

Paul Konrad Kurz SJ

## Bertolt Brecht

### Ordinaten des Werks und der Person

Wer sich mit Brecht auseinandersetzt, sucht in den verschiedenen Perioden seines Lebens nach Ordinaten, fragt nach der Einheit des Werks. Auf den ersten Blick erscheint die dichterische Aussage vor und nach der marxistischen Konversion gänzlich verschieden. Bei genauerem Zusehen ist ein gemeinsamer Grund, eine durchlaufende Zielrichtung, eine angestrebte Sinnmitte erkennbar. Die *Basis* der Aussage blieb erstaunlich konstant. Sie ist polar und heißt *Glück und Wahrheit*. Glück und Wahrheit in der Jugend als vitaler *Traum*, in den mittleren Jahren als *Utopie*, im Alter als nicht auszutreibende, skeptische Sehnsucht nach Frieden, nach einem bescheidenen Ort unweit vom Paradies.

### Die beiden Pole: Glück und Wahrheit

Der *junge Brecht* suchte Glück elementar und gärend, anarchisch-sinnenhaft, ungeheuer ichbezogen, pubeszent und maßlos, als Protest gegen eine Gesellschaft, die Glück rationalisiert und verweigert. Ausgezogen aus der Gesellschaft suchten Brechts Gestalten Gemeinschaft mit den Kräften der Natur. Sie begehren die „weiße Wolke“ (W 8, 86. 94)<sup>1</sup> und „das große, weiße, breite Bett“ (W 1, 123). Die Glückssuche stilisiert sich in den outcasts, den „Galgenvögeln“, den Vagabunden à la François Villon, in den Abenteurern, Seefahrern, Dirnen, im göttlich-tierischen „Baal“. Die Freiheit soll ungebunden, das Leben unsterblich, das Glück grenzenlos sein. Die Erfahrung einer sehr bedingten Freiheit, eines arg sterblichen Lebens, einer jämmerlich vergänglichen Lust zeugt Trauer und Protest. Des jungen Brecht Protest gegen „Gott“<sup>2</sup> ist nicht nur Protest gegen die „Hölle“ der Armen, sondern zuerst und darüber hinaus Protest gegen das begrenzte Glück, gegen die bitteren Früchte der Freiheit, gegen die Erfahrung, daß auch der genial begabte Dichter für alles „bezahlen“ (vgl. das Vorwort zu den frühen „Baal“-Fassungen) muß, ein Protest zuletzt gegen die Erfahrung des Ekels, gegen das Anwachsen des „taedium vitae“, des „Nichts“ (W 8, 72. 99). In Anspruch und Protest steckt Hybris, die Ichhaftigkeit der biblischen Ursünde.

Zu den auffallenden Leitworten der frühen Gedichte gehören „Himmel“ und „Hölle“ als Gegensatz. In den „Himmel“ Gottes können die Abenteurer, Vaganten, Dirnen

<sup>1</sup> Brecht wird zitiert nach der Suhrkamp-Werkausgabe in 20 Bänden (Frankfurt 1967).

<sup>2</sup> Siehe W. 8, 54. 16. 75. 244ff.

nicht eingehen. Mit der „Hölle“ geben sie sich nicht zufrieden. Ihre Lebenssehnsucht und ihre Gier weisen in der Tat über die „Hölle“ hinaus. Von „Baal“ bis zur „Dreigroschenoper“ postulieren und begründen diese outcasts den „Himmel der Enttäuschten“:

Halben Weges zwischen Nacht und Morgen  
Nackt und frierend zwischen dem Gestein  
Unter kaltem Himmel wie verborgen  
Wird der Himmel der Enttäuschten sein (W 8, 55).

Die fromme Dirne Evelyn Roe und die Seeräuber-Jenny, „Bruder Baal und Bruder Karamasoff“ (W 8, 57) suchen ihn. Sogar die „Soldaten der roten Armee“ kommen „mit blutbefleckten Händen grinsend in euer Paradeis“ (W 8, 43). Obschon er „nicht an Gottes Tischen zechen konnte“, war auch François Villon „ein Gottessohn“ (W 8, 38f.). Der junge Brecht sucht mit seinem lyrischen Ich einen hier und jetzt erlebbaren und zugleich anhaltend befriedigenden Himmel, ein sinnhaft diesseitiges Glück mit Transzendenzgeschmack. Ein solcher Himmel ist theologisch eine *contradictio in adjecto*. Ihn gibt es auch für die „Frommen“ nicht.

Die Glücksuche des jungen Brecht springt ins Auge. Worin besteht seine *Wahrheit*? Zunächst in der Enttäuschung an der Wahrheit der Bürger, der Erzieher, an der als eine Sammlung von Geboten angebotenen und bürgerlich ausgehandelten Religion. Sodann in der individuellen, persönlichen Erfahrung: eine Erfahrung der Natur und des eigenen Bluts. Natur als Bäume, Wolke, Wasser, Wind, als Frühling und Sommer, als Wald und Wurzeln, als Licht und Nacht. Natur als Kreislauf von Geburt und Sterben, als den Menschen ausstoßender und in der Verwesung zurücknehmender Schoß. Die Wahrheit des Bluts als Erfahrung der Triebe, des Begehrens, der Sehnsucht. Wahrheit war keine Summe von Lehrinhalten.

Brecht spürte nur zu sehr, wie sein Glücksverlangen und seine Sinnsuche vom „Nichts“ bedroht war. Er hatte das Glück auf eigene Faust gesucht. Er war enttäuscht. Er wurde ein begabter Konvertit, bereit zum Umschlag ins „Positive“. Das große Etwas, das seine Enttäuschung erklärte und das „Nichts“ bis auf weiteres aus der Welt schaffte, hieß Marxismus. Er nannte dieses neue Positive im Buch „Me-ti“ die „große Ordnung“ und die „große Methode“. Sie gab eine Erklärung von Geschichte, Gesellschaft und Welt, zeigte im utopischen Vorgriff neue Ganzheit. Sie objektivierte und läuterte den jugendlichen Traum. Sie löschte ihn nicht aus, sondern entwickelte ihn, formte ihn mehr oder minder kritisch um zur Utopie. Auf dem Recht des Menschen auf Glück bestand Brecht zeitlebens.

Das Recht des Menschen ist's auf Erden  
Da er doch nur kurz lebt, glücklich zu sein  
Teilhafte aller Lust der Welt zu werden  
Zum Essen Brot zu kriegen und nicht einen Stein.  
Das ist des Menschen nacktes Recht auf Erden (W 2, 430).

Daß der Mensch nicht glücklich sein kann, ist das Unrecht der Gesellschaft, liegt gemäß marxistischer Gesellschaftslehre an den Verhältnissen. „Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so“ heißt Brechts Kehrreim nicht nur im ersten „Dreigroschen“-Finale. „Keinen verderben lassen, auch nicht sich selber / Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das / Ist gut“, sagt Shen Te aus Sezuan (W 4, 1553). Den Armen vor der sozialistischen Revolution (vor und nach der sozialistischen Revolution, hieße Brechts konsequente Zeitrechnung) bleibt nur eine vage Hoffnung auf den Sankt Nimmerleinstag. „Am Sankt Nimmerleinstag / Wird die Erde zum Paradies“ (W 4, 1562).

Rückblickend auf seinen lebenshungrigen Glücksucher „Baal“ schreibt Brecht 1954: „Zwanzig Jahre nach der Niederschrift des ‚Baal‘ (also 1938/40) bewegte mich ein Stoff (für eine Oper), der wieder mit dem Grundgedanken des ‚Baal‘ zu tun hatte. 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. Dieser Gott sollte, von Osten kommend, nach einem großen Krieg in die zerstörten Städte einziehen und die Menschen dazu bewegen wollen, für ihr persönliches Glück und Wohlbefinden zu kämpfen. 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.“ Als man den „kleinen Glücksgott“ verfolgt, vergiftet, ihm den Kopf abhaut, hängt, „vollführt er einen mit seiner Lustigkeit ansteckenden Tanz“. Denn „es ist unmöglich, das Glücksverlangen des Menschen ganz zu töten“ (W 17, 947f.). In diesem Rückblick ist der Traum der Jugend die Ehe mit dem Sozialismus eingegangen. Auch Brecht bezeugt die Wahrheit des jüngst wieder von Jürgen Moltmann formulierten Satzes: „Die revolutionäre Verwirklichung des menschlichen Glücks tritt das eigentliche Erbe der Religion an.“ In der Kritik von Herbert Marcuse: „Das Werk von Bertolt Brecht bewahrt die in Romanze und Kitsch enthaltene ‚promesse de bonheur‘, indem er sie in ein politisches Ferment überführt. Seine Gestalten singen von verlorenen Paradiesen und unvergeßlicher Hoffnung.“ Herbert Marcuse meint, daß die Menschen bei Brecht durch Gesellschaftskritik „wieder zur Wahrheit ihres Traums“ gelangen<sup>3</sup>. Ob sie auch zur Konkretisierung ihrer Wahrheit gelangen?

Brechts Lieder aus der nicht zustande gekommenen Oper „Die Reisen des Glücksgotts“ enthalten allerdings mehr „Baal“- , Mahagonny- und Priap-Glück (siehe W 3, 1296) als rationalisiertes Sozialismus-Glück:

Ich bin der Gott der Niedrigkeit  
Der Gaumen und der Hoden  
Denn das Glück liegt nun einmal, tut mir leid  
Ziemlich niedrig am Boden (W 10, 892).

<sup>3</sup> J. Moltmann, in: Evangelische Kommentare 1 (1968) H 1, 16; H. Marcuse, Der eindimensionale Mensch (Neuwied, Berlin 1967) 89. Vgl. dazu E. Fischer: „Der Marxismus als wissenschaftliche Methode verdrängt die Utopie; dennoch ist sie sein goldener Hintergrund“ (Von der Notwendigkeit der Kunst).

Dieser Glücksgott erscheint als „Ketzer“.

Ich bin der Glücksgott, sammelnd um mich Ketzer  
Auf Glück bedacht in diesem Jammertal.  
Ein Agitator, Schmutzaufwirbler, Hetzer  
Und hiemit – macht die Tür zu – illegal (W 10, 894).

Outcast, Baal-Glück, Baalischer Anspruch und Baalische Freiheit – die Grundfigur des jungen Brecht – stilisiert sich in undoktrinären Stunden des Alternden als „Ketzer“. Brecht kennt auch das unrationale, unmarxistische Fortuna-Glück. Das Fortuna-Motiv geht bis auf die Bearbeitung „Eduard des Zweiten“ (1924) zurück. Fortuna steckt in Brechts „Ballade vom Wasserrad“ und Mutter Courage. Glück und Unglück der Fortuna sind blind, schicksalsträchtig, dem einzelnen nicht überschaubar, vom Zufall regiert. Der Verseschreiber 1938: „Ich weiß doch: nur der Glückliche / Ist beliebt“ (W 9, 743).

In den späten Berliner Jahren verbindet sich die Utopie vom Glück mit der Forderung eines weltweiten, geradezu messianisch getönten Friedens:

Friede auf unserer Erde!  
Friede auf unserem Feld!  
Daß es auch immer gehöre  
Dem, der es gut bestellt!

Friede in unserem Lande!  
Friede in unserer Stadt.  
Daß sie den gut behause  
Der sie gebauet hat! (W 10, 996)

Das könnte Johannes R. Becher geschrieben haben. Aber es ist die politisch zentrale Botschaft des späten Brecht.

*Wahrheit* war seit seiner Konversion nicht mehr nur individuelle Erfahrung, sondern objektive Lehre. In den dreißiger Jahren notierte Brecht: „1. Es gibt eine Wahrheit . . . 2. Diese Wahrheit ist nicht nur eine moralische Kategorie. Das heißt: Es ist nicht nur eine Frage der Gesinnung, sondern auch eine des Könnens. Sie muß produziert werden. Es gibt also Produktionsweisen der Wahrheit“ (W 20, 189). Als Schriftsteller und Kämpfer formulierte er „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ (W 18, 222ff.). Das heißt, Brecht, der Schreiber, kannte die Wahrheit. Es ging nur um Verhaltensweisen gegenüber der Propagierung dieser Wahrheit. Die Praktik der Wahrheit in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft (auch die nazistische war für Brecht eine kapitalistische Gesellschaft) verlangt „Schlauheit“, „Klugheit“, „List“. Es ist eine Art militante „Weisheit“, die Brechts Galilei verficht. Freilich gibt es auch eine mehr kontemplative „Weisheit“ für Brecht, etwa jene der chinesischen Weisen (vgl. das Gedicht „An die Nachgeborenen“). Aber in diesem Jahrhundert ist kontemplative Weisheit ein schwieriges Unterfangen.

Eine zugleich militante und kontemplative Weisheit, die Gelassenheit des Gefangenen, schlichtes menschliches Gutsein angesichts der eigenen Verurteilung zum Tod stellte Brecht zur gleichen Zeit (1938/39) in der Erzählung „Der Mantel des Ketzers“ dar. Der Ketzer ist Giordano Bruno im Gefängnis der römischen Inquisition. Wie die Fortuna sich fremd zwischen die Glückssuche Baals und die programmatische Utopie des Glücks schiebt, tritt die fatalistische Weisheit des Salomon-Songs der Dreigroschen-Jenny und der Mutter Courage zwischen die Wahrheit der Baal-Stufe und der marxistischen Lehre. Es ist die unprogrammatische Erfahrung der zu Andenken und Prestige einer sich selbst darstellenden Gesellschaft nicht zugelassenen unteren Kreatur.

### Dialektik als Erkenntnis, Methode und Trost

Als zentralen Begriff marxistischen Denkens hat Brecht seit Ende der zwanziger Jahre „Dialektik“ begriffen. Dialektik wurde ihm zum umfassenden Prinzip. Er verstand Dialektik als Weise des Denkens und Erkennens, als Weise des Anschauens und des Veränderns, als Befreiung, als Umschlag der Geschichte, als Feststellung und Überwindung von „Nicht-Identität“ (vgl. W 14, 1460), als Möglichkeit und Notwendigkeit des Fortschritts, als vorwärtstreibendes Prinzip, als verheißungsvollen Prozeß der Gesellschaft, als Kampf der Klassen, Dialektik sogar als glückliche „Eigenschaft der Natur“ (W 20, 152). Dialektik zeigt ein höheres Bewußtsein und ein höheres Bewußtsein zeigt Dialektik. Dialektik verheißt die Überwindung einer sich selbst entfremdeten Welt. Sie setzt Dynamik gegen Starre, das Produktive gegen das Sterile. Dialektik ist schöpferische Unruhe. Dialektik ist der Schlüssel für Geschichte und die Hoffnung der Zukunft. Dialektik trägt die Gegensätze aus, führt zu einer höheren Einheit. In ihrer Übersteigung, in ihrer Fortentwicklung zum je Höheren ist sie geradezu eine Form von Messianität und Transzendenz, die marxistische Öffnung nach vorn und zur Unendlichkeit.

Schon um 1929/30 pries Brecht Dialektik als „eingreifendes Wissen“ und „eingreifendes Denken“, verstand er sie als „Zertrümmerung des ‚beschränkten Zusammenhangs‘“, skizzierte er die „Grundlinie für eine Gesellschaft der Dialektik“ (W 20, 146ff., 170). Geradezu hymnisch dialektisch schrieb er „Die Maßnahme“ und „Die Mutter“. Noch vor 1933 schrieb er das aus dem Stück „Die Mutter“ erweiterte Gedicht „Lob der Dialektik“ als Zuspruch, Imperativ und Trost der Unterdrückten:

So, wie es ist, bleibt es nicht  
Wenn die Herrschenden gesprochen haben  
Werden die Beherrschten sprechen.  
Wer wagt zu sagen: niemals?  
An wem liegt es, wenn die Unterdrückung bleibt? An uns.  
An wem liegt es, wenn sie zerbrochen wird? Ebenfalls an uns.

Wer niedergeschlagen wird, der erhebe sich!  
Wer verloren ist, kämpfe!  
Wer seine Lage erkannt hat, wie soll der aufzuhalten sein?  
Denn die Besiegten von heute sind die Sieger von morgen  
Und aus Niemals wird: Heute noch! (W 9, 468)

Man hört die biblische Antithetik aus den Sätzen, Anklänge an die messianische Zukunftsverheißung aus dem Alten Testament. In diesen ersten Jahren einer dialektischen Begeisterung hatte Brecht auch sein „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ (1929) mit einem Bekenntnis zur Dialektik abgeschlossen. Der „gelernte Chor“ spricht:

Einverstanden, daß alles verändert wird  
Die Welt und die Menschheit  
Vor allem die Unordnung  
Der Menschenklassen, weil es zweierlei Menschen gibt  
Ausbeutung und Unkenntnis.  
Habt ihr die Welt verbessert, so  
Verbessert die verbesserte Welt.  
Habt ihr die Welt verbessernd die Wahrheit vervollständigt, so  
Vervollständigt die vervollständigte Wahrheit.  
Habt ihr die Wahrheit vervollständigend die Menschheit verändert, so  
Verändert die veränderte Menschheit (W 2, 611f.).

Das Problem lag darin, daß der gelernte Autor und Propagator dieser Sätze weniger ein bestimmtes Ziel als den Prozeß als solchen, die ständige Veränderung und Bewegung anstrebte, ohne sich über das Verhältnis von Veränderung und Zur-Ruhe-Kommen Rechenschaft zu geben, ohne nach dem Aussehen einer sich stets verändernden Gesellschaft konkret zu fragen. Auffallenderweise strebten dann sowohl die Sowjetunion wie die DDR, in der Brecht lebte, alsbald die extreme Fixierung der neuen Gesellschaft an. Das Brechtsche Spannungsverhältnis von Utopie und Konkretisierung zeigte sich auch hier. Brecht, der alles bürgerliche Pathos anprangerte, geriet über seinen marxistischen Lehrstücken selbst in Pathos. War auch dieser Widerspruch in der Dialektik begriffen?

Brecht verstand sein „episches“ Theater durchaus als „dialektisches“ Theater. Er dachte später sogar daran, die mehr formale Kennzeichnung „episch“ durch die mehr gesellschaftsphilosophische Kennzeichnung „dialektisch“ zu ersetzen. Dialektisches Theater als Tochter des „wissenschaftlichen“ Zeitalters (vgl. W 15, 211ff.; W 16, 702, 869ff., 923ff.). Dialektik wurde für ihn eine Voraussetzung für die Möglichkeit des Theaters heute. Brecht meinte, daß die heutige Welt durch Theater nur noch wiedergegeben werden könne, wenn diese Welt als veränderbar gezeigt werden könne.

Dialektik war nicht nur eine Möglichkeit gegen das in naturalistischer Abbildlichkeit steril gewordene Theater. Dialektik war auch eine neue Möglichkeit der Kritik. Dialektik überhaupt als Loslösung von der einseitigen Kategorie der Notwendigkeit und Hinwendung zur Kategorie der Möglichkeit, und damit eines freien Raumes des Expe-

rimentellen und der Kritik am Abgeschlossenen. Dialektik war für Brecht auch eine Möglichkeit des Humors. In den „Flüchtlingsgesprächen“ läßt er Ziffel über den Vater der modernen Dialektik, über Hegel sagen: „Er hat das Zeug zu einem der größten Humoristen unter den Philosophen gehabt, wie sonst nur noch Sokrates . . . Den Witz einer Sache hat er die Dialektik genannt“ (W 14, 1460f.).

Unter „Vergnügungen“ zählte Brecht in den letzten Lebensjahren zusammen mit den ganzen einfachen Dingen des täglichen Lebens wie den „Wechsel der Jahreszeiten“, „Zeitung“, „Hund“, „die Dialektik“ (W 10, 1022). Es ist neben all den kleinen und täglichen Dingen das einzige Begriffswort im Gedicht. Das vorangehende Gedicht ist überschrieben „1954: Erste Hälfte“. Diese andere Bescheidung beginnt: „Ohne schwere Krankheit, ohne schwere Feindschaft. / Genug Arbeit. / Und ich bekam meinen Teil von den neuen Kartoffeln / Den Gurken, den Spargeln, den Erdbeeren.“ Die zweit-letzte Zeile: „Ich las die Briefe des Voltaire und Maos Aufsatz über den Widerspruch.“ Im Februar 1955 antwortete er auf die Umfrage nach dem besten Buch 1954: „Die Lektüre, die im vergangenen Jahr den stärksten Eindruck auf mich gemacht hat, ist Mao Tse-tungs Schrift ‚Über den Widerspruch‘“ (W 20, 343). Widerspruch als äußerste Möglichkeit der Nicht-Identität, als feststellbare Nicht-Harmonie, als Trost der Dialektik. Die Diskrepanz zwischen Hoffnung und verwirklichter Gegenwart, zwischen der Utopie aus Glück und Freiheit und dialektischem Prozeß einerseits und dem Eingespantsein in Ulbrichts DDR-Regime war groß, zu groß. Die ausbleibende Dialektik war die Enttäuschung, die denkerisch verbliebene Dialektik eine Möglichkeit objektiver Wahrheit und subjektiven Trosts des alternden Brecht. Vielleicht sah er auch so etwas wie eine Ironie der Dialektik, die dem Anspruch seine Auslassung zeigte.

### Der produktive Ästhet

Die marxistische Lehre eröffnete Brecht, dem es schon nach „Trommeln der Nacht“ „nicht mehr möglich“ war, für ein Drama „aus der Beziehung eines Mannes zu einer Frau eine Vision zu gewinnen“ (Sternberg), neue Stoffe, eine neue Sehweise, ein neues Problembewußtsein. In einem zu Ende gehenden Zeitalter des Bürgerlichen (siehe Sternheim, Thomas Mann, Musil) bot der Marxismus die Möglichkeit neuer und weitreichender Produktivität, die Möglichkeit der Kritik an der ganzen langen Ära des Bürgertums! Nicht nur die Revolution und die Gegenwart, auch die Historie war von diesem Standort aus neu zu betrachten. Was Heinrich Heine, vom Zeitalter Goethes sich distanzierend, schon 1826 in den „Reisebildern“ notierte: „Jedes Zeitalter, wenn es neue Ideen bekommt, bekommt auch neue Augen“<sup>4</sup>, gilt auch für die Zeit und Person Brechts. Von „Galilei“ bis zur „Antigone“, von der „Heiligen Johanna“ bis zu „Coriolan“ und zum „Verhör des Lukullus“ konnte er die Historie neu betrachten und dramatisch ver-

4 H. Heine, Sämtliche Werke. Hrsg. E. Elster, 7 Bde. (Leipzig, Wien o. J. [1887–90]) Bd. 3, 99.

handeln. Daß Brecht ästhetische Produktivität, zumal, wenn er glauben durfte, daß sie gesellschaftlich relevant sein könne, „Vergnügen“ machte, ist bekannt.

Max Frisch hat in seiner Frankfurter Rede „Der Autor und das Theater“ (1964) den ästhetischen Aspekt des Brechtschen Theaters betont. Er sagt im Zusammenhang der Dürrenmatt-Frage, ob die Welt heute auf dem Theater noch abbildbar sei: „Wie immer das Theater sich gibt, ist es Kunst: Spiel als Antwort auf die Unabbildbarkeit der Welt. Was abbildbar wird, ist Poesie. Auch Brecht zeigt nicht die vorhandene Welt. Zwar tut sein Theater, als zeige es, und Brecht hat immer neue Mittel gefunden, um zu zeigen, daß es zeigt. Aber außer der Gebärde des Zeigens: was wird gezeigt? Sehr viel, aber nicht die vorhandene Welt, sondern Modelle der brecht-marxistischen These, die Wünschbarkeit einer anderen und nichtvorhandenen Welt: Poesie.“ Frisch meint, „daß das politische Credo, das Veränderung der Welt fordert, sekundär ist, Auslegung des darstellerischen Problems“. Frisch zitiert „Peter Suhrkamp, der noch den vor-marxistischen Brecht kannte“ und der gesagt hat, „Brecht sei Marxist geworden durch Kunst-Erfahrung. Das würde bedeuten, daß das politische Engagement nicht der Impuls ist, sondern ein Ergebnis der Produktion“<sup>5</sup>. Man wird nicht so weit gehen dürfen, Brechts gesellschaftliches Veränderungstheater auf das ästhetische Problem zu reduzieren. Aber ästhetische Produktivität und das Vergnügen am ästhetischen Zeigen (man lese einmal den „Galilei“ unter dem Aspekt des ästhetischen Zeigens) sind für Brecht ein Hauptvergnügen und ein Hauptmotiv des Schreibens. Noch 1953, als Brecht bereits sein episches Theater als „dialektisches“ Theater gegen die Stanislawskivertreter verteidigen mußte, schreibt er: „Episches Theater . . . erschließt allein noch nicht die Produktivität und Änderbarkeit der Gesellschaft, aus welchen Quellen sie das Hauptvergnügen schöpfen müssen“ (W 16, 869). Von einem ethischen Sollen, von einer programmatischen Verpflichtung ist die Rede, weil das andere „Vergnügen“, das ästhetische Vergnügen des Zeigens und der ästhetischen Produktivität immer schon da ist.

Glaubte Brecht an den Marxismus „aus ganzem Herzen, aus ganzer Seele, aus ganzem Gemüt, aus allen seinen Kräften“, so wie es konsequenterweise dem ersten Gebot einer Weltanschauungsweise und Heilslehre entspricht? Die Frage muß gestellt werden. Walter Benjamin, der hoffend auf den Marxismus blickende Freund aus dem Exil, berichtet von seinen Gesprächen mit Brecht unter dem 6. Juli 1934:

Brecht, im Lauf des gestrigen Gesprächs: „Ich denke oft an ein Tribunal, vor dem ich vernommen werden würde. ‚Wie ist das? Ist es Ihnen eigentlich ernst?‘ Ich müßte dann

<sup>5</sup> M. Frisch, in: Öffentlichkeit als Partner (Frankfurt 1967) 76f., 79. Ernst Schumacher wehrte sich als marxistischer Literaturhistoriker in seiner Habilitationsschrift „Bertolt Brechts Leben des Galilei und andere Stücke“ (Berlin-Ost 1965) gegen diese Brechtinterpretation von Max Frisch. Frisch „reduzierte Brechts Veränderungsabsichten auf das ästhetische Problem von schön oder unschön“ (493, Anm. 50). Daß Frisch Brecht einseitig auf die eigene Position zu interpretiert, ist ebenso deutlich wie das andere Extrem, daß Schumacher nur das gesellschaftspolitische Motiv, die Veränderung und Veränderbarkeit der Gesellschaft im Auge hat. Schumacher möchte die ästhetische Seite des Brechtschen Theaters, wenn nicht ausschließen, so doch ganz in den Hintergrund drängen.

anerkennen: ganz ernst ist es mir nicht. Ich denke ja auch zu viel an Artistisches, an das, was dem Theater zugute kommt, als daß es mir ganz ernst sein könnte. Aber wenn ich diese wichtige Frage verneint habe, so werde ich eine noch wichtigere Behauptung anschließen: daß mein Verhalten nämlich *erlaubt* ist.“

Freilich ist das schon eine spätere Formulierung im Gesprächsgang. Begonnen hatte Brecht nicht mit dem Zweifel an der Statthaftigkeit, wohl aber an der Durchschlagskraft seines Verfahrens . . .

Benjamin fragte sich und Brecht, „ob das nicht eben doch die einzigen Dichter sind, die es wirklich zu etwas bringen: die *Substanz*-Dichter. Darunter versteht Brecht Dichter, denen es ganz ernst ist . . . All dies läuft auf die Unterscheidung zweier literarischer Typen hinaus: des Visionärs, welchem es ernst ist, auf der einen und des Besonnenen, dem es nicht ganz ernst ist, auf der anderen Seite.“ Kafka, meint Brecht, lasse sich keiner der beiden Gruppen zuzählen. „Bei Kafka liegt das Parabolische („Das sich vor der Vernunft verantwortet“) mit dem Visionären im Streit. Als Visionär aber hat Kafka, wie Brecht sagt, das Kommende gesehen, ohne das zu sehen, was ist . . . Von der Genauigkeit Kafkas sagt Brecht, sie sei die eines Ungenauen, Träumenden.“<sup>6</sup>

Brecht versuchte, ein „besonnener“ Schriftsteller zu sein, den die ästhetische Besonnenheit nicht von der „Vision“, die Vision nicht vom „Genauen“ ausschloß. Er wollte elementares ästhetisches Erleben und Gestalten mit einer gesellschaftlichen Lehre verbinden, ohne in solcher Verbindung und in solchem Dazwischen sich zu den „Gescheiterten“, zu „Kafka“, „Kleist, Grabbe oder Büchner“ (Benjamin ebd.) zählen zu müssen. Das Wort „Besonnenheit“ ist, was Brecht kaum wußte, ein Schlüssel-Wort bei Goethe. Er hat es von Herder (der Besonnenheit gegen einen einseitigen Geniebegriff verwendete) und bezieht „Besonnenheit“ „auf die Form“, die ästhetische Gestalt<sup>7</sup>.

Wußte Brecht, daß das Leben niemals in einer Lehre und das Artistische niemals in einer Philosophie aufging? Mir scheint, er wußte um das Inkommensurable von Leben und Lehre, Kunst und Wissenschaft. Dann wäre Brecht genau hundert Jahre nach Heine auf dessen „Künstler-Tribun-Apostel“-Problem gestoßen, auf die Nicht-Harmonisierbarkeit des Künstlerischen mit dem Politischen, des Artistischen mit einer aufgeklärt apostolischen Lehre. Brecht wußte und erfuhr es. Er erfuhr es nicht so diskrepant wie Heine, der sich als engagierter Dichter-Schriftsteller nur noch als „Narr“ stilisieren

<sup>6</sup> W. Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt 1966) 118ff. Zur Frage von Kunst und Parteilichkeit bei Brecht siehe auch G. Anders, *Bert Brecht. Gespräche und Erinnerungen* (Zürich 1962). „Wie weit seine ‚Sache‘ mit ‚Partei‘ identisch ist, das wissen die Götter. Ob er es weiß, weiß ich nicht. Soviel aber ist gewiß, daß es heute kein geschriebenes Werk gibt, das mit dem parteiamtlich verlangten ‚Sozialen Realismus‘ so wenig zu tun hätte wie das Werk Brechts, und die unbeirrbar Schlaue, mit der er sich dumm stellt, um das Seine weiterzumachen, bezeugt eine diplomatische Kunst, die hinter der seiner Dichtung nicht zurücksteht“ (Anders, 42).

<sup>7</sup> Goethe in „Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-Östlichen Divan“ unter „Eingeschaltetes“: „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern . . .“ Die entscheidende Veränderung bei Brecht bestand darin, daß die „Fülle des Innern“ sich ausdrücklich aus einer wissenschaftlichen Lehre speiste, eben aus dem Marxismus.

konnte. Brecht hat Heine nicht gekannt. Aber er hat Heines, des Hegel- und Saint-Simon-Schülers, exemplarisches Problem des neunzehnten Jahrhunderts im zwanzigsten Jahrhundert exemplarisch weitergetragen.

Auffallend auch wie im Werk Heines die Person-Spaltung in den Aussagen Brechts. Der Schlußchor aus der „Heiligen Johanna“:

Mensch, es wohnen dir zwei Seelen  
In der Brust!  
Such nicht eine auszuwählen  
Da du beide haben mußt.  
Bleibe stets mit dir im Streite!  
Bleib der Eine, stets Entzweite!  
Halte die hohe, halte die niedere  
Halte die rohe, halte die biedere  
Halte sie beide!

Das ist – wie im Fall Heines – antiklassisch, antigoethisch. Auch Brecht schwankte wie Heine zwischen Genuß und „Idee“, zwischen individuellem Glück und einer über-individuellen Ordnung<sup>8</sup>. Brecht war nie so gefährlich schwärmerisch, war rationaler veranlagt, war weiter vorgestoßen ins Konkrete als Heine. Aber den Widerstreit zwischen individuellem Glücksbegehren und marxistischer „Idee“, zwischen Vorstellung und Konkretisierung, zwischen ästhetischer Produktivität und gesellschaftlicher Verwendbarkeit hat er vehement erfahren. Hätte Brecht, konsequent marxistisch gläubig, so bald nach dem Credo der „Maßnahme“ die Schlußstrophe des Dreigroschenfilms (1930) schreiben können?

Denn die einen sind im Dunkeln  
Und die andern sind im Licht.  
Und man siehet die im Lichte  
Die im Dunkeln sieht man nicht (W 2, 497).

Auf die Frage nach der marxistischen Angemessenheit einer solchen Strophe hätte Brecht zunächst geantwortet: ich schildere Vergangenheit und nicht Gegenwart. In einer neuen Gesellschaft sollen alle im Licht stehen. Aber der alternde Brecht hat sehr wohl begriffen, daß auch in einer kommunistischen Gesellschaft niemals alle im Licht stehen werden. Ähnlich könnte Brecht auf den Einwurf gegen seine bitter erfahrenen Salomon-Lieder antworten: die neue Gesellschaft wird eine so bittere, zur Resignation und zum bloßen Überleben treibende Erfahrung nicht mehr zulassen. In den Gedichten

<sup>8</sup> Zum Problem des Heineschen Schriftsteller-Dichters siehe P. K. Kurz, Künstler Tribun Apostel. Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters (München 1967). Zum Problem „Genuß“-„Idee“ Heines Brief an M. Moser vom 1. Juli 1825: „... aber ich habe den Lebensgenuß begriffen und Gefallen daran gefunden, und nun ist in mir der große Kampf zwischen meiner klaren Vernünftigkeit, die den Lebensgenuß billigt und alle aufopfernde Begeisterung als etwas Thörichtes ablehnt, und zwischen meiner schwärmerischen Neigung ... für die Idee“ (ebd. 58 und 216ff.).

„Aus einem Lesebuch für Städtebewohner“ (1926/30) hat er einen solchen demoralisierenden Lebenskampf als kapitalistisch und grundsätzlich verwerflich abgelehnt. Aber gibt es in der „neuen“ kommunistischen Gesellschaft nicht auch wieder die Unterschiede zwischen unten und oben („Wasserrad“), Unterschiede zwischen solchen, die zurecht kommen und mitmachen und arriviert sind, und anderen, die ihre Freiheit nicht zum Mitmachen verwenden, die nicht zurecht kommen wollen oder können und also auf neue Weise „arm“, aus der Gesellschaft ausgeschlossen bleiben und als neue (vielleicht geistige) Proletarier oder outcasts leben müssen? Brecht hat die gesellschaftliche Problematik einer neuen kommunistischen Gesellschaft weder künstlerisch noch theoretisch dargestellt. Auf seine fast unbegrenzte Liebe zur Dialektik bis zum Widerspruch fällt von hierher neues und gar nicht so marxistisch eindeutiges Licht.

War „die einzige Wahrheit“ die Wahrheit der Kunst, und also nur „in der Phantasie“ und als ästhetische Gestalt möglich? „Die einzige Wahrheit ist in der Phantasie“, hatte Kurt Kläber Brechts Deckbalkensatz „Die Wahrheit ist konkret“ entgegengehalten. „Du könntest recht haben“, schrieb Brecht in seinem letzten Lebensjahr aus dem Krankenhaus an Kläber<sup>9</sup>.

### „Und weigere mich, ein Held zu werden“

Wer war Bertolt Brecht? Er trug die Maske Villons und die Laotse-Maske, die eines abenteuernden Vaganten und die eines Weisen, die Maske eines Poète maudit und die eines althinesischen Segensverheißers. Beide Masken gingen ein in die ästhetisch-politische Vorstellung eines marxistischen Kämpfers und antibürgerlichen Klassikers. „Brodelnde Sinnlichkeit“ und „kalte Intellektualität“ meinte Willy Haas im jungen Brecht zu erkennen, „die Geilheit des Dschungels“ und einen Hang zur „Diktatur, die kurzen Prozeß mit den Gegnern macht“<sup>10</sup>. Brechts Weg ging vom anarchischen Protest „Baals“ und der abenteuernden Outsider-Gestalten zum vehementen Kommunisten der „Maßnahme“, zum antifaschistischen Streiter der dreißiger Jahre, zum Klassiker, der die Galileische Zukunft der Naturwissenschaften und die kleinen Schritte zur „Erziehung der Hirse“ (W 10, 979ff.) lehrt, und schließlich zum System-Enttäuschten, zum elegisch und listig zufriedenen Weisen der Totenmaske. Er war in seinen besten Stunden bemüht „um die Herstellung einer Welt, in der alle Menschen gleich sichtbar sind, und um das Planen einer Geschichte, die nicht Wenige erinnert und Viele vergißt, ... die nicht die Einen beteiligt und die Anderen zum Instrument des Geschehenen macht“<sup>11</sup>.

Als Brecht im Exil leben mußte, gehörte er zu den „Armen“. In den „Flüchtlingsgesprächen“ läßt er Ziffel, den Physiker, eingetragenes Porträt des sozialistischen Intel-

<sup>9</sup> M. Kesting, Bertolt Brecht (Hamburg 1959) 149. Kurt Kläber hatte 1933 Brecht und seine Familie in Carona am Luganer See aufgenommen.

<sup>10</sup> W. Haas, Bert Brecht (Berlin 1958) 7f.

<sup>11</sup> H. Arendt, Der Dichter Bertolt Brecht, in: Neue Rundschau (1950) 66.

lektuellen, zu Kalle, dem handwerklich runden, dem sozialistischen Metallarbeiter, elegisch sprechen:

Kalle, Kalle, was sollen wir armen Menschen machen? Überall wird Übermenschliches verlangt, wo sollen wir noch hin? ... Über den ganzen Kontinent nehmen die Heldentaten zu, die Leistungen des gemeinen Mannes werden immer gigantischer, jeden Tag wird eine neue Tugend erfunden. Damit man zu einem Sack Mehl kommt, braucht man eine Energie, mit der man früher den Boden einer ganzen Provinz hätte urbar machen können. Damit man herausbringt, ob man schon heut fliehen muß oder erst morgen fliehen darf, ist eine Intelligenz nötig, mit der man noch vor ein paar Jahrzehnten hätt' ein unsterbliches Werk schaffen können. Eine homerische Tapferkeit wird gefordert, damit man auf die Straße gehen kann, die Selbstentsagung von einem Buddha, damit man überhaupt geduldet wird. Nur wenn man die Menschlichkeit von einem Franz von Assisi aufbringt, kann man sich von einem Mord zurückhalten. Die Welt wird ein Aufenthaltsort für Heroen, wo sollen wir da hin? Eine Zeitlang hats ausgesehen, als ob die Welt bewohnbar werden könnt, ein Aufatmen ist durch die Menschen gegangen. Das Leben ist leichter geworden. Der Webstuhl, die Dampfmaschine, das Auto, das Flugzeug, die Chirurgie, die Elektrizität, das Radio, das Pyramidon kam, und der Mensch konnte fauler, feiger, wehleidiger, genußsüchtiger, kurz glücklicher sein. Die ganze Maschinerie diente dazu, daß jeder alles tun können sollte. Man rechnete mit ganz gewöhnlichen Leuten in Mittelgröße. Was ist aus dieser hoffnungsvollen Entwicklung geworden? Die Welt ist schon wieder voll von den wahnwitzigsten Forderungen und Zumutungen. Wir brauchen eine Welt, in der man mit einem Minimum an Intelligenz, Mut, Vaterlandsliebe, Ehrgefühl, Gerechtigkeitsinn usw. auskommt, und was haben wir? Ich sage Ihnen, ich habe es satt, tugendhaft zu sein, weil nichts klappt, entsagungsvoll, weil ein unnötiger Mangel herrscht, fleißig wie eine Biene, weil es an Organisation fehlt, tapfer, weil mein Regime mich in Kriege verwickelt. Kalle, Mensch, Freund, ich habe alle Tugenden satt und weigere mich, ein Held zu werden.

#### KALLE

Sie haben mir zu verstehen gegeben, daß Sie auf der Suche nach einem Land sind, wo ein solcher Zustand herrscht, daß solche anstrengenden Tugenden wie Vaterlandsliebe, Freiheitsdurst, Güte, Selbstlosigkeit so wenig nötig sind wie ein Scheißen auf die Heimat, Knechtseligkeit, Rohheit und Egoismus. Ein solcher Zustand ist der Sozialismus (W 14, 1496–98).

Das ist Brechtsche Utopie, die Utopie vom Land der Glücklichen, das keine Helden braucht. Es ist der Traum und die Sehnsucht der „Abenteurer“ aus der Augsburger Zeit. Sie suchen „immer das Land, wo es besser zu leben ist“ (W 8, 217). Es ist die hartnäckige Konfession Galileis gegen seinen Schüler Andrea: „Unglücklich das Land, das Helden nötig hat“ (W 3, 1329). Es ist die unlösbare Antinomie zum geforderten Einverständnis der marxistischen Lehrstücke, einem ganz und gar heldischen Einverständnis, das die Bereitschaft des Todes und die Auslöschung des Ichs einschließt. Des reifen Brecht programmatische Weigerung gegenüber allem Heldenmut will darüber hinaus – antithetisch und nur teilwirklich – den Entscheidungsprozeß im Menschen, den subjektiven Läuterungsprozeß ausschließen. Visiert diese Utopie nicht ein neues, ein sozialistisch angeho-

benes Spießertum an? Der biographische Brecht der späten Berliner Jahre hat sich in der Tat, wo er auf Widerstand stieß, geweigert, ein Bekenner reiner Wahrheit, ein Held der Armen, ein Märtyrer des Gewissens zu werden. Die Feststellung Hilde Domins, „der Dichter, der das ‚Überleben auf alle Fälle‘ zu seiner Devise macht, scheint in der Praxis extremen politischen Drucks relativ häufig zu sein“, gilt auch für Brecht<sup>12</sup>.

### Der Unbequeme

Wir wissen nicht, wie Brecht in den letzten Monaten über seinen Weg, über seine Zustimmung zum Marxismus, über seine Vorbehalte gedacht hat. Das wenige, das er zuletzt mitteilte, wurde abgeschirmt. Dachte er noch in anderen als West- und Ostkategorien, in Kategorien der Kunst und des Veränderns der Welt?

Von frühen Jahren an begleitete Brecht das Bewußtsein des Sterbenmüssens. Seine Baal- und Villon-Lyrik enthält als stets anwesende Partner zwei unheimliche Unge-  
stalten: Gott und Tod. Unter den Notizen zu Brechts chinesisch-marxistischem Weisheitsbuch „Me-ti“ aus den späten dreißiger Jahren findet sich eine Betrachtung „Über den Tod“:

Me-ti bewunderte die Art, wie unser Freund An-tse gestorben war. Er hatte sterbend ein paar leichte Algebraaufgaben vorgenommen. Über ihre Lösung starb er weg. „Er war entweder schon fertig mit dem Nachdenken über den Tod oder hatte wenigstens entschieden, daß die Frage nicht zu den lösbaren gehört“, sagte Me-ti, und als ich ihn fragte, ob es nicht eine seichte Art genannt werden könnte, antwortete er: „Wenn man über den Fluß muß, sucht man gern eine seichte Stelle“ (W 12, 514).

Wer schreibt, daß der Sterbende „über den Fluß“ muß, glaubt an das andere Ufer. Wer sich diesseits befindet, muß das andere, was immer er sich darunter vorstellt und nicht vorstellt, als jenseits bezeichnen. Brecht ist später selbst über der Lösung einiger Aufgaben gestorben. Der Brecht der zwanziger Jahre hatte geschrieben:

Wenn ich einst in Gottes Himmel komme  
Und ich komme hinein, laßt euch nur Zeit  
Sagen alle, Heilige und Fromme  
Der hat uns gefehlt zur Seligkeit!  
Und sie schauen mich so an und lachen  
Und sie sagen alle ganz wie meine Mutter:  
Er ist ein andrer Mensch, er ist ein andrer Mensch  
Er ist ein völlig andrer Mensch als wir (W 8, 94).

<sup>12</sup> H. Domin, Wozu Lyrik heute (München 1968) 25.

Der Bürger könnte gewarnt sein. Aber die es einfach haben wollen, die Funktionäre drüben und die Schatten herüben, die neuen und die alten „Bürger“, wollen partout ihr Brechtbild rahmen, den Dichter für ihre Seite vereinnahmen oder abbtun. Ein marxistischer Hofpoet war Brecht in vielen Fällen nicht, ein aufmerksamer, wenn nicht Hüter, so doch Kritiker der abendländisch gepferchten Schafe in mehr Fällen als man glaubt. Er war Marxist und Artist, lobte das Kollektiv und verwahrte sich, verlangte Ganzhingabe und verweigerte sich. Dichter des 20. Jahrhunderts und also undogmatisch, ließ er sich dogmatisch bebrillen. Dogmatisiert suchte er eigene Vorhänge, Masken. Dialektik oder die Unzuverlässigkeit des Künstlers, die Georg Lukács rügte? Ungeheuer konkret und ungeheuer utopisch, die Genüßlichkeit des Bürgers verwerfend, aber selbst genüßsüchtig, extrem intellektuell und extrem sinnlich, mit den zwei gänzlich ungoethischen „Seelen“ des Johanna-Schlußchors begabt und „entzweit“, ist Brecht weniger standbildgeeignet als Goethe oder Schiller. Dennoch träumte Brecht die neue Ganzheit von Wahrheit und Gutsein und Schönheit („schön wie die Wahrheit“, sagte er einmal), freilich nicht mehr als die drei mittelalterlichen Transzendentalien, sondern als die eines Dichters in den Schuhen von Marx.

Man hat im Westen vom *Ärgernis* Brecht gesprochen. In einem positiven Sinn Dürrenmatt in seiner Schillerrede 1959: „Brechts Weltanschauung mag für viele schmerzlich sein, für viele ärgerlich, doch darf sie nicht als eine Nebensache behandelt werden. Sie gehört wesentlich zu Brecht, sie ist ebenso wenig eine zufällige Eigenschaft seiner Werke wie ihre Bühnenwirksamkeit . . . Das Ärgernis, daß sich zu unserer Zeit der größte deutsche Dramatiker im Glauben, menschlich zu handeln, auf die Seite der Revolution schlug, stellt an uns die Frage nach unserer Antwort an die Zeit.“<sup>13</sup> Über die Bühnenwirksamkeit Brechts, nicht so sehr über ihre unterhaltende als über ihre provokatorische Kraft, machen sich die Theaterregisseure in Ost und West seit einiger Zeit Sorgen. Sie haben den Eindruck, Brecht provoziere immer weniger. Sie fürchten, daß die Brechtstücke dem Bürger nicht mehr in die Zähne langen, daß die Verse zu glatt und die Verfremdungen zu vertraut wirken, daß sie heute schon konsumiert werden wie gestern Goethe. Max Frisch formulierte 1964 auf der Frankfurter Dramaturgen-Tagung, Brecht eigne „die durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers“.

Brecht hat sich aber nicht nur „auf die Seite der Revolution“ geschlagen. Er hat sich später auch auf die Seite der staatlichen Institution, auf das Podium eines massiven Establishments begeben. Brechts negatives Ärgernis liegt darin, daß er mitgemacht hat, daß er sich einschalten ließ in einen Machtapparat, daß er „offiziell“ wurde, daß er die amtierende Macht gut hieß, stützte. „Brecht gibt vordergründig Ärgernis, indem er auf einem der dargebotenen Stühle Platz nimmt“, schrieb Friedrich Podszus noch zu Lebzeiten Brechts (1954). „Sich auf keinen der Stühle zu setzen, das wäre die Kunst, das

<sup>13</sup> F. Dürrenmatt, *Theaterschriften und Reden* (Zürich 1966) 224f. Im übrigen hatte Dürrenmatt schon in den „Theaterproblemen“ (1954/55) festgestellt, „Brecht denkt unerbittlich, weil er an vieles unerbittlich nicht denkt“ (ebd. 124).

heilsame Ärgernis.“<sup>14</sup> Brecht hat das gesellschaftskritisch positive Ärgernis, die heilsame Provokation weit weniger erreicht, als er erreichen wollte. Er wurde ein Kritiker der kapitalistischen und der faschistischen Gesellschaft. Warum ist er kein Kritiker der marxistischen geworden? Warum hat er die „Entfremdung“ nach der Machtübernahme durch die Partei und nach der Revolution nicht kritisiert? Konnte er so gänzlich zustimmen? Ging alles seinen rechten Weg, damit eine Gesellschaft und der Mensch in dieser Gesellschaft mit sich selbst identisch sein konnten? Hat er als Angestellter dieser Gesellschaft deren Wirklichkeit weniger scharf gesehen als vormals die Wirklichkeit der kapitalistischen Gesellschaft? Oder fehlten ihm Kraft und Möglichkeit zur Kritik, vor allem die Kraft zu neuer kritisch-theatralischer Gestalt? Wenn einmal mehr biographische und gesellschaftspolitische Fakten zum Engagement Brechts bekannt sind, wird man genauer unterscheiden können zwischen Kompromiß und Opportunismus, zwischen strukturbedingtem und schuldhaftem Opportunismus, zwischen mangelndem Mut und mangelnder Kraft, zwischen persönlicher Feigheit und kämpferischer List.

Brecht ist ein Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft geworden. Zwischen dem Bürger als „citoyen“ und als „bourgeois“, zwischen dem möglichen Demokraten zwischen den Klassen und dem hoffnungslos bösen Kapitalisten, zwischen einem selbstkritisch sozialen Bewußtseinsprozeß im bürgerlichen Lager und einem rücksichtslos sich selbst behauptenden Machtdenken hat er zu wenig unterschieden. Gab es soziales Denken, fortschrittliches Handeln nur im Lager des Marxismus?

Als Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft hat er die menschliche Problematik auf seine Weise verkürzt. Er hat den Konflikt im Drama einseitig auf das Feld des Objektiven verschoben, auf die Verhältnisse, auf die Gesellschaft, auf das Nichtwissen. Er hat den subjektiven Pol der menschlichen Existenz zum Teil ausgelassen, zum Teil rousseauhaft verharmlost. Nichts von Verstrickung in das menschliche Ich und menschliche Leidenschaft, nichts von der Kontaktunfähigkeit des einzelnen, wenig Bewußtwerdung individueller Schuld. Der Mensch ist zwar in dieser nicht nur kapitalistischen, sondern allgemein industriellen Welt in extremer Weise Objekt geworden, Objekt von Geld und Produktion, Objekt von Apparaten und Sachen, Objekt von wirtschaftlichen und politischen Mächten. Aber erstens wäre zu fragen, ob der Mensch in den kommunistischen Staaten nicht auch Objekt von Apparaten und mächtigen Kollektivs (Gruppen) wurde, und zweitens, ob wirklich alle Schuld in dieser Welt auf Konto der „Verhältnisse“ geht, ob es die Frage nach der Schuld, Angst, Existenz des einzelnen in der hier und dort weithin anonym gesteuerten Gesellschaft, die Frage nach der Vielschichtigkeit des Menschen und die Fragen nach den Ansprüchen der „Seele“ nicht mehr gibt. Brecht hat die menschlichen Verwicklungen, die Dimension des Gespaltenen und Abgründigen, die Dimension der Tiefe und des Psychologischen als Aufgabe und Problem ausgespart. Damit hat er sich als Schriftsteller und uns als Zuschauer das Problem der menschlichen Existenz auf seine Weise vereinfacht, hat er eine ganze Dimension des Menschseins ver-

<sup>14</sup> F. Podszus, Das Ärgernis Brecht, in: Akzente (1954) 143–149. Zitate 144, 149.

stellt, die reale Verkomplizierung des gesellschaftlichen Zusammenlebens ausgelassen<sup>15</sup>. Gibt es das Problem der „Entfremdung“ und der Manipulation des Menschen nicht auch in der marxistisch gesteuerten Gesellschaft? Kommt es nicht vor, daß der Mensch auch in relativ günstigen Umweltverhältnissen nicht zu sich selbst und schuldhaft nicht zum Mitmenschen kommt? Brecht hat das Böse vereinfacht. Er hat es eindeutig und flächig auf den bloß soziologischen Nenner gesetzt. Er schien, wenn man vom Werk her urteilt, mit Marx zu glauben, daß der Mensch von sich aus gut sei und alles nicht Gute aus den „Verhältnissen“ stamme, daß der Mensch sich selbst und dem Mitmenschen in rechten Verhältnissen jederzeit zugänglich sei. Das ist der Rousseauismus in Marx und Brecht, Teil einer verkürzten enzyklopädischen Aufklärung.

Ich zweifle, ob man mit so eindeutiger Adresse wie Dürrenmatt sagen kann, Brecht stelle „an uns die Frage nach unserer Antwort auf unsere Zeit“. Brecht hat eine wichtige Frage nicht gestellt, jene nach den revolutionären Kräften, die zur Macht gelangen, die Macht etablieren und fixieren und von ihren Untertanen nichts mehr und nichts weniger verlangen, als daß sie funktionieren, funktionieren in und unter dem „Apparat“. Im übrigen besaß auch Brecht keine umfassende Antwort auf die gesellschaftlichen und existentiellen Nöte dieser technokratischen Zeit. Auch Brecht gab nur eine Teilantwort, eine Antwort unter ebenfalls verkürzten Prämissen. Brechts Antworten sind in mehrfacher Hinsicht von den unseren bloß seitenverschieden. Wo Brecht den Menschen soziologisierte, wurde im übrigen Westen der Mensch weithin bloß psychologisiert. In Brechts östlichem Lager werden persönliche Freiheit und Existenz weithin ausgelassen. Im Westen denkt man nicht an die Möglichkeit einer anders als nach Einkommen und gesellschaftlichem Prestige geordneten, einer anders als auf zuwachsend wirtschaftliche Macht und standardisierten Komfort ausgerichteten Gesellschaft. Daß auf Brechts Seite bereits ähnlich wirtschaftsmächtig und standardneidisch gedacht wird, macht den Anspruch auf Überwindung von „Entfremdung“ nur fataler.

Was hat Brecht getan? Er hat versucht, sich zu orientieren, Stellung zu beziehen, Künstler zu bleiben. Brecht hat mitgeholfen, unser Bewußtsein auf den Prüfstand zu führen, unsere Vorstellungen zu kritisieren. Aber er ist nicht der einzige Prüfer. Und der Prüfer kann nicht ungeprüft passieren. Ob und wie weit sich einer von Brecht anregen, kritisieren, geistig oder bloß kulinarisch unterhalten läßt, läßt sich weder politisch dekretieren, noch feuilletonistisch an- oder abstreichen. Es ist eine Frage der

<sup>15</sup> Eine ähnliche Verkürzung der menschlichen Problematik auf Klassenverhältnisse findet sich auch bei anderen marxistischen Schriftstellern der revolutionären Epoche, z. B. bei Maxim Gorki. Gorki übersieht gänzlich und, von den Voraussetzungen und Erwartungen her, wahrscheinlich konsequent, daß Eigenschaften wie Habgier, Egoismus, Machtgelüste, Streben nach Unterjochung und Ausbeutung, Mißgunst, Prestigedenken, Neid, kurz alles, was das Miteinander der Menschen seit eh und je vergiftet, nicht bloß und nicht in erster Linie klassengebundene Sünden, sondern allgemein menschliche Untugenden, radikalere Formen der Entfremdung und Nicht-Identität sind. Die damaligen gesellschaftlichen Klassenunterschiede waren nur eine der geschichtlichen Formen, in denen sich die selbstsüchtig bösen Fähigkeiten des Menschen zeigten. Siehe dazu Maxim Gorki, Ges. Werke in Einzelbänden. Hrsg. von E. Mirowa-Weiß. Bd. 23, Maxim Gorki über Literatur (Berlin, Weimar 1968).

Wahrnehmung, der Aufrichtigkeit, der Kraft zur Auseinandersetzung, des Willens zum Unbequemen. Brecht bleibt in mehr als einer Hinsicht unbequem. Der Mann, der keinen Grabstein wollte (W 10, 1029), hat sich zu Lebzeiten mehrere Andenken und Bildnisse gesetzt. Es gibt da eine Keunergeschichte aus den dreißiger Jahren über

*Herrn K.s Lieblingstier*

Als Herr K. gefragt wurde, welches Tier er vor allen schätze, nannte er den Elefanten und begründete dies so: Der Elefant vereint List mit Stärke. Das ist nicht die kümmerliche List, die ausreicht, einer Nachstellung zu entgehen oder ein Essen zu ergattern, indem man nicht auffällt, sondern die List, welcher die Stärke für große Unternehmungen zur Verfügung steht. Wo dieses Tier war, führt eine breite Spur. Dennoch ist es gutmütig, es versteht Spaß. Es ist ein guter Freund, wie es ein guter Feind ist. Sehr groß und schwer, ist es doch auch sehr schnell. Sein Rüssel führt einem enormen Körper auch die kleinsten Speisen zu, auch Nüsse. Seine Ohren sind verstellbar: Er hört nur, was ihm paßt. Er wird auch sehr alt. Er ist auch gesellig, und dies nicht nur zu Elefanten. Überall ist er sowohl beliebt als auch gefürchtet. Eine gewisse Komik macht es möglich, daß er sogar verehrt werden kann. Er hat eine dicke Haut, darin zerbrechen die Messer; aber sein Gemüt ist zart. Er kann traurig werden. Er kann zornig werden. Er tanzt gern. Er stirbt im Dickicht. Er liebt Kinder und andere kleine Tiere. Er ist grau und fällt nur durch seine Masse auf. Er ist nicht eßbar. Er kann gut arbeiten. Er trinkt gern und wird fröhlich. Er tut etwas für die Kunst: Er liefert Elfenbein (W 12, 387f.).

In diesem Fabel- und Wappentier kommen ungefähr alle Tauglichkeiten des Stückeschreibers zusammen: List und Stärke, die Verfremdung und das understatement, das Dickhäutige und das Zarte, die Freundschaft und die Feindschaft, der Humor und das Gesellige, die selbstverständliche Größe und das unauffällige Grau, die Trauer und das Fröhliche, die Liebe zu den Kindern und zu kleinen Tieren, das ganz Einfache und das Mehrfache, die Fähigkeit zur Anpassung und zur Unterscheidung, das starke Gefühl und die kühle Vernunft, das Natürliche und das Produktive, Komik und Kunst, der Tanz und das einsame Sterben.

Brecht hat vor bequemen Nennern für seine Person gewarnt. Im „Vierten Psalm“ – offenbar schon in den zwanziger Jahren geschrieben, aber erst posthum, 1957 in „Sinn und Form“ veröffentlicht – fragt der Listenreiche: „Was erwartet man noch von mir?“ Er antwortet unmißverständlich und bündig: „Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht.“

Wir wissen wenig Biographisches aus den letzten Monaten seines Lebens. Die Hüter seiner Person und Verwalter seines Nachlasses wollen ein stilisiertes Brechtbild hinterlassen. Eine der letzten Äußerungen Brechts an einen Bekannten aus der DDR-Prominenz ist uns überliefert. Karl Kleinschmidt, der Domprediger von Schwerin, hat Brecht gefragt, was man nach seinem Tod über ihn schreiben solle. „Schreiben Sie“, sagte Brecht, „daß ich Ihnen unbequem war und unbequem zu bleiben gedenke. Es gibt da auch nach meinem Tod noch gewisse Möglichkeiten.“<sup>16</sup> Brecht, lyrischer Maler von

<sup>16</sup> J. Rühle, Theater und Revolution (München 1963) 195; Th. O. Brandt, Die Vieldeutigkeit Bertolt Brechts (Heidelberg 1968) 86.

Selbstporträts und Stifter mehrerer lyrischer Andachtsbilder, stellt sich in dem „vom armen B. B.“ dar als einer, der in bösen Zeiten geboren und in die Städte „zur Zeit der Unordnung“ verschlagen wurde. Er wollte mithelfen, die Welt zu verändern, freundlicher zu machen. Aber „die Kräfte waren gering. Das Ziel / Lag in großer Ferne / Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich / Kaum zu erreichen. So verging meine Zeit / Die auf Erden mir gegeben war“. Die Ode „An die Nachgeborenen“ schließt:

Ihr, die Ihr auftauchen werdet aus der Flut  
In der wir untergegangen sind  
Gedenkt  
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht  
Auch der finsternen Zeit  
Der ihr entronnen seid.  
Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd  
Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt  
Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

Dabei wissen wir doch:  
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.

Ihr aber, wenn es so weit sein wird  
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist  
Gedenkt unsrer  
Mit Nachsicht (W 9, 724f.).

Brecht, der Kämpfer, Brecht, der Mitmensch, Brecht, der Genosse und geistige Vater, bittet die „Nachgeborenen“ beinahe maskenlos um Nachsicht. Sich sehndend nach einer freundlichen Welt, hoffend auf die zukünftige Utopie, verweist er ironisch auf die möglicherweise eigenen Erfahrungen der „Nachgeborenen“ im Umgang mit dieser Welt.