verweist und in den beiden folgenden Zeilen der Zeit, in der Brecht lebte, das Urteil spricht.

Erst nach dieser Zitatpassage setzt Fried selbst mit seinen eigenen Worten – und Gedanken – ein und nimmt den Gedankengang Brechts auf, indem er dessen zeitkritische Feststellungen zur Gegenwart in Beziehung setzt und feststellt:

9 Erich Fried: Zur Zeit der Nachgeborenen. In: Gesammelte Werke. Gedichte 2. S. 635f.

(...) Und der Zorn über das Unrecht  
 macht die Stimmen einiger immer noch heiser.  
 Die meisten aber sind heute nicht einmal zornig  
 sondern haben sich gewöhnt an das alte und neue Unrecht  
 hier, da und dort, und auch an das strenge Recht  
 das die Ungerechten einander sprechen

Und die, denen der Haß gegen die Niedrigkeit  
 die Züge verzerrt hat, sitzen da und dort hinter Mauern  
 daß keiner sie sehen kann, denn die Niedrigkeit  
 hat in vielerlei Ländern als Obrigkeit Hoheitsrechte  
 und die Untertanen ducken sich oder sind so enttäuscht  
 von fehlgeschlagenen Versuchen, sich zu befreien  
 daß sie vielleicht keine Kraft mehr haben zu hassen  
 Und manche halten das für Freundlichkeit.<sup>10</sup>

Scheint es auf den ersten Blick so, als zeige Fried vor allem, was »immer noch« so geblieben ist wie in früheren Zeiten, in denen das »alte Unrecht« vorherrschte, klärt sich im weiteren Fortgang des Textes mehr und mehr auf, daß das, was er als »neues Unrecht« dazuzählt, die heutige Lage im Vergleich zur damaligen sowohl verändert als auch erschwert hat. Das gilt – die Lokalbezeichnungen »hier, da und dort« lassen sich nicht auf ein spezielles Land beziehen – offenbar für den Weltzustand insgesamt, wie ihn der Autor zu Beginn der achtziger Jahre beurteilte, zu einer Zeit, als schon bilanziert werden konnte, daß Befreiungsaktionen, wie sie Fried erhofft hatte, auf der Strecke geblieben waren. Im Grunde wiederholt Fried, was Brecht für vergleichbare Anläufe in der ersten Jahrhunderthälfte, markiert, vor allem durch die Ereignisse von 1933, für seine Zeit eingestand. Auch die negativen Folgewirkungen sind gegenüber vergleichbaren in früheren Jahrzehnten nicht weniger gravierend: Die letztendliche »Billigung« der Welt wird obendrein noch als eine Freundlichkeit verstanden, deren moralische und politische Indifferenz nur als sträfliche Fehldeutung dessen angesehen werden kann, was Brecht in seinem Gedicht mit diesem Wort meinte. Zum direkten Zeitvergleich kommt es

10 Ebenda. S. 636.

erst, als Fried zum zweiten Mal Brecht zitiert, diesmal mit dem Initialsatz des Gedichts:

»Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten«  
 hast du gesagt.  
 Die Zeiten sind anders geworden, aber im ganzen  
 sind sie nicht heller geworden seit deinen Versen  
 und die Gefahr ist größer als damals  
 denn nur die Waffen  
 und nicht die von ihnen geführten Menschen sind stärker  
geworden  
 und es stimmt auch noch, was du von ihnen gesagt hast:  
 »Nachzudenken, woher sie kommen und  
 Wohin sie gehen, sind sie  
 An den schönen Abenden  
 Zu erschöpft.«<sup>11</sup>

Der schwieriger gewordene Weltzustand, angezeigt durch die Komparativbildung »größer« (und »stärker« und »nicht heller«), und das veränderte Verhalten der Menschen in den achtziger Jahren werden hier mit Brechts eigenen Erkenntnissen aus seiner Zeit erklärt (mit einer Anleihe aus einem anderen Gedicht von ihm), offenbar deshalb, weil seine Einschätzung noch immer »stimmt«. Und damit wird gedanklich vorbereitet, was nachfolgend wie eine unbezweifelbare Erkenntnis zu Buche schlägt:

Und weil das alles noch stimmt, können dich heute  
 die Nachgeborenen leicht verstehen, ja, besser  
 als dir lieb wäre, obwohl doch gerade du  
 gerne verständlich warst, aber ich glaube  
 du hast vielleicht bis zuletzt gehofft, daß sich vieles  
 verändern wird, so daß der Mensch einer neuen Zeit  
 dich nicht verstehen kann, ohne die alte Zeit zu studieren

11 Ebenda.

Aber weil man dich noch versteht  
 können einige von dir lernen  
 wie man die Hoffnung am Leben erhält und gleich dir  
 mit List und Geduld und Empörung weiter den Boden bereitet  
 für Freundlichkeit  
 daß der Mensch dem Menschen ein Helfer sei.<sup>12</sup>

Der Bitte um »Nachsicht«, die Brecht am Schluß seines Gedichts laut werden läßt, wird hier gleichsam der Boden entzogen durch die Entgegnung und den Verweis darauf, wie sehr die Zeit danach gegen Brecht gearbeitet hat, indem sie schuldig blieb, was er von ihr erhoffte. Was ihn zu widerlegen scheint, spricht allerdings auch für ihn, weil die Welt, die er gezeigt hat, für die Nachgeborenen mühelos als ihre eigene erkannt zu werden vermag. Daraus leitet Fried nun aber auch ab, was er »Hoffnung« nennt und in eine weitere Zukunft delegiert: die fortdauernde Gegenwärtigkeit seines Werkes.

Es kann angenommen werden, daß er sich diese Hoffnung auch durch den Verlauf der weltpolitischen Ereignisse nach 1989 nicht hätte nehmen lassen. Daß er dann andere Gedichte von Brecht als in den Jahren zuvor für sich entdeckt hätte, kann freilich ebenso als wahrscheinlich angesehen werden. Denn es ist die Zeitgeschichte, die den Rezeptionsvorgang maßgeblich mitbestimmt.

12 Ebenda.

## 20. Fragen und Antworten der Nachgeborenen – fünfzig Jahre nach Brechts Tod

Daß Brecht zu den bekanntesten Lyrikern nach Gottfried Benn gehört, spiegelt sich auch in der Frequenz, mit der jüngere Gedichteschreiber bei ihnen und seinen Gedichtbüchern einkehrten. Dabei spielen mehrere Anziehungskräfte des Textes eine Rolle: Sympathie oder Distanz zu Person und Werk Brechts, Gehalt und Gestalt einzelner Gedichte von ihm und – last not least – die Zeitverhältnisse, die den Rahmen bilden für die Begegnung der lebenden Dichter mit den verstorbenen, deren Texte zu ihnen sprechen und sie ermuntern, sich ihrer zu bedienen (oder – um mit Brecht zu sprechen – sich »etwas herauszunehmen«). Die Gedichte, bei denen ein solcher Zugriff am auffälligsten geschah, sind nicht von ungefähr die markantesten Gedichte Brechts: »An die Nachgeborenen« und speziell das in diesem Gedicht thematisierte »Gespräch über Bäume«, »Fragen eines lesenden Arbeiters« und schließlich ein mehrere Gedichte umgreifendes Textzentrum, das auf die »Wende« des Jahres 1989 und die Zeit danach zu datieren ist.<sup>1</sup>

Es versteht sich von selbst, daß es beim Gedicht »An die Nachgeborenen« nun auch diese gewesen sind, die sich aus späteren Jahrzehnten zu

1 Die auf Brecht bezogenen Gedichten der vorhergehenden Jahrzehnte hat Dieter P. Wallmann gesammelt und 1970 unter dem Titel »Von den Nachgeborenen. Dichtungen auf Bertolt Brecht« herausgegeben. Brecht-Parodien sind nicht berücksichtigt. Einige der in den achtziger Jahren geschriebene Gedichte der »Nachgeborenen« hat Karl Otto Conradi in seinen Sammelband »Von einem Land und vom anderen« (1993) aufgenommen. Ein Diskurs zu einigen dieser Texte von Klaus Schuhmann findet sich im Sonderband X/99 der Zeitschrift »Text + Kritik« (»Ich brauche keinen Grabstein. Der Lyriker Bertolt Brecht und seine Nachgeborenen«. S. 138–154.) und von Christel Hardinger in »Brecht in den Brüchen der Zeit« (Leipzig 2006). S. 169–195.

Wort melden und mit dem toten Dichter ins Gespräch kommen wollten, indem sie ihn zitieren, befragen oder vor Augen führten, daß seine Hoffnungen, die Zeit nach dem Ende Hitlers betreffend, sich nicht erfüllen ließen oder gar erneut »finstere Zeiten« gekommen sind, wie dem Gedicht »telegramm ins jenseits« von Franz Hodjak zu entnehmen ist, der dieses Gedicht im rumänischen Cluj verfaßte:

telegramm ins jenseits

an Bertolt Brecht

wer spricht hier von nachsicht  
 und überhaupt?  
 die last der orden entlockt der brust zuweilen  
 seufzer  
 die gurgel hinab fließt alkohol  
 die liegestühle stehn stets im günstigsten  
 winkel zur sonne  
 kein lüftchen rührt sich  
 kein finger  
 der blick ruht auf holundergesträuch  
 zeitungen, zementsäcken, dem eignen bauch  
 keine ungewißheit, kein wimpernzucken  
 kein sterbenswörtchen mehr  
 pünktlich  
 wie immer  
 erscheint der postbote –  
 geldbeträge geben antwort  
 auf die fragen der dichter<sup>2</sup>

2 Franz Hodjak: telegramm ins jenseits. In: Sprechübung. Frankfurt am Main 1990. S. 95.

In eines der Exemplare dieses Buches hat Hodjak eine für seine Lebenslage charakteristische Widmung geschrieben:

»Für  
 Klaus Schuhmann  
 dieses Zeichen aus meiner Welt,

Der Text schließt erkennbar an das Finale im 3. Teil des bekannten Gedichts an, mit dem Brecht seine »Svendborger Gedichte« im »Anhang« beendete:

Ihr aber, wenn es soweit sein wird  
 Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist  
 Gedenkt unsrer  
 Mit Nachsicht.<sup>3</sup>

Diese zum Aussagesatz gewordene Bitte, derer zu gedenken, die »durch die Kriege der Klassen« gingen und deshalb nicht »freundlich« zu allen Menschen sein konnten, hat sich für Hodjak im Verlaufe der Jahre erledigt, weil die Kämpfer von einst – zumindest einige von ihnen – in der politischen Hierarchie (hier in Rumänien) nach oben gekommen sind und über alles verfügen, was sie als Herausgehobene und Privilegierte erstrebten und das Leben – das eigene womöglich eingeschlossen – im Lauf der Jahre dadurch so einförmig und normal geworden ist, daß selbst kleinste Bewegung nicht mehr stattfindet: Dreimal wird diese mit der Negations-

in der es scheint, das Absurde  
 verfolgt nur noch das ehrgeizige  
 Ziel, sich selbst zu reproduzieren  
 und zu potenzieren

herzlichst F. H.

Mannheim. Zum Turm, wo ich ein Stipendium absitze 08.01.91«

Die Schlußstrophe des Gedichts von Franz Hodjak steht in Korrespondenz zu Volker Brauns Gedicht »Zu Brecht«. Die Wahrheit einigt« aus dem Band »Training des aufrechten Gangs« (1979), in dessen letzter Strophe es heißt:

Jetzt trägt man auch die Haare wieder länger.  
 Das Fleisch ist dicker, und der Geist enger.  
 So wurde er Klassiker und ist begraben. (S. 23.)

3 Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen. In: Gedichte 2. (Werke. Bd. 12.) Berlin 1988. S. 87.

formel »kein« hervorgehoben. Am Schluß sind sogar die »Dichter« involviert, denn auch ihnen geschieht, was »immer« auch erwartet wird: Der Postbote bringt regelmäßig die Honorare. Kann es dafür noch »nachsicht« geben?

In einem »grabrede« überschriebenen Gedicht aus dem Jahr 1983 hat der rumänien-deutsche Dichter das Gruppenbild einer ernüchterten Generation gezeichnet.

Ein Jahr nach Hodjaks Gedicht fand sich im Gedichtband »Erinnerung an eine Milchglasscheibe« von Steffen Mensching ein Text mit der Überschrift »Im Spätsommer«, der mehr verbirgt, als er offenbart, daß der jüngere Autor auf ein Gedicht des älteren repliziert. Das aber wird von Zeile zu Zeile immer offensichtlicher:

Im Spätsommer baden, aufgetaucht aus den Fluten,  
 Mit den Freunden. Am Ufer, die Bäume, vergilbt, sprechen  
 Für sich. Und das Öl ist ein Verbrechen,  
 Das ich schluck. Das Wasser steht zum Hals, ich rühre  
 An deinen Brüsten und sink auf den Grund, dort  
 Liegen, untergegangen, Skelette, Treppen  
 Für nachgeborene Füße. Ohne viel Nachsicht, vorsichtig,  
 Schwimme ich im Kreis, in der Mitte  
 Der Dreimeilenzone wäre ich auch gern weise. Brecht  
 Meine Gelenke und klassisch ersauf ich. So einfach ist das  
 Aber nicht. Kein Gott, kein Kaiser, noch  
 Rettungsschwimmer rettet. So vergeht meine Zeit. Wo  
 Ist der Stöpsel im Schlamm der epochalen Badewanne. Ich  
 bin  
 Kein Fisch, ich bin nämlich auch kein U-Boot. O  
 Wie ich rudre, schiffe, trinke und treib  
 Wahnwitzig den Schweiß mir auf die Haut, daß verdunste  
 Der Dreck, ehe der eiserne Herbst kommt  
 Und die Sonne spärlicher noch unsere Häupter bescheint.<sup>4</sup>

4 Steffen Mensching: Im Spätsommer. In: Erinnerung an eine Milchglasscheibe. Halle / Leipzig 1984. S. 58.



Borgt sich für dieses Gedicht sein Verfasser nur die passenden verbalen Versatzstücke bei Brecht aus, um ein spätsommerliches Baderlebnis zu beschreiben, das wenig mit den üblichen Freuden im Wasser zu tun hat? Badet hier die auf Hodjak folgende Generation ebenso ernüchtert? Oder setzt Mensching einen wortimmanenten Dialog mit Brecht in Gang (die späte Namensnennung spricht dafür), um »durch die Blume« seinen Lesern etwas mitzuteilen, was im Klartext nicht aussprechbar ist? Auf indirekte Weise zumindest geschieht es.

Viel spricht dafür, daß sich in diesem Text ein Autor in ein Metier begeben hat, das ihm erlaubt, frei – das heißt im Sinn einer Kontrafaktur – mit dem Brecht-Gedicht umzugehen. Auf diese Weise wird ihm genommen, was er ursprünglich bei Brecht war: ein Epilog, der wie ein poetischer Grabstein gesetzt wurde, auf den man das Vermächtnis eines Dichters eingemeiselt hat.

Mensching wählte nicht nur die Szenerie, die sich schwerlich als Ort für den Empfang eines Vermächtnisses eignet, nimmt Brecht aber beim Wort, indem er dessen »Flut«-Metapher, die an die biblische Sintflut erinnern soll, zumindest noch als Badewasser beibehält und sein Auftauchen daraus zum Anlaß nimmt, dessen mindere Qualität zu bemängeln: ein Ungemach, das er zu den bei Brecht beklagten »finsternen Zeiten« in Beziehung setzt, folglich die politische Misere der Exilzeit in eine ökologische der sozialistischen Ära umwidmet. Damit hat er sich den Weg frei gemacht, einzelne Segmente des Brechtschen Gedichttextes aus ihrem ursprünglichen semantischen Verbund herauszulösen und so umzugruppieren, daß sich einige daraus wie »Nachsicht«, »nachgeboren« und »weise« nachfolgend im Text wieder verflüchtigen können und der Klagelaut im Gedicht von Brecht nun einem Badenden in den Mund gelegt wird, der, weil der »Rettungsschwimmer« in weiter Ferne ist, nüchtern feststellt: »So vergeht meine Zeit«. Daß dieses Rettungsmanöver in einer »epochalen Badewanne« stattfindet, legt wiederum nahe, ernst zu nehmen, was eingangs als Wasserstandsmeldung mitgeteilt wurde: »Das Wasser steht zum Hals«, was im sprichwörtlichen Sinn wohl heißen soll, die »Dreck-Fluten« in dieser »Badewanne« sind das Werk der Nachgeborenen des 20. Jahrhunderts.

Eine ähnlich respektlose Haltung eignet Ralf Grünebergers Gedicht »Wir, die Nachundnachgeborenen«, bei dem durch die Verdoppelung des

Bestimmungswortes, verbunden durch die Kopula »und«, ein zwar nur minimaler Eingriff in den Ursprungstitel feststellbar ist, durch den dann aber vorbereitet wird, daß »nachundnach« die heroische Zeit des Exils zu einer allzu gewöhnlichen des sozialistischen Alltags geworden ist. Im letzten Stück des dreiteiligen Gedichts zeigt Grüneberger wie Menschling mit einzelnen Vokabeln aus dem Brecht-Gedicht den Wechsel der Zeiten und damit auch den eigenen Lebenslauf an:

Indes haben wir  
 Mehr Schuhe als Anschriften gewechselt  
 Und unsere Wünschelruten  
 Begraben in Vorgärten  
 Die wir eingezäunt haben  
 Wie unsre Gedanken.

Und setzen wir unsere Hintern  
 In unsere Häuser, legen wir  
 Die gekrümmten Hände auf  
 Die gekrümmten Lehnen und  
 Gedenken unsrer  
 Mit Nachsicht.

Wir, die wir Fabriken  
 Und Schöße bevölkern  
 Und kollektiv den freund  
 Lichen Boden ausbeuten  
 Haben andere  
 Aus uns in die Welt gepreßt  
 Andere, die so anders  
 Anders nicht sind.<sup>5</sup>

5 Ralph Grüneberger: Wir, die Nachundnachgeborenen. In: Dieselbe Straße, ein anderes Land. Magdeburg 1996. S. 15.

Das Gedicht-Spektrum der »Nachundnachgeborenen« reicht von Texten wie »Der fremde Brecht« von Benedikt Dyrlich (in »Grüne Küsse«, 1980) bis zu

Mußte für den Emigranten Brecht ungewiß bleiben, was ihm die Zukunft bringen würde, ist für die Grünebergers der DDR Zukunft so plan und übersichtlich geworden, daß es kaum noch zu lohnen scheint, einen Finger dafür zu rühren. Dieser Generation bedarf keiner »Nachsicht« mehr, eher ist sie zu bedauern. In den Gedichten, in denen sich die Brecht-Spur des bekannten Gedichts auf ein einziges Wort reduziert, klingen die Echolaute auf Brechts Gedicht nur noch dissonant, weil sie schon einen unheilbar gewordenen Dissenz signalisieren, wie er im Leben von Günter Kunert eingetreten ist.

Er beschreibt seine Lebenssituation als eine, die den offenen Bruch verlangte, als »Belagerungszustand« und erinnert in seinem Text an »das Gespräch über Bäume«, das sich Brecht in seinem Gedicht versagen mußte:

Wohin auch immer wovon weg  
 ist immer  
 der Benennung sicher: Weil Sonntag  
 und vorm Haus drei Autos  
 Stunde um Stunde  
 im Fond Marx Engels Lenin Stalin  
 ad usum Delphini

Andreas Albrechts Gedicht »So oder so« (in »Entfremdung zu einem Ort«, 1982), worin ein alternativer Lebenslauf zu dem des »armen B.B.« entworfen wird, und bis zu Gosses Gedicht »Wunschzettel« (in »Phantomschmelz«, 1998) das nach einer Brecht-Vorlage geschrieben wurde. Eine »Wunschliste« á la Brecht hat in jüngster Zeit Albert Ostermaier, Fan des FC Bayern und Torhüter der Autoren-Nationalmannschaft, präsentiert, worin zu lesen ist:

von den deutschen die schweinsteiger/  
 von den bastians, die übersteiger

Im Fußballband »Der Torwart ist immer dort, wo es weh tut« (2006) hat er überdies »brecht ... zu benn« passen lassen und beide in eine »abseitsfalle« gestellt.

Sie kommen direkt aus dem Hauptquartier  
 der Utopie in Berlin-Lichtenberg  
 rauchen und lesen Zeitung und  
 erwarten den Widersatz  
 meiner armen zaghaften Worte  
 Wegbereiter  
 dorthin, wo das Gespräch über Bäume  
 kein Schweigen mehr bindet  
 dorthin wo keiner einem  
 die Sprache verschlägt<sup>6</sup>

Grenzt man die Nachgeborenen auf die in der DDR maßgeblichen Politiker und deren Machtgebaren ein wie das Wolf Biermann in seinem Gedicht zu tun beliebte, dann bleibt nur noch das Scherbengericht über jene, die er dem »Meister« als schlechte Treuhänder seines Werks vermeldet:

Auch das, Meister, sind – und in Prosa – deine  
 Nachgeborenen: nachgestorbene Vorgestorbene  
 Voller Nachsicht nur mit sich selber  
 Öfter noch als die Schuhe die Haltung wechselnd  
 Stimmt: ihre Stimme ist nicht mehr heiser  
 – sie haben auch nichts mehr zu sagen  
 Nicht mehr verzerrt sind ihre Züge, stimmt:  
 Denn gesichtslos sind sie geworden. Geworden  
 Ist endlich der Mensch dem Wolfe ein Wolf  
     Brecht, deine Nachgeborenen  
     Von Zeit zu Zeit suchen diese  
                                   mich  
   heim<sup>7</sup>

6 Günter Kunert: Belagerungszustand. In: Abtötungsverfahren. München 1980. S. 50.

7 Wolf Biermann: Brecht, deine Nachgeborenen. In: Alle Gedichte. Köln 1995. S. 49.

Den letzten Stand im Zwiegespräch der Nachgeborenen mit dem Emigranten Brecht hat Klaus-Peter Schwarz in seinem 1989 erschienenen Gedichtband »Mein Teil vom Spalier« dokumentiert und als »Zwischenbericht« gegeben. Er beginnt mit einem demonstrativ gesetzten Widerwort:

Reden wir nicht mehr von »finsternen Zeiten!«<sup>8</sup>

Ihm folgen ernüchternde Einsichten, die auf ein von Brecht grundverschiedenes Bewußtsein der Gefährdung und Bedrohung schließen lassen:

Das arglose Wort ist endlich töricht. Eine glatte Stirn  
Steht wohl nirgends zur Ansicht. Und der Lachende:  
Wie sonst sollte er die furchtbare Nachricht  
Der Stunde quittieren?<sup>9</sup>

Die Anzeichen, in denen Brecht einst die der menschlichen Natur gemäße Art des Lebens jenseits der »finsternen Zeiten« beschrieb, haben sich in der Folgezeit nicht bewahrt oder sind – wie das Lachen – in ihr Gegenteil verkehrt worden: Der »Lachende« ist ein Hohnlachender.

Und wie ein verzweifertes Hohnlachen klingt auch das Eingangswort der Folgestrophe, mit dem als vollbracht angezeigt wird, was bei Brecht noch wie ein Verbot formuliert worden war: das Gespräch über Bäume:

Endlich sind wir in Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume schon ein Verbrechen betrifft  
Selbst wenn es Schweigen über die größeren Untaten anschließt!  
Der bei uns ruhig über die Straße geht  
Ist vielleicht gesandt von seinen Freunden  
Die in Not sind.<sup>10</sup>

Wenn in dieser Strophe auch ungesagt bleibt, welcher Art die Nöte sind, die Bäume ebenso auszustehen haben wie nahe Freunde, so relativieren

8 Klaus-Peter Schwarz: Mein Teil vom Spalier. Berlin 1989. S. 50.

9 Ebenda.

10 Ebenda.

sie sich dennoch gegenüber jenen »Verbrechen«, bei denen es sich um solche einer Größenordnung handelt, die bei Brecht in den dreißiger Jahren gemeint waren.

Mit der von Brecht im Gedicht »An die Nachgeborenen« beschriebenen persönlichen Lage stimmt die von Klaus-Peter Schwarz zumindest in einem Punkt überein: in dem, was er als seinen »Vorteil« in der Jetztzeit kundtut: seine auf andere Weise prekäre Lebenssituation als Schriftsteller:

Ein Vorteil meiner Lage: diese Sprüche mein Unterhalt  
 Kein Zufall, sondern verdientes Privileg. Meines Volkes.  
 Ich muß ja essen und trinken, obwohl  
 Ich einem Dutzend Hungernder entreiße, was ich esse, und  
 Mein Liter Wasser den Verdursteten fehlte. Ich zahle  
 Mit Verzicht auf die Weisheit  
 Da die Poesiealben der Demut  
 Ausgelesen sind und zu Ehren gelangt  
 Das philosophische Wasser:  
 Gnade mit Entschlossenheit vergelten  
 Die eigenen Wünsche erfüllen, und zwar ohne Aufschub  
 Das Fazit. Mehr  
 Kann ich nicht tun für die Welt.  
 Wirklich, ich lebe in Zeiten  
 An denen Grauen haftet, das Morgengrauen  
 Vielleicht.<sup>11</sup>

Keine Frage, daß der Verfasser dieses Gedichts Beschwerde über vielerlei Mißstände führt, die seine geistige wie auch materielle Existenz betreffen, wobei das an Brecht erinnernde Vokabular (Weisheit und Wunscherfüllung z. B.) sichtlich an Wert verliert und das eigene Tun »für die Welt« zur Marginalie wird.

Es sind graue Zeiten, in denen in den achtziger Jahren in der DDR gelebt wird, wobei die diesem Wortstamm entsprechenden Nomina be-

11 Ebenda.

wußt ambivalent bleiben: Grauen ist negativ konnotiert, Morgenrauen dagegen positiv. Aber gerade das Hoffnung verheißende Doppelnomen wird durch das schwerwiegende »Vielleicht« letztlich wieder in Frage gestellt.

»Schlechte Zeit für Lyrik« also erneut!

Kein Gedicht aber kann den Bewußtseinswandel und damit auch den Verfall sozialistischer Zukunftserwartung mehr veranschaulichen als ein Vergleich des Biermann-Textes mit einem von Helmut Preißler, der zu Beginn der sechziger Jahre geschrieben wurde und geradezu paradiesische Zeiten voraussagte:

#### SICHER SANGEN DIE STARE

schon in vergangenen Jahrtausenden schön,  
und die Libellen standen in vielhundert Sommern  
silbern durchleuchtet von Sonne  
über dem gespiegelten Wasser.

Sicher waren die Blüten am Pfirsichzweig  
licht auf den Bildern van Goghs  
und so zart wie auf den japanischen Teeschalen,  
und Wiesen und Wälder und Waldwege  
grüßten Jahrhunderte heiter beherbergend,  
wie sie es heute tun.

Aber ganz sicher  
scheint all dies tausendfach schöner  
den Nachgeborenen der Dichter, für die  
»ein Gespräch über Bäume  
fast ein Verbrechen war, weil es ein Schweigen  
über so viele Untaten einschloß«. <sup>12</sup>

Hier genügt allein schon ein Zahlwort (tausendfach), um das Unmaß erkennbar zu machen, in dem hier uneinlösbare Hoffnungen geweckt

12 Helmut Preißler: Sicher sangen die Stare. In: Stimmen der Toten. Berlin 1962. S. 200.

wurden, denen schon die Selbsttäuschung innewohnt, die in den achtziger Jahren Hoffnung auf lange Zeit begruben.

Wenn vereinzelte Sätze eines Textes sich so verselbständigen und aus dem zugehörigen Text herausgelöst werden können wie Brechts Klageruf, dann sind Mißverständnisse und Fehldeutungen allein schon durch das Aussparen der folgenden Zeile (»weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!«) nicht mehr auszuschließen, so wie dies auch mit dem fälschlich zum ästhetischen Imperativ erhobenen Satz von Theodor W. Adorno<sup>13</sup> geschah, der, das Ausmaß der Judenvernichtung vor Augen, darüber nachsann, ob es danach noch möglich sein werde, Gedichte zu schreiben.

Eine solch schwerwiegende Umwertung der bekannten Brecht-Zeilen hat Paul Celan in einem Gedicht vollzogen, das im Band »Schneepart« aus dem Jahr 1971 zu finden ist und eine über Auschwitz hinausgehende Zeit-Erfahrung in Worte faßt:

EIN BLATT, baumlos  
für Bertolt Brecht:  
Was sind das für Zeiten,  
wo ein Gespräch  
beinahe ein Verbrechen ist,  
weil es soviel Gesagtes  
mit einschließt?<sup>14</sup>

Von Brecht hat Paul Celan, in dessen lyrischem Werk er nur diese eine Spur hinterlassen hat, die Frage am Schluß des Gedichts übernommen. Von den Bäumen dagegen ist nur ein Blatt übrig geblieben, das von den zu Papier verarbeiteten als Widmungsblatt für den Autor der »Svendbor-

13 Vgl. dazu den Aufsatz von Peter Stein »Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben« (Adorno). *Widerruf des Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzung.* In: *Weimarer Beiträge.* Berlin /Wien 42(1996)4.

14 Paul Celan: *Ein Blatt, baumlos.* In: *Schneepart.* Frankfurt am Main 1971. S. 59.



ger Gedichte« übrig geblieben ist, also eine ökologische Komponente des Textes sein kann.

Daß es dem Dichter darum ging, Brechts Bäume im Text zu eliminieren, ist nachfolgend dort zu sehen, wo dem Nomen »Gespräch« das bei Brecht gemeinte »über Bäume« folgen mußte. Damit hebt Celan von Brecht ab, und es ist offenkundig, daß er einen anderen Zeitalterbefund mitzuteilen hat, bewirkt durch textliche Ein- und Kunstgriffe besonderer Art: »Celan kürzt nicht nur das 'Gespräch' um das von Brecht genannte enge Thema, sondern ändert auch, in einem durch den Zeilenbruch betonten, parallelen Schritt, den Gegensatz zu diesem Gespräch. An die Stelle des »Schweigens über so viele Untaten« tritt »soviel Gesagtes«, eine Kategorie, die bei Brecht fehlt; Celan läßt jedes einschränkende »über« weg, aber er charakterisiert das Gesagte mit dem transponierten »soviel«, so daß sich eine Parallele zwischen »soviele Untaten« und »soviel Gesagtes« ergibt.«<sup>15</sup>

Damit generalisiert Celan die bei Brecht thematisierte Problematik und erweitert sie auch zeitlich in Vergangenheit und Zukunft hinein, wodurch freilich auch das gewünschte Gespräch schier unmöglich geworden ist.

Solchen Weiterungen stehen Gedichte gegenüber, deren Verfasser die Naturproblematik aus erkennbarem ökologischem Interesse erörtern wie Rudolf Hagelstange in seinem 1972 erschienenen Gedicht »Ein Gespräch über Bäume«, das mit einem Brecht-Zitat im dreizeiligen Wortlaut eröffnet und als ein mit wissenschaftlichen Fakten unterbauter Diskurs begonnen wird, der schon im zweiten Kapitel zu einem politischen wird:

## II

EINES SCHÖNEN TAGES IM 16. JAHR  
des Krieges gegen die Menschen  
begann der Krieg gegen die Bäume.  
Begann wie ein Regen. Außerhalb

15 Erdmann Waniek: Frieden, Schein und Schweigen. Brechts Ausruf über die Zeit und drei Gegengedichte von Celan, Enzensberger und Fritz. In: Wirkendes Wort. Bonn 42(1992)2. S. 257.

des Monsuns. Unerwartet. Es  
 grollte – wie oft schon –  
 der Äther. Aus heiterem Himmel  
 sprühte ein hauchfeiner Tau.  
 Flüssiger Staub, luftiges  
 Manna tränkte die Blätter.  
 »Orange« und »Purpur«, sie  
 fielen auf Grün, überfielen,  
 bedeckten – Judasküsse –  
 die glänzende Haut der Blätter,  
 der verlangend ausgestreckten,  
 erwartungsvoll nehmenden, und  
 drangen allmählich in alle  
 Gewebe und Zellen. Es war  
 wie Frühlingsregen.<sup>16</sup>

Die Rede ist von Vietnam und der chemischen Kriegsführung der amerikanischen Armee, die mit ihrer Entlaubungs-Taktik die Natur des asiatischen Lands für Menschen unbewohnbar machen und den Feind auf diese Weise vertreiben wollte. Eine neue Dimension der Kriegsführung – im Zweiten Weltkrieg hatte sie sich gegen die großen Städte gerichtet – ist Wirklichkeit geworden: die Vernichtung der Natur zum Zweck der Tötung von Menschen.

Ob es der Berufung auf Brecht bedurfte, wenn Lyriker wie Walter Helmut Fritz oder Autoren wie Walter Matthias Diggelmann ihre Gedichte mit dem Titel »Bäume« an zum Alltag gewordenen Ereignissen wie das Bäumefällen für die Papierherstellung oder die Einrichtung von Parkplätzen auf Gedichte von ihm rekurrten, darf bezweifelt werden, zumal für solche Eingriffe in die Natur auch gleich das Wort »Verbrechen« wie ein moralisches Richtschwert ausgeborgt wird, um Betroffenheit zeigen zu können. Dabei wird übersehen, daß dieses Wort im Text aus dem Jahr 1938 semantisch abgeschwächt mit der Einschränkungformel »fast« ver-

16 Rudolf Hagelstange: Ein Gespräch über Bäume. In: Die Horen. Heft 1/1972. S. 144.

sehen worden ist und sich zudem auf einen politischen Ausnahmezustand bezieht, der ebenfalls umschreibend mit »finsternen Zeiten« angezeit wird. Im dichterischen Sinn legitim verfuhr dagegen Heinz Kahlau, der sich nicht nur auf Brechts Gedicht »Die Pappel vom Karlsplatz« aus dem Jahr 1948 bezog, in dem sein Verfasser darum bat, eine Pappel vor dem Feuertod in kalter Winterszeit zu verschonen. Der jüngere Lyriker machte sich überdies auch noch zum Chronisten dieses Baumes in der »Trümmerstadt« Berlin, als er diesen Vorgang in einem Gedicht mit dem Titel »Naturliebe am Karlsplatz« in Verse faßte.

Es erschien am 11. März 1998 im Berliner »Tagesspiegel« und wurde von der Redaktion wie folgt vorgestellt: »Die Pappeln am Karlsplatz, dem Brecht ein kleines ›s‹ einschmuggelte (exakt handelt es sich bei der Kreuzung Reinhardt-Luisenstraße um den Karlsplatz, 1827 angelegt und nach Friedrich Karl Alexander Prinz von Preußen benannt) – die Pappeln also lassen auch die geistigen Kinder Brechts nicht los. Der Meister hatte auf dem Balkon der Wohnung von Ruth Berlau in der Charitéstraße 3 sein Gedicht ›Die Pappel vom Karlsplatz‹ verfaßt.«<sup>17</sup>

Wie es zu Kahlaus erstem Gedicht auf diesen Baum kam (dem mit dem Namen Green vergleichbar, den Brecht in den zwanziger Jahren in ein Gespräch gezogen hatte), erzählt der Brecht-Schüler so: »Im Frühjahr '54 ging ich über den Karlsplatz, suchte, der Verse gedenkend, nach der Pappel und fand fünf junge Pappeln im ersten Grün anstatt der bedichteten am Straßenrand stehen.«<sup>18</sup>

Diese Entdeckung wurde in »Neue Bäume am Karlsplatz« zum Gedicht:

Die zerfallnen Häuserleichen  
mußten schließlich auch am Karlsplatz fort  
Mit der Pappel dort geschah desgleichen  
denn sie war am Ende zu verdorrt.

17 Lo: Nachruf auf die Pappeln am Karlsplatz. In »Der Tagesspiegel« (Berlin) vom 11. März 1998.

18 Zitiert nach Lo: Nachruf für die Pappeln am Karlsplatz.

Daß es aber denen die da wohnten,  
die in Kält und Not die Pappeln schonten  
nicht an frischem Grün gebrach,  
pflanzte man fünf junge Bäume nach.

Wenn sie euch mit Grün beschenken,  
möchte ich bitten, daß ihr euch nicht scheut,  
auch noch an den alten Baum zu denken.  
Er hat euch in schwerer Zeit erfreut.<sup>19</sup>

Kahlau erweist sich als Brecht-Erbe auch darin, daß er zwei Gesten des Meisters seinem Gedicht einverleibt: die der Bitte und des Erinnerungswunsches. Daß diese drei Strophen Brecht gefielen, erzählte deren Verfasser ebenfalls dem Berliner Journalisten, der in einem »Nachruf auf die Pappeln am Karlplatz« berichtet, wie Brecht darauf reagierte: »Der sagte bedauernd: ›Die sind auch schon wieder weg, weil tschechische Diplomaten protestiert haben. Die Bäume könnten, wenn sie heranwachsen, ihre Büros verfinstern.‹ Dann gab er Kahlau das Blatt zurück.«<sup>20</sup>

Den weiteren Fortgang dieser Baum-Chronik liest sich wie die in die Natur verlegte Geschichte, die Brecht im Gedicht »Die unbesieglige Inschrift« erzählt. Jetzt mit dem Titel »Die unbesieglige Pappel« versehen: »In den achtziger Jahren wurden auf Anregung der Brecht-Oberschule neue Pappeln gepflanzt, ›das Brecht-Gedicht war inzwischen – von Eisler vertont, von Busch gesungen – zu einem beliebten Kinderlied geworden‹ sagt Kahlau. Aber alle Prominenz der schlanken, raschelnden Bewohner einer Ecke des Platzes half nicht – im Januar 1998 wurden die Bäume gefällt, wir sehen nur mehr Stümpfe, und auch bald die nicht mehr, das Grundstück wird bebaut. 44 Jahre nach dem ersten schrieb Heinz Kahlau für uns ein zweites Pappel-Gedicht ›Naturliebe am Karlplatz‹. Der letzte Vers spielt darauf an, daß ein Trieb der Nach-Brecht-Pappeln konserviert wurde. Kahlau: ›Pappeln treiben leicht aus und wachsen schnell, wenn man sie läßt.‹«<sup>21</sup>

19 Zitiert nach ebenda.

20 Zitiert nach ebenda.

21 Zitiert nach ebenda.

Das dritte Pappelgedicht »Naturliebe am Karlplatz« liest sich somit auch wie ein, wenn auch vereinzelt bleibendes Beispiel, das gegen die negative Utopie in Hans Christoph Buchs Gedicht spricht (und den von ihm herausgegebenen »Tintenfisch«-Band im Wagenbach Verlag in West-Berlin), obwohl das Foto von der Abholzung der Pappeln im »Tagesspiegel« seine Vorhersage zu bestätigen scheint.

#### Naturliebe am Karlplatz

Seit dem Winter achtundneunzig  
wird ein neues Haus gebaut  
und die Pappeln auf dem Karlsplatz  
wurden dafür abgehaut.  
Wie das schon einmal passierte,  
in dem vierundfünfziger Jahr,  
weil es für ein paar Diplomaten  
im Büro zu dunkel war.  
Diesmal aber wurden Triebe  
einer Pappel eingeweckt,  
damit brechtsche Pappelliebe  
nicht am Ende ganz verreckt.<sup>22</sup>

Auch die Rezeptionsgeschichte des Gedichts »Fragen eines lesenden Arbeiter« ist, wenn man sich an den Gedichttiteln orientiert, eine geteilte. Auf der einen Seite das Gros derer, die sich nur den Titel ausborgen, um ihn abzuwandeln und in einen veränderten Kontext einzuführen, ablesbar an Überschriften wie »Fragen eines lesenden Bankdirektors« bei Robert Gernhardt oder »Fragen eines lesenden Maulwurfs« bei Rolf Bosser. Die andere Gruppe wird von Volker Braun, Klaus Kuhnke und Volker von Törne gebildet, deren Titel anders lauten:

- »Fragen eines Arbeiters während der Revolution« (Braun),
- »Fragen an einen lesenden Arbeiter« (Kuhnke),
- »Fragen eines chilenischen Genossen« (von Törne).

<sup>22</sup> Zitiert nach ebenda.

»Weitere Fragen«: das bedeutet heutige Fragen, die sich aus politischen Konstellationen ergaben, in denen die »berühmten Ahnen«, von denen Brecht in dem Martin Andersen Nexö gewidmeten Gedicht »Die Literatur wird durchforscht werden« handelt. Was tun sie, wenn sie bewußt oder vermeintlich in eine »Revolution« involviert sind, wie sie Volker Braun im Titel seines Gedichts nennt?

Daß es sich bei diesem Arbeiter ungenannt ebenfalls um einen lesenden handelt, ist schon in den ersten Zeilen zu sehen, in denen das für dieses Gedicht symptomatische Wort »Zeitungen« auffällt, dem »Berichte« vorausgegangen sind:

So viele Berichte  
 So wenig Fragen.  
 Die Zeitungen melden unsere Macht.  
 Wie viele von uns  
 Nur weil sie nichts zu melden hatten  
 Halten noch immer den Mund versteckt  
 Wie ein Schamteil?  
 Die Sender funken der Welt unsern Kurs.  
*Wie*, an den laufenden Maschinen, bleibt  
 Uns eine Wahl zwischen zwei Hebeln? –  
 Auf den Plätzen stehn unsere Namen.  
 Steht jeder auf dem Platz  
 Die neuen Beschlüsse  
 Zu verfügen? Manche verfügen sich nur  
 In die Fabriken. Auf den Thronen sitzen  
 Unsere Leute: fragt ihr uns  
 Oft genug? Warum  
 Reden wir nicht immer?<sup>23</sup>

Brauns DDR-Arbeiter thematisiert, mit erkennbarerem Rückbezug auf die Schlußwendung des Brecht-Gedichts, die in dieser »Revolution« noch

23 Volker Braun: Fragen eines Arbeiters während der Revolution. In: Wir und nicht sie. Halle (Saale) 1970. S. 66.

nicht gemeisterte Problematik: das noch zu wenig wahrgenommene Recht derer, die nun zum Mitregieren aufgerufen sind, nicht nur mitzuarbeiten beim Aufbau einer neuen Gesellschaft, sondern auch mitzubestimmen. Nicht in Ämtern, sondern als aktive Mitgestalter in einer sozialistischen Demokratie, in der es einem Arbeiter möglich sein sollte, auch Beschlüsse mit zu »verfügen«, und sich nicht nur einzufügen in Vorgedachtes und schon Beschlossenes.

Mit vergleichbar wenig entschlußfreudigen und auf ihren sozialen Status fixierten Arbeitern spricht Klaus Kuhnke mit einem »lesenden Arbeiter« in der BRD, der sich abseits hält, als die Studenten 1968 zu politischen Demonstrationen rüsten und die außerparlamentarische Opposition das herrschende politische System zu attackieren beginnt:

## I

Von Politik und Wirtschaft, sagst du,  
davon verstehst du nichts, das  
wissen die in Bonn viel besser,  
und was sie sagen, wird schon  
irgendwie richtig sein. Sie  
haben ja studiert  
und nicht du.

Woher weißt du und wer sagt denn,  
daß du nichts verstehst davon, und warum  
kannst nicht auch du  
studieren, wenn du es möchtest?: du  
hast doch erarbeitet das Kapital,  
damit jene studieren und lernen können,  
Politik und Wirtschaft zu betreiben,  
in deinem Namen zwar – aber auch  
in deinem Interesse.

Nützt wirklich dir  
die Politik und Wirtschaft, die hier  
in diesem Land betrieben wird? Hast du

dich und die Politiker, die Wirtschaftler  
 das schon einmal gefragt, hast du überhaupt  
 die Möglichkeit dazu? Und hören sie  
 dir zu, geben sie ausreichende Antwort?<sup>24</sup>

Daß hier ein junger Intellektueller fragend argumentiert, um eine Brücke zu den Arbeitern zu schlagen und ihnen dabei Fragen an die Oberen in Politik und Wirtschaft in den Mund legt, entspricht zwar dem Rollenverständnis von Kopfarbeitern seit dem »Kommunistischen Manifest«, doch ist ebenso mit Händen zu greifen, daß ein Großteil der Arbeiter nicht mehr bereit ist, auch die Fragen zu stellen, die auf die Besitzverhältnisse zielen. Es zeigt sich also, daß weder die Revolution die Arbeiter instand setzen konnte, die Macht durch eigenes Mittun auszuüben, noch an einen Umsturz der Besitzverhältnisse zu denken ist, der von den Arbeitern ausgeht.

In dieses Szenario fügt sich der Text ein, den Klaus Müller an das »Neue Deutschland« einsandte, das ihn am 3. März 1998 unter dem Titel »Fragen eines lesenden Arbeitslosen« seiner Leserschaft zur Kenntnis gab:

Wer  
 schickte fünf Millionen  
 in Arbeitslosigkeit?  
 Zeitungen und Sender  
 sagen:  
 Der Markt.  
 Ist mein ehemaliger  
 Geschäftsführer  
 der Markt?  
 Wonach rufen  
 die Redner  
 heute,

<sup>24</sup> Klaus Kuhnke: Fragen eines lesenden Arbeiters. In: Denkbettel. Politische Lyrik aus der BRD und Westberlin. Frankfurt am Main 1973. S. 409.



die zur Wende  
die Marktwirtschaft  
herbeiriefen?  
Mit der Marktwirtschaft käme  
zugleich die Freiheit,  
versicherten sie.  
Nun bin ich frei  
vom Arbeitsplatz.  
Warum sind ältere Frauen und  
Männer und Versehrte  
Wohlstandsmüll?  
Werden ihr reiches Wissen  
ihre Erfahrungen  
ihr Geschick  
nicht gebraucht,  
wenn es um Attraktivität  
des Standortes Deutschland geht,  
den Politiker und Unternehmer  
bis zum Erbrechen  
im Munde führen?<sup>25</sup>

Der Arbeitslose hat zudem die Sprache der Herrschenden zu hinterfragen, wie er es zum Schluß hin auch tut:

Ein eingeflogener  
Wirtschaftsminister  
nennt die über 55 jährigen und  
die Behinderten  
unter uns  
vornehm,  
nicht mehr nachgefragt.  
Wie nachgefragt

25 Klaus Müller: Fragen eines lesenden Arbeitslosen. In »Neues Deutschland« vom 3. März 1998. S. 15.

sind eigentlich  
solche Minister?<sup>26</sup>

So berechtigt dieser Autor zunächst Frage an Frage reiht, die nicht nur ihn und die genannte Altersgruppe betreffen, so gekonnt nimmt er Minister Schommer aus Dresden beim Wort, wenn er das Titelnomen Brechts als Partizip »nachgefragt« abwandelt und damit indirekt den Fragenkatalog Brechts bis zum Ende des Jahrhunderts auf den neuesten Stand bringt.

In nicht wenigen Gedichten der achtziger Jahre, deren Verfasser in der DDR lebten, zeigen sich auffallende Umwertungen dessen, was bis dahin eine tragende Stütze ihrer auf den Sozialismus gegründeten Hoffnungen gewesen war. Ideal und Wirklichkeit, Erfolgspropaganda in der Presse und Wirklichkeitserfahrung im Alltag ließen sich nicht mehr in Übereinstimmung bringen oder werden, wie im Gedicht »Credo« von Heinz Czechowski, mit kritischem Blick aneinander gemessen:

Nichts ist eingelöst  
von allen Versprechen:  
Wie Herbstlaub raschelnd  
Treiben die Worte.  
Allzu sicher der Zukunft,  
Glaubten wir unsern Propheten:  
Wir sahen das Bild Ho Chi Minhs  
An der Mauer der Förderierten,  
Den Zug der Millionen  
Auf der schmalen Rue de la Roquette,  
Das Blut der Fahnen,  
Die den Erdball umspannten –  
Wir opferten es  
Wie ein Getränk,  
Und in dem Gefäß  
Schwappte die Zeit.<sup>27</sup>

26 Ebenda.

27 Heinz Czechowski: Credo. In: Kein näheres Zeichen. Halle-Leipzig 1987. S. 133.

Die hoffnungsträchtigen Zeiten werden grammatikalisch in die Vergangenheit (»sahen wir«) gesetzt, während das »Blut der Fahnen« offenbar vergeblich geopfert worden ist, verhöhnt geradezu von jenen Gezeiten, deren Kommen und Gehen von der Natur (dafür steht der »Mond«) bestimmt werden:

Der Mond aber schwebte als Kugel,  
 Unbeteiligt an allem,  
 über dem Ettersberg,  
 Den Moscheen von Damaskus,  
 Den Türmen des Kreml.  
 In den Kellergewölben  
 Von St. Germain des Près  
 Die marxbärtigen Studenten,  
 Die Algerier in den Hotels  
 An der Place du Pantheon –  
 Wer führt sie  
 Und welche Gewißheit  
 Läßt sie überleben?  
 So viele Antworten,  
 So wenige Fragen!<sup>28</sup>

Im zweiten Gedichtteil findet sich das Wort, für das im ersten die negativ besetzten Nomina »Versprechen« und »Propheten« steht: »Gewißheit«. Die sie noch besitzen, werden »marxbärtige Studenten« genannt, wobei offen bleibt, ob diese Bartmode ein Indiz für ihre Gesinnung oder nur eine Pose ist. Daß deren Kämpfe indes auch schon entschieden sind, wird durch das Verb »überleben« angezeigt.

Den eigentlichen Kontrapunkt setzt Czechowski mit den beiden Schlußzeilen, mit denen er Brechts Gedicht »Fragen eines lesenden Arbeiters« ins Spiel bringt und ent-stellt. Heißt es bei Brecht, die Frageliste zusammenfassend:

28 Ebenda.

So viele Berichte  
So viele Fragen.<sup>29</sup>

kehrt der Nachgeborene die Mengenangaben um: Die im Verlauf der jüngsten Geschichte erhaltenen Antworten – damit sind auch die nicht eingelösten Versprechen und nicht erreichten Ziele gemeint – besagen, daß viele Fragen gar nicht mehr gestellt werden müssen, weil sie, Brechts Zukunftshoffnung enttäuschend, von der Geschichte nun gegeben worden sind.

Es überrascht den Kenner der Rezeptionsgeschichte Brechtscher Gedichte nicht, daß die »Wende« des Jahres 1989 noch einmal zu einer Hoch-Zeit der Begegnung zwischen den Nachfahren und Brecht wurde, die nun erneut ihren Dichter mit der Wirklichkeit von 1989 konfrontierten. Am heftigsten und nun auch die eigene Vergangenheit mit einbeziehend geschah dies in Heiner Müllers dreiteiligen Textgebilde »Fernsehen«, in dem Vergangenheit und Gegenwart in Beziehung zueinander gebracht werden:

(...)

2 DALLY NEWS NACH BRECHT 1989

Die ausgerissenen Fingernägel des Janos Kadar  
Der die Panzer gegen sein Volk rief als es anfing  
Seine Genossen Folterer an den Füßen aufzuhängen

29 Bertolt Brecht: Fragen eines lesenden Arbeiters. In: Gedichte 2. S. 29.

Daß die »Nachundnachgeborenen«, die Hans Bender für seine Sammlung »deutschsprachiger Gedichte der achtziger Jahre« auswählte und unter dem Titel »Was sind das für Zeiten« publizierte, schwerlich als die von Brecht erwarteten »Nachgeborenen« bezeichnet werden können, hat Hans Magnus Enzensberger bei der Sichtung dieser Gedichte dokumentiert und als »Meldungen vom lyrischen Betrieb. Drei Metaphrasen« in der »FAZ« am 14. März 1989 veröffentlicht. Auf die Gedichtzeile Brechts bezogen heißt es in diesem Essay: »Daß die Brechtsche Frage im Titel bis zur Unverbindlichkeit eingeschrumpft ist, kann kein Zufall sein. In der Tat sind die Antworten, mit denen das Buch aufwartet, entschieden unpolitisch.« (In: Hans Magnus Enzensberger: Zickzack. Frankfurt am Main 1997. S. 192.)

Sein Sterben als der verratene Imre Nagy  
 Ausgegraben wurde oder der Rest von ihm  
 BONES UND SHOES das Fernsehen war dabei  
 Verscharrt mit dem Gesicht zur Erde 1956  
 WIR DIE DEN BODEN BEREITEN WOLLTEN  
 FÜR FREUNDLICHKEIT  
 Wieviel Erde werden wir fressen müssen  
 Mit dem Blutgeschmack unserer Opfer  
 Auf dem Weg in die bessere Zukunft  
 Oder in keine wenn wir sie ausspeien  
 (...) <sup>30</sup>

Im Rückblick auf das eigene Leben und Schreiben wird in Augenblicksaufnahmen ein halbes Jahrhundert Geschichte rekapituliert, das die Tragik des Irrs und Verfehlens im eigenen Leben und an nun an das Licht des Tages kommenden politischen Ereignissen ins Bewußtsein hebt. Auch daran ablesbar, was Brecht in seinem Vermächtnis an die Nachgeborenen als Maxime geschichtlichen Handelns ausgegeben hatte: den Boden zu bereiten für Freundlichkeit.

Daß es damit vorbei sein wird und dieses Postulat menschlichen Handelns für eine bessere Gesellschaft vorerst nicht mehr einlösbar sein wird, hat auch Volker Braun 1989 zu Protokoll gegeben:

O Chicago! O Widerspruch!

Brecht, ist ihnen die Zigarre ausgegangen?  
 Bei den Erdbeben, die wir hervorriefen  
 In den auf Sand gebauten Staaten.  
 Der Sozialismus geht, und Johnny Walker kommt.  
 Ich kann ihn nicht an den Gedanken festhalten  
 Die ohnehin ausfallen. Die warmen Straßen  
 Des Oktobers sind die kalten Wege  
 Der Wirtschaft, Horatio. Ich schiebe den Gum in die

30 Heiner Müller: Fernsehen. In: Die Gedichte. Frankfurt am Main 1998.

Backe

Es ist gekommen, das nicht Nennenswerte.<sup>31</sup>

Aus dem »armen B.B.«, der sein Testament machte, als er in die großen Städte kam, ist der um sein »Eigentum« gebrachte Volker Braun geworden, der in einem seiner Gedichte zugleich eine vorläufige Lebensbilanz verfaßte.

Wen die »Wende« zu Siegern und Verlierern der Geschichte gemacht hat, ist in einem Gedicht zu lesen, das der vom Verlust relativ unbetroffener Autor Robert Gernhardt schrieb, »als er zum 3. Oktober 1990 gefragt wurde, was er von Deutschland erwarte und was er dem vereinten Land wünsche« Auch er faßte sich kurz wie Müller und Braun:

Deutsche! Frei nach Bertolt Brecht  
rate ich euch, wählet recht:  
Von den Zielen die wichtigen  
Von den Mitteln die richtigen  
Von den Zwängen die spärlichen  
Von den Worten die ehrlichen  
Von den Taten die herzlichen  
Von den Opfern die schmerzlichen  
Von den Wegen die steinigen  
Von den Büchern die meinigen.<sup>32</sup>

Gute Wünsche, deren Erfüllung auch im 21. Jahrhundert noch aussteht!

31 Volker Braun: O Chicago! O Widerspruch. In: Karen Leeder / Erdmut Wizisla (Hrsg.): »O CHICAGO! O WIDERSPRUCH!«. Hundert Gedichte auf Brecht. Berlin 2006.

32 Robert Gernhardt: Als er zum 3. Oktober 1990 gefragt wurde. In: Weiche Ziele. Frankfurt am Main 1998. S. 76.



## Über den Autor

Klaus Schuhmann, geb. 1935, von 1962 bis 1998 Tätigkeit als wissenschaftlicher Assistent, Dozent und Professor für neueste deutsche Literatur (20. Jh.) an der Universität Leipzig.

Zum Thema Brecht veröffentlichte er neben zahlreichen Aufsätzen in mehreren Sammelbänden und Zeitschriften folgende Buchpublikationen:

Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. Berlin 1964.

Bertolt Brechts Hauspostille. Beiheft. Frankfurt am Main 1970.

Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. München 1971.

Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen. Berlin 1973, 1977.



