

Karl-Josef Kuschel

Der andere Brecht

Versuch einer theologischen Analyse seiner Lyrik

Der Lyriker Brecht ist in seiner ganzen Breite und Differenziertheit literaturwissenschaftlich nur unzureichend und theologisch so gut wie gar nicht entdeckt. Die bisher vorliegenden größeren Arbeiten zu Brechts Lyrik von *Klaus Schuhmann*, „Der Lyriker Bertolt Brecht“ (1964), *Carl Pietzker*, „Die Lyrik des jungen Brecht“ (1974) und *Christiane Bohnert*, „Brecht's Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil“ (1982) behandeln entweder nicht das ganze lyrische Spektrum, vor allem nicht die Texte der Exils- und Nachkriegszeit, oder sie halten die Auseinandersetzung Brechts mit religiösen Problemstellungen keiner eingehenden Analyse für würdig. Umgekehrt spart auch die bisher umfangreichste theologische Arbeit zum Religionsverständnis Brechts: *Hans Pabst*, „Brecht und die Religion“ (1977), die lyrischen Arbeiten fast völlig aus. Angesichts dieser reichlich dürftigen Forschungslage betreten wir mit unserem Thema literaturwissenschaftlich wie theologisch ziemliches Neuland. Die folgende Darstellung hat deshalb weniger repräsentativen als exemplarischen Charakter.

Was erwarten wir von der theologischen Beschäftigung mit dem Werk gerade eines Bert Brecht? Haben wir es nicht zu tun mit einem Autor, dessen kompromißlos auf die Brüche und Widersprüche, die Gründe und Abgründe dieser Wirklichkeit konzentriertes Leben und Denken in der Tradition neuzeitlicher, aufklärerischer Religionskritik steht? Der Religion als Ideologie durchschaut und religiöse Institutionen in ihrer gesellschaftlichen Fatalität an den Pranger gestellt hat? Der in Religion nur die bloße Affirmation gesellschaftlicher Unrechtsverhältnisse sehen konnte? Wir erwarten gerade von ihm theologischen Erkenntnisgewinn¹.

Gott oder kein Gott – gleichgültig?

Viel zu wenig wird in der Brecht-Forschung gesehen, daß ja auch dieser Autor einmal sehr konventionell religiös angefangen hat. Schon der 17jährige, protestantisch erzogen im katholischen Augsburg, den konventionellen Religionsunterricht verschmähend, aber dem Bibelunterricht bei Pfarrer Detzer aufmerksam folgend, veröffentlicht unter dem Pseudonym Bertolt Eugen in den „Augsburger Neuesten Nachrichten“ ein Christus-Gedicht „Christus vor dem Hohen Rat“, das unverkennbar Einflüsse pietistischer Christusfrömmigkeit verrät². Konventionelle reli-

giöse Erbauungslyrik sind auch frühe Texte wie „Karfreitag“ (vor 1918) und „Karsamstagslegende“ (1915).

Nichts kündigt sich in solchen Texten an von den geistigen Erschütterungen, die das Ende des Ersten Weltkriegs in Brecht auslösen sollte. Seine Reaktion auf dieses Ereignis verdient genauere Analyse. Bekanntlich schrieb Brecht im Jahr des Kriegsendes sein Stück „Baal“, das ihn mit einem Schlag bekannt machte: „Baal“, ein „unpolitisches, lästerliches Bekenntnis zum nackten Glück des Daseins, ein pantagruelischer Mythus des Fleisches, eine Huldigung an die poètes maudits Villon, Marlowe, Büchner, Rimbaud, Verlaine, Wedekind“³. In dem programmatisch dem Stück vorangestellten „Choral vom grossen Baal“ kommt das neue Lebensgefühl des 20jährigen Autors zum Ausdruck:

Als im weissen Mutterschosse aufwuchs Baal
War der Himmel schon so gross und still und fahl
Jung und nackt und ungeheuer wundersam
Wie ihn Baal dann liebte, als Baal kam.

Ob es Gott gibt oder keinen Gott
Kann, so lang es Baal gibt, Baal gleich sein.
Aber das ist Baal zu ernst zum Spott:
Ob es Wein gibt oder keinen Wein.

Unter düstern Sternen in dem Jammertal
Grast Baal weite Felder schmatzend ab.
Sind sie leer, dann trotzt singend Baal
In den ewigen Wald zum Schlaf hinab⁴.

„Ob es Gott gibt oder keinen Gott / Kann, so lang es Baal gibt, Baal gleich sein“: das ist der Spitzensatz hedonistischer, Tod und Leben gleichermaßen behajender, auf das Ausleben der Triebe versessener Lebensfreude: Baal ein „Dichter trunkener Gesänge und wüster Balladen, ein Schnapssäufer und Fresser, Variétésänger, Eulenspiegel, Wüstling, Mörder und Zuchthäusler, der die Frauen verhext, in den Kneipen verkommt, seinen Freund aus Eifersucht ersticht und in einer Bretterhütte einsam verendet“⁵. Baal, ein bedenkenloser Lehrmeister der Liebe: „Wenn du die jungfräulichen Hüften umschlingst, wirst du in der Angst und Seligkeit der Kreatur zum Gott.“ Als unflätiger, zottiger Fettkloß kommt er wie Pan aus den Wäldern zu den Menschen, die ihn einen Schweinehund nennen, aber seine Lieder zur Laute immer wieder hören wollen. Er lebt wie ein sündloses erwachsenes Kind noch im Paradies, ein Freund der Tiere, Bäume und Landstraßen, ein Bettler, dem die Schöpfung gehört.

Ganz anders die Lyrik: Nur ein Jahr nach „Baal“ schrieb Brecht sein Gedicht „Hymne an Gott“ (WA VIII, 54):

Tief in den dunklen Tälern sterben die Hungernden.
Du aber zeigst ihnen Brot und lässt sie sterben.
Du aber thronst ewig und unsichtbar
Strahlend und grausam über dem ewigen Plan.
Ließest die Jungen sterben und die Genießenden

Aber die sterben wollten, ließest du nicht...
Viele von denen, die jetzt vermodert sind
Glaubten an dich und starben mit Zuversicht.
Ließest die Armen arm sein manches Jahr
Weil ihre Sehnsucht schöner als dein Himmel war
Starben sie leider, bevor mit dem Lichte du kamst
Starben sie selig doch – und verfaulten sofort.
Viele sagen, du bist nicht und das sei besser so.
Aber wie kann das nicht sein, das so betrügen kann?
Wo so viel leben von dir und anders nicht sterben konnten –
Sag mir, was heißt das dagegen – daß du nicht bist?

Der Erste Weltkrieg hatte deutliche Spuren hinterlassen: mit Konsequenzen für die Gottesfrage. Die Topoi religionskritischer Tradition sind nun in diesem Text, präsent und seitdem aus den Brechtschen Arbeiten nicht mehr wegzudenken: 1. Anklage gegen den vom Schicksal des Menschen *ungerührten* Gott; 2. Anklage gegen den *ungerechten* Gott, der die Lebenschancen der Menschen ungerecht verteilt; 3. Anklage gegen einen Gott, der die *Armut perpetuiert* und die auf ihn gerichtete Sehnsucht ins Leere laufen läßt. Todesmetaphern wie „vermodern“ und „verfaulen“ deuten hin auf eine Brechtsche Kontrasterfahrung zum christlichen Glauben an Auferstehung und ein „ewiges Leben“.

„Brecht fragt nach dem Sinn der unzählbaren Toten, die der Krieg gefordert hat“, schreibt Schuhmann zu Recht. „Schlachtenopfer dieses Ausmaßes kann ein guter Gott nicht gewollt haben. Ebensowenig, daß die Siechen und Hinfälligen lange Zeit leiden mußten und keine Erlösung fanden. All das spottet eines gütigen Himmelsvaters. Immer mehr Fragen provoziert die Wirklichkeit, immer brüchiger und haltloser wird die ethische Legitimation des Christengottes, um schließlich als Betrug durchschaut zu werden.“⁶

Und doch wäre dieser Text nur eine weitere Variante im Prozeß neuzeitlicher Entlarvung des Gottesglaubens als frommer Täuschung, nur ein weiterer Versuch, im Stil der Hiobklage angesichts ungeheuren Unrechts gegen Gott zu protestieren (und somit nicht eigentlich originell), käme es nicht durch die letzte Strophe motivgeschichtlich zu einer bemerkenswerten Variation der Hiobklage wie des aufklärerischen Entlarvungspathos. Werkgeschichtlich kommt damit eine neue Stufe der Problematisierung in die Auseinandersetzung mit Gott, die „Baal“ gerade nicht erkennen ließ.

Denn die letzte Strophe läßt nach all den kritischen Einwänden den Gottesglauben gerade nicht wie eine Seifenblase zerplatzen, sondern führt – da alle moralische Legitimation eines Gottesglaubens zerbrochen ist – paradoxe Weise gerade vom Argument des Betrugs her so etwas wie einen „*unmoralischen Gottesbeweis*“: „Die logische Konsequenz des Denkens, die Gott der Unmenschlichkeit überführt, ist so zwingend, daß aus dem Befund der Negativität ein neuer Gottesbeweis hervorwächst. Brecht endet dort, wo er die Kritik begonnen hat. Es gelingt ihm zwar, Gott moralisch zu diskreditieren, er vermag ihn jedoch nicht zu entthronen.“⁷

Im werksgeschichtlichen Kontext bedeutet dies: Fern allem vitalistischen Selbstbewußtsein, das auf die Entthronung Gottes abzielt und die Vergöttlichung des eigenen Subjekts feiert (wie im „Baal“-Stück inszeniert), verrät dieser lyrische Text noch ein Gespür für die Ungeheuerlichkeit, die sich mit der Wirklichkeit Gottes verbindet. Der Text hat noch eine Ahnung davon, was der Verlust Gottes bedeuten könnte. Er ist somit zu Recht – in seiner grotesk-paradoxa Kehre – eine „Hymne an Gott“, den Betrügergott wohlgeremert, den Deus malignus absconditus.

Wir stoßen also bereits in diesem frühen Text auf ein Hauptmotiv Brechtschen Interesses an Religion, das sein ganzes Werk durchzieht: Analyse der individuellen und gesellschaftlichen *Funktion des Gottesglaubens*, an den Menschen sich für ihr Leben und Sterben ausgeliefert haben. Es ist dabei offenkundig alles andere als „gleich“, ob Gott existiert oder nicht. Ein rasch formuliertes „Gott ist tot“ greift angesichts all dessen, was hinter der Chiffre Gott steht, zu kurz, verrät nur die mangelnde Sensibilität vor den Gründen und Abgründen der Hoffnung, die zum menschlichen Leben unabdingbar dazuzugehören scheinen, sich im Glauben an Gott aussprechen. Wird der Text so „gegen den Strich“ gelesen, ist er auch als Metakritik religionskritischer Entlarvungsversuche zu verstehen. Er spielt dem Leser die Frage noch einmal zurück: Was geschieht, wenn Gott sich wirklich als Illusion erweisen, wenn Religion tatsächlich Betrug sein sollte? Was geschieht mit den menschlichen Sehnsüchten und Hoffnungen? Das heißt: dieser Text registriert – im Gegensatz zu „Baal“ – ganz anders betroffen, was der Glaube an Gott für Menschen bedeutet, ohne selber die Existenz Gottes für begründet zu halten.

Religion – Gradmesser von Verstörungen und Abgründen

Doppelgesichtig also zeigt sich Brecht in dieser Phase von 1917–1926, wenn er religiöse Themen behandelt. Die Rolle des Komödianten Baal beherrscht er ebenso wie die des anklägerischen Hiob. Doppelgesichtig auch die Texte in dieser Phase. Balladesk vorgetragenen frechen Spottliedern stehen Texte von feiner Sensibilität für menschliches Elend gegenüber. Texten wie „Von den Sündern in der Hölle“ (1918; WA VIII, 20):

Die Sünder in der Hölle
Haben's heißer, als man glaubt.
Doch fliest, wenn einer weint um sie
Die Trän mild auf ihr Haupt.

oder aus dem „Lied der Galgenvögel“ (1917/18; WA VIII, 35):

Und hängen wir einst zwischen Himmel und Boden
Wie Obst und Glocke, Storch und Jesus Christ
Dann, bitte, falset die geleerten Pfoten
Zu einem Vater Eurer, der nicht ist.

stehen andere gegenüber, wo der Zwanzigjährige sich sensibilisiert zeigt für

betroffene Menschen (immer wieder werden die Mütter zu Spiegelfiguren), die der Krieg verstört, ohnmächtig und hilflos gemacht hat. „Das weitaus ergreifendste aller frühen Gedichte Brechts, soweit sie sich mit den Zeitereignissen befassen“, schreibt Hans Otto Münsterer in seinen Erinnerungen an Brecht, „wurde leider nie veröffentlicht und ist möglicherweise verlorengegangen. Es trug den Titel ‚Die Mütter der Vermißten‘ und erzählt, wie immer ein Stuhl leer bleibt für den Nichtwiedergekehrten in ewigem hoffnungsvollen Warten auf den doch längst Toten.“⁸ Glücklicherweise ist das Gedicht erhalten und kann in der Werkausgabe nachgelesen werden: „Mütter Vermisster“ (verm. 1917/18). Auch dieses Gedicht hat aus religiöser Perspektive einen bemerkenswerten Schluß (WA VIII, 15f.):

Sie fragen und sagen: sie hören kaum hin.
Sie sehen durch Fenster und sehen doch nicht.
Hören Windbrausen nicht. Sahn nicht Wolkengehn.
Waren taub, wenn der Regen rann, waren blind, wenn sie Sonne sehn.
Doch die alten Augen in müdem Gesicht
Werden strahlend und jung; sie denken an ihn.
Und glauben sie nur und verzweifeln sie nicht
So wird einmal Licht.
Oh, einmal wird Licht; sonst kann Gott nicht sein –
Und sei's, wenn sie stürben, in letzter Zeit:
Die dunklen Zimmer werden weit.
Und hell im Licht steht einer breit.
Sein Stuhl ist frei. Sein Mahl ist bereit.
Und er bricht ihnen Brot, und er reicht ihnen Wein
Und sie lächeln im Sterben verklärt und befreit
Und gehen sehr leicht in den Himmel ein.

Die Szene ist deutlich: Im Vorgang des Sterbens verschmilzt für die jahrelang vergeblich wartenden Mütter die Figur des ersehnten Sohnes, für den der leere Stuhl bereitstand, mit der Figur des wiederkehrenden Christus, der das Abendmahl ein zweites Mal für sie feiert. Man kann auch sagen: Die Figur des erwarteten Sohnes wird im Akt religiös-wahnhafter Identifikation mit der Christusfigur eins. Werkgeschichtlich bemerkenswert ist hier, wie sehr Brecht in dieser frühen Phase religiöse Vorgänge benutzt, um das Ausmaß an pathologischer Verstörtheit zu veranschaulichen, das der Krieg oder auch soziale Verhältnisse in Menschen angerichtet haben. Indem angesichts der erschütternden Realität des Todes (ganz anders im Spiegel der Mütter gezeigt als in den draufgängerischen Galgenvögel-Liedern) Religion als die wahnhafte Kompensation für ein enttäuschtes Leben dient, zeigt sich Brecht an Religion vor allem als *psychopathologischem Phänomen* interessiert.

Hier – wie auch in der „Ballade von der alten Frau“ (1922), die „mit Gott noch einmal überwintern“ (WA VIII, 116) wird – ist die Grundhaltung dieselbe wie in der „Hymne an Gott“: Zeigt Brecht dort die Ungeheuerlichkeit einer auf den Betrüger-Gott gerichteten Hoffnungsgeschichte der Menschen, ist er hier an der

individuellen Geschichte menschlicher Entfremdung interessiert, für die Religion der sichtbarste Indikator ist. Das heißt: Religion ist hier gerade nicht der – bloß zynisch zu entlarvende – dünne, entehrliche Firnis über eine ihren Eigengesetzlichkeiten verhaftete Welt, sondern der Gradmesser individueller menschlicher Verstörungen und Abgründe. Wo Religion, da ist Angst, wo Angst, da ist Religion. Und nirgendwo plastischer wird die Verbindung von Religion und Pathologie bei Brecht als in einem balladenhaften Gedicht mit dem Titel „*Die Legende der Dirne Evelyn Roe*“ (WA VIII, 18–20).

„Unbesorgt sterben“? – Brechts Auseinandersetzung mit dem Tod

Als letztes Beispiel Brechtscher Doppelgesichtigkeit mag die Darstellung von Todeserfahrungen dienen. In zahlreichen Texten wie „Ich beginne zu sprechen vom Tod“ (ca. 1922), „Meines Bruders Tod“ (1920), „Immer beruhigt der Tod“ (um 1920) hat Brecht sich direkt mit der Todesproblematik beschäftigt; zahlreiche Anspielungen finden sich auch in Gedichten der „*Psalmen*“ (1920) und der „*Hauspostille*“ (1927). Immer wieder stößt man bei Brecht auf die scheinbar so fraglose, unproblematisierte, wie selbstverständlich einleuchtende Negierung eines Lebens nach dem Tod (schon im „*Lied der Galgenvögel*“). Immer wieder stößt man auf die radikale Umkehr traditioneller Himmelsbilder („Himmel der Enttäuschten“, ca. 1919, oder „*Lied von den Seligen*“, ca. 1919 – der Himmel ist für die Außenseiter reserviert, Baal und Karamasoff reichen sich die Hand). Immer wieder bei Brecht also dieses scheinbar fraglos bewältigte Todesproblem, wo der Tod ganz selbstverständlich als Ende des Lebens bejaht, als Bestandteil des zyklischen Prozesses von Werden und Vergehen verstanden wird, wo Verwesung genauso zur Natur gehört wie das Blühen, das Auslöschen wie das Glück, wo die Dualität von Leben und Tod nur die unabänderliche Grundpolarität aller lebendigen Wirklichkeit beschreibt. Nirgendwo ist Brecht in seiner Lyrik bis 1927 suggestiver, verführerischer, meisterhafter als in den Texten, wo er diese Grundhaltung zur Dialektik von Leben und Tod, Werden und Vergehen sprachlich gestalten kann. Charakteristisch für die genannte Umkehrtechnik ist wiederum der „*Grosse Dankchoral*“ (1920 entstanden), dem als Vorlage nicht nur das Kirchenlied „*Lobet den Herren...*“, sondern auch Franz von Assisis „*Sonnengesang*“ mit seinem Lob von Licht und Sonne diente, dem bei Brecht ein Lob von Nacht und Finsternis gegenübergestellt ist.

Auch das aus der „*Hymne an Gott*“ bekannte Motiv vom vergeßlichen, am Schicksal der Menschen teilnahmslos vorbeilebenden Gott taucht hier wieder auf. Das Aas-Baum-Motiv (metaphorische Umschreibung des zyklischen Kreislaufs der vegetativen Natur) findet an anderer Stelle in „*Die Geburt im Baum*“ (WA VIII, 85 f.) seine Parallele, wo die in dieser Zeit beliebte Wasserleichen- und Aas-

Poesie mit dem Baummotiv verbunden ist. Der Text lebt von der Umkehr der Gleichnisfunktion der Natur: Ist Natur bei Franz von Assisi im „Sonnengesang“ (1225) Gleichnis der Herrlichkeit Gottes, der – dem Kirchenlied zufolge – „alles so herrlich regiert“, so ist sie bei Brecht nun 700 Jahre später nur noch Gleichnis irdischer Vergänglichkeit. Sie verweist nicht mehr auf eine höhere Ordnung, sondern erweist sich eingebunden in das eherne Gesetz von Werden und Vergehen. „Auferstehung“ ist so nur als Wiedergeburt in einem anderen naturhaften „Aggregatzustand“ denkbar. Die fünfte und letzte Strophe des „Grossen Dankchorals“ lautet (WA VIII, 216):

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!
Schauet hinan:
Es kommt nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesorgt sterben.

„Unbesorgt sterben“? Angesichts anderer Texte aus dieser Zeit (1920) mutet die hier eingenommene Grundhaltung gegenüber dem Tod wie eine lyrische Abstraktion an. 1920 war Brechts Bruder gestorben, mit dem ihn viel verband, am 1. Mai 1920 folgte Brechts Mutter, jene Frau, die er in der schon erwähnten „Ballade von der alten Frau“ so eindrücklich in ihrer gläubigen Hinfälligkeit beschrieben hatte. Sie war die Frau, die „mit Gott noch einmal überwintern wird“. In zwei Texten versucht Brecht Annäherung an dieses einschneidende Ereignis, das plötzlich so ganz anders herausfordert, eine andere Haltung verlangt als die im „Dankchoral“ mit großer Distanz, mit scheinbar unbetroffener Überlegenheit formulierte. „Lied von meiner Mutter“, lautet der Text (entstanden 1920):

1. Ich erinnere mich ihres Gesichts nicht mehr, wie es war, als sie noch Schmerzen hatte. Sie strich müd die schwarzen Haare aus der Stirn, die mager war, die Hand dabei sehe ich noch.
2. Zwanzig Winter hatten sie bedroht, ihre Leiden waren Legion, der Tod schämte sich vor ihr. Dann starb sie, und man fand einen Kinderleib.
3. Sie ist im Wald aufgewachsen.
4. Sie starb zwischen Gesichtern, die ihr zu lang beim Sterben zugeschaut hatten, da waren sie hart geworden. Man verzieh ihr, daß sie litt, aber sie irrte hin zwischen diesen Gesichtern, bevor sie zusammenfiel.
5. Viele gehen von uns, ohne daß wir sie halten. Wir sagten ihnen alles, es gab nichts mehr zwischen ihnen und uns, unsere Gesichter wurden hart beim Abschied. Aber das Wichtige haben wir nicht gesagt, sondern gespart am Notwendigen.
6. Oh, warum sagen wir das Wichtige nicht, es wäre so leicht und wir werden verdammt darum. Leichte Worte waren es, dicht hinter den Zähnen, waren herausgefallen beim Lachen, und wir ersticken daran in unsrem Halse.
7. Jetzt ist meine Mutter gestorben, gestern, auf den Abend, am 1. Mai! Man kann sie mit den Fingernägeln nicht mehr auskratzen! (WA VIII, 79)

„Unbesorgt sterben“? Keine Frage, daß hier anders vom Tod, vom Sterben geredet wird als im „Grossen Dankchoral“. Hier spricht ein Betroffener, der sich in sieben Punkten Rechenschaft zu geben versucht, was diese Frau für ihn bedeutet, was das qualvolle Sterben dieser Frau für ihn bedeutet. Merkwürdig schon die

Numerierung der Gedanken: Hier zwingt sich jemand zur Disziplin, hier versucht sich jemand selbst in Zucht zu nehmen, damit er seiner Gefühle Herr zu werden vermag. Er wählt die karge Sprache aus Gründen des Selbstschutzes. Die skelettier-te Prosa ist die Maske des Trauernden, der sich aus Gründen der Selbstachtung Zurückhaltung auferlegt: Nur kein falsches Wort, nur ja Distanz gewahrt! Schon hier erweist sich Brecht als der Meister in der Kunst des Weglassens. Dem Gestus hymnischen Lobes ist die Sprachlosigkeit gewichen: Der Tod wirft Fragen auf, Rückfragen an sich selber über Verpaßtes und Vertanes, über Unausgesprochenes und Versäumtes. Dabei macht der Text keinerlei Konzessionen an eine religiöse Glaubensüberzeugung. Die drastische letzte Zeile „Man kann sie mit den Fingernägeln nicht mehr auskratzen“ ist Ausdruck der Zurückweisung religiösen Trostes ebenso wie der zähneknirschenden Trotzerfahrung: Der Tod soll als Tod bejaht werden können. Und doch: Wieviel uneingestandene Sehnsucht ist in diesem Satz vom Auskratzen verborgen, wieviel Uneingelöstes, noch Unbewältigtes schwingt hier mit!

Noch einmal kommt Brecht auf dieses Ereignis zurück, gibt er dieser letzten Zeile an anderer Stelle einen lyrischen Kommentar. Ganze vier Zeilen braucht Brecht, um dieses Geschehen noch einmal zu evozieren. Der Ton ist auch hier nicht hymnisch-aufklärerisch, sondern scheu, zart, überaus zurückgenommen, als sei die hier zu beschreibende „Sache“ zerbrechlich, als bestünde Gefahr, sie könne durch ein falsches Wort zerredet werden. „Meiner Mutter“ heißt der Text (WA VIII, 88):

Als sie nun aus war, liess man in Erde sie
Blumen wachsen, Falter gaukeln darüber hin...
Sie, die Leichte, drückte die Erde kaum
Wieviel Schmerz brauchte es, bis sie so leicht ward!

In diesen vier Zeilen, die ebenfalls keinerlei Konzessionen an eine religiöse Glaubenshaltung machen, ist mehr vom Geheimnis des Todes bewahrt als in manchen affirmativen religiösen Texten. Wieviel Unausgesprochenes und Unaussprechbares schwingt in der einen Zeile mit: „Sie, die Leichte, drückte die Erde kaum“. Wieviel über das Leben und das Leiden dieser Frau ist in der schlichten Zeile gefaßt, wo vom Schmerz die Rede ist, der zur „Ursache“ der Leichtigkeit wurde. Wieviel an geheimer, uneingestandener Betroffenheit liegt in der Vorstellung, daß die „Versöhnung“ von Leben und Leiden, die „sinnhafte“ Verknüpfung von Lebensgeschichte und Krankheitsgeschichte nur im Grab geschehen kann. Der im Leben nicht erkennbare „Sinn“ des Leidens wird vom Grab her entschlüsselt und ist gerade so die radikale Infragestellung jeglichen „Sinnes“ von Krankheit. Denn daß erst vom Grab her die Krankheit eine „Funktion“ erhält: das macht ja die eigentliche Trostlosigkeit menschlicher Kranheitsgeschichte aus.

„Es kommt nicht auf euch an“? Appell zur Praxis

„Es kommt nicht auf euch an“, hatte es im „Dankchoral“ geheißen. Auch diese Behauptung muß von anderen Texten her konterkariert werden. Es ist ja ein bemerkenswertes Personenarsenal, das die „Hauspostille“ uns vorstellt. Außenseiter-Existenzen allüberall bestimmen Themen und Motive: ein pathologisch verstörter Elternmörder, eine Kindsmörderin, ein altes Weib, ein Branntweinhändler, Abenteurer, Seeräuber, ein toter Soldat, Baal- und Ophelia-Figuren. Und immer wieder die gleichen Grundthemen: Tod und Elend, Unheimliches und Schauervolles, Widersprüchliches und Nachdenkliches, präsentiert in einer bunten Mischung aus Moritaten und Balladen, Berichten und Geschichten, Liedern und Gesängen, Psalmen und Chorälen, Liturgie und Legende.

Aber unübersehbar ist, wie sehr der „Dankchoral“ und andere Gedichte mit Texten wie der Moritat „Von der Kindsmörderin Marie Farrar“ (WA VIII, 176–179) kontrastiert. In neun Strophen wird die Geschichte eines Augsburger Dienstmädchen aufgerollt, das – in erbärmlichen Verhältnissen lebend – sich mit Putzarbeiten durchschlagen muß, schwanger geworden vergeblich eine Abtreibung versucht, dann ihr Kind auf dem „Gesindeabort“ zur Welt bringt und das schreiende Neugeborene, aus Angst, man könne sie entdecken, so lange verprügelt, bis es tot zum Schweigen gebracht ist. Die Betroffenheit, die diese Geschichte einer erbärmlichen Geburt und einer hilflosen Tötung in einer christlichen Zuhörerschaft auslösen soll, wird nicht nur durch die sprachliche Anspielung auf die neutestamentliche Weihnachtsgeschichte herzustellen versucht: „Erst in der Nacht kommt sie in Ruhe gebären. / Und sie gebar, so sagt sie, einen Sohn“, sondern auch durch eine als Refrain an das Ende jeder Strophe gesetzte Leseradresse: „Auch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen / Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.“ Dies klingt anders als die Vergleichsgültigung menschlicher Individualität im „Grossen Dankchoral“. Hier scheint es auf den einzelnen anzukommen, an dessen Mitleid und Barmherzigkeit gerade appelliert wird. In der Maske eines christlichen Predigers (nicht ohne subtile Ironie) klagt der Autor die christliche Dialektik von Macht und Ohnmacht ein, verweist auf die jesuanische Praxis der Großmütigkeit gegenüber Schwachen und Sündern und stellt die Kindsmörderin als Repräsentantin der „Gebrechen aller Kreatur“ vor Augen.

Die Gedichte der Exilszeit: Grundstrukturen ungesicherter Existenz

Mitte der zwanziger Jahre tritt die Beschäftigung mit religiöser Thematik bei Brecht stark zurück, vor allem bedingt durch seine „Konversion“ zum Marxismus, ohne je ganz zu versiegen. Im Gegenteil: Die religiöse Thematik unterliegt Metamorphosen und taucht – in säkularem Gewand – an unvermuteten Stellen wieder auf. Ich möchte noch wenigstens in Andeutungen auf einige Motivstruktu-

ren eingehen und beziehe mich dabei auf die Gedichte der Exilszeit, vor allem die „Svendborger Gedichte“, die in der Zeit von 1934–1939 entstanden sind. Es ist eine „Schlechte Zeit für Lyrik“, diese Zeit des Exils:

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 (WA IX, 744).

Die veränderte Zeitlage macht auch für den Lyriker einen veränderten Ton notwendig. In Abgrenzung von der Lyrik der „Hauspostille“ schreibt Brecht, jetzt ganz der klassenbewusste Marxist: „Vom bürgerlichen Standpunkt aus ist eine erstaunliche Verarmung eingetreten. Ist nicht alles auch einseitiger, weniger ‚organisch‘, ‚kühler‘, ‚bewußter‘ (in dem verpönten Sinn)?“⁹. Hier wird deutlich, was Brecht unter Einseitigkeit versteht: den absoluten Verzicht auf „Metaphernge- stöber“, auf die Bilder der frühen Lyrik, und: Übergang zu einer spröden, sachlichen Sprache, die durch die barbarische Schmiede der Zeit, den Nationalsozialismus, gehärtet und geläutert worden ist: „Ich gehe nicht mehr ‚im Wald vor mich hin‘, sondern unter Polizisten“, schreibt Brecht. Es ist die Zeit, wo „ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, / weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt“ (WA IX, 723).

„Auch Brecht hatte... zwei verschiedene Masken“, sagt Walter Jens mit Recht über den Lyriker. „Schon früh, in den zwanziger Jahren, wird der rüde Ton leise und zart. Die Verbannung später gibt den Versen eine sanfte Schärfe. Neue Ideale, neue Schlüsselworte kommen auf: Weisheit und Freundlichkeit. Die Lyrik zeigt den verwandelten Blick: wie anders erscheint nun die beschriebene Welt – nicht mehr das city-pathos der roaring twenties. Wolkenkratzer, slums und gentlemen mit nuggets in den Taschen, nicht mehr Lokomotiven und rosige Essen, nicht die Baal-Szenerie, Tang, Algen, Zersetzung und Spüllicht, nicht mehr die Totenwelt Heyms, Trakls und Benns, sondern Beschwörung der kleinen Dinge, des Aprikosenbaums, des Strohdachs, des Netzes.“¹⁰

In der Tat: Bereits ein Text wie „Die Nachtlager“ von 1931 deutet in diese Richtung, der von Obdachlosen in New York und der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen nicht im Ton der bitteren Anklage, sondern im Ton melancholischer Weisheit spricht. Vollends dann in den „Svendborger Gedichten“, so ganz anders als manches an affirmativer Parteilyrik, die auch einem Brecht nicht erspart blieb. Kürze in der sprachlichen Artikulation, Härte im Stil heißt nun die literarische Devise.

„Daß er sich so fanatisch verleugnete, war auch in der geschichtlichen Situation begründet. Wer im Orkan gehört werden will, muß sich kurz fassen. Aber man muß auf seine schwermüdig-zarten späten Gedichte blicken, um zu ermessen, was er in sich abtötete und was dabei in ihm vorging. Diese sackleinene, als unpersönliches Fabrikat gestempelte Agentenlyrik ist das Büßerhemd eines Bekehrten. Die Liebe zur sinnlich greifbaren irdischen Gestalt äußert sich in ihr als Wille zur äußersten Konzentration mittels harter Fügungen und abrupter Übergänge.“¹¹

Keine Frage: ein „Hauch von Resignation und sehr zarter Müdigkeit“ (W. Jens) durchzieht diese Texte. Sprechendes Beispiel: Das Gedicht auf den Tod von Carl von Ossietzky: „Auf den Tod eines Kämpfers für den Frieden“ (WA IX, 681):

Der sich nicht ergeben hat
Ist erschlagen worden
Der erschlagen wurde
Hat sich nicht ergeben.

Der Mund des Warners
Ist mit Erde zugestopft.
Das blutige Abenteuer
Beginnt.
Über das Grab des Friedensfreundes
Stampfen die Bataillone.
War der Kampf also vergebens?
Wenn, der nicht allein gekämpft hat, erschlagen ist
Hat der Feind
Noch nicht gesiegt.

Ganz elementar redet dieser Text, in großen holzschnittartig herausmodellierten Kontrasten: hier der Friedensfreund, da die Bataillone und der Feind. Eine schlichte Frage, mit dem Schwergewicht einer einzigen Zeile versehen, zielt ohne viel Umschweife ins Zentrum der Sache. Vergeblich alles, umsonst das Ganze? Nur von der Solidarität her lässt sich der Sieg des Feindes noch verhindern. Ein zweites Beispiel: „*Gedanken über die Dauer des Exils*“ (WA IX, 719):

I
Schlage keinen Nagel in die Wand
Wirf den Rock auf den Stuhl.
Warum vorsorgen für vier Tage?
Du kehrst morgen zurück.
Laß den kleinen Baum ohne Wasser.
Wozu noch einen Baum pflanzen?
Bevor er so hoch wie eine Stufe ist
Gehst du froh weg von hier.
Zieh die Mütze ins Gesicht, wenn Leute vorbeiehnh!
Wozu in einer fremden Grammatik blättern?
Die Nachricht, die dich heimruft
Ist in bekannter Sprache geschrieben.
So wie der Kalk vom Gebälk blättert
(Tue nichts dagegen!)
Wird der Zaun der Gewalt zermorschen
Der an der Grenze aufgerichtet ist.
Gegen die Gerechtigkeit.

II
Sieh den Nagel in der Wand, den du eingeschlagen hast:
Wann, glaubst du, wirst du zurückkehren?
Willst du wissen, was du im Innersten glaubst?
Tag um Tag
Arbeitest du an der Befreiung
Sitzend in der Kammer schreibst du.
Willst du wissen, was du von deiner Arbeit hältst?
Sieh den kleinen Kastanienbaum im Eck des Hofes
Zu dem du die Kanne voll Wasser schleppst!

Auch dieser Text redet in großen Programmworten: Gewalt und Gerechtigkeit, Unterdrückung und Befreiung. Mit zwei elementaren Bildern ist eine Klammer um Teil 1 und 2 gelegt: Nagel und Baum. Der erste Teil ist ein „Warngedicht“ an die eigene Adresse: Er spiegelt die Grundsituation des Verfolgten, der nirgendwo mehr zu Hause ist. Im zweiten Teil ist die faktische Situation beschrieben: Der Nagel ist eingeschlagen, der Baum wird gepflegt. Ist der unversorgte Baum im ersten Teil noch Symbol einer ungesicherten Existenz, wird er im zweiten Teil zum Symbol unerschütterlicher Hoffnung auf den Tag der Befreiung.

Ein drittes Beispiel: Das Gedicht „*Verjagt mit gutem Grund*“ (WA IV, 721):

Ich bin aufgewachsen als Sohn
Wohlhabender Leute. Meine Eltern haben mir
Einen Kragen umgebunden und mich erzogen
In den Gewohnheiten des Bedientwerdens
Und unterrichtet in der Kunst des Befehlens. Aber
Als ich erwachsen war und um mich sah
Gefielen mir die Leute meiner Klasse nicht
Nicht das Befehlen und nicht das Bedientwerden
Und ich verließ meine Klasse und gesellte mich
Zu den geringen Leuten.

Läßt man solche und ähnliche Texte auf sich wirken, so findet man die Beobachtung von Walter Jens bestätigt: „In einem Augenblick, da das Exil die Meditation begünstigte (wieviel Pascal war in Brecht verborgen!), während die politische Lage mehr denn je die kämpferische Tat verlangte, wurde die schon in den Lehrstücken angedeutete Antinomie von Theorie und Praxis, Betrachtung und Aktion zum bestimmenden Lebensproblem.“¹²

Weisheit und Freundlichkeit, Meditation und Aktion: Welches Interesse hat der theologische Rezipient an diesen Texten? Unbestreitbar ist: Keiner dieser Texte ist in unmittelbarem Sinn religiös. Religiöse Thematik ist nicht vorhanden, ja möglicherweise sogar bewußt vermieden. Aber ist zu übersehen, wie groß die Strukturgleichheit ist zwischen der Existenz des exilierten Dichters und dem, was man die christliche Existenz in der Welt nennen kann? Brecht gelingt es – ausgehend von einer historisch einmaligen Situation –, Grundsituationen menschlicher Existenz überhaupt zu beschreiben. Die Texte weisen über den historisch zufälligen Anlaß weit hinaus und dringen zu einer Gestaltung dessen vor, was man „conditio humana“ in ihrer ganzen Ambivalenz und Ungesichertheit nennen könnte. Analogien, Bezüge, Entsprechungen sind mit Händen zu greifen:

1. Im Text auf den Tod von Ossietzky kehrt die christliche Denken nur allzu vertraute *Dialektik von Macht und Ohnmacht* in säkularem Gewand wieder: das Ineinander von Scheitern und Sieg, Tod und Leben. Es ist Brechts Überzeugung: Der Gerechte lebt, auch wenn er hier und heute nicht recht bekommen hat. Sein Sieg wird beschworen, auch wenn das Leben scheinbar mit einer Niederlage endete. Das „Noch nicht“, Ausdruck eines Widerstands gegen alles Endgültige,

wird zu einem letzten Reservat von Hoffnung; das Faktum des Todes hat die uneingelöste Sache, für die der Tote stand, nicht widerlegt.

2. Im Text über die Dauer des Exils ist überdeutlich die christliche Grundidee von der Vorläufigkeit aller menschlichen Existenz – wiederum im säkularen Gewand – beschrieben. Das christliche Wort „Wir suchen hienieden keine bleibende Stätte, sondern die zukünftige“ scheint von der Exilserfahrung her „innerweltlich“ konkret geworden zu sein: die *Ungesicherheit menschlichen Lebens, die Hoffnung auf den „Tag der Befreiung“*. Und weiter: Ist nicht Luthers berühmtes Wort „Auch wenn die Welt morgen unterginge, so pflanzte ich heute noch ein Apfelbäumchen“ im Bild vom Kastanienbaum aufgenommen und verwandelt?

3. Wer könnte übersehen, wie sehr der Text über das Verjagtsein von christlichen Grundhaltungen lebt: *Konfession, Beichte, Rechenschaft, Bekehrung, Selbstanklage*. Biblisch-sprachliche Anklänge sind denn auch nicht zu überhören: „geringe Leute“, „Gewohnheit des Bedientwerdens“.

Worum also geht es, wenn wir Brechts Lyrik theologisch analysieren?

1. Es gilt zu entdecken, wie differenziert sich ein kritischer Autor zu den großen Themen zu äußern versteht, die der Theologie alles andere als „gleichgültig“ sein können: Gott, Religion und Angst, Tod, Veränderungshoffnung. Es gilt zu sehen, wie sehr eine adäquate Rede von Themen dieser Art Betroffenheit voraussetzt. Die aus der Sicht des theologischen Rezipienten kontrastierte Doppelgesichtigkeit eines Autors ist nur Ausdruck der Unbewältigbarkeit dessen, was sich in religiöser Sprache ausdrückt: Angst, Ungesichertheit, Hoffnung. Die Tatsache, daß auch ein Autor wie Brecht um die Auseinandersetzung mit diesen Grundthemen nicht herumkam, verschafft der Theologie ein neues Bewußtsein davon, was an Gründen und Abgründen, an Hoffnungen und Scheitern von Hoffnungen, an Verstörung und Ängsten im Raum der Religion bewahrt ist.

2. Es gilt zu entdecken, wie wenig gesagt ist, wenn Brecht plakativ als „atheistischer Autor“ gedeutet wird, als Feind von Kirche und Religion. Gewiß: Brecht bleibt der, der er ist: ein Autor, der kein affirmatives Verhältnis zur Religion hatte, und kein noch so ausgedehnter Religionsbegriff vermag ihn zu vereinnahmen. Und doch liegt auch das theologisch Herausfordernde gerade darin, daß auch diesem „Atheisten“ Grunderfahrungen nicht erspart blieben, die seinen Entwurf von Leben und Handeln immer wieder in Frage stellten. Theologisches Denken entdeckt bei diesem Autor Eigenes als fremd wieder. Schon in der frühen Lyrik hält sich Brechts Materialismus eine „transzendenten Dimension offen, die weder dem Alltagsverständ noch der begrifflichen, ordinären Sinnlichkeit ohne weiteres zugänglich ist“¹³. Indem auch christlicher Existenz Erfahrungen dieser Art nicht erspart bleiben, könnten Brechtsche und christliche Existenzdeutung sich finden in einer *Koalition der Betroffenheit* angesichts der Ungesichertheit menschlichen Lebens. Eine theologische Analyse Brechtscher Lyrik hat demnach dreierlei gleichzeitig zu leisten:

1. Möglich ist ein Nachweis von *Strukturen gleicher Grunderfahrung* (Dialektik von Macht und Ohnmacht, Scheitern und Sieg, Unsicherheit der Existenz, Kampf für Frieden und Gerechtigkeit, Kampf auch für die „Wahrheit“, Elemente der Introspektion und Konfession) im Prozeß der Bewältigung der Wirklichkeit. Ermöglicht wird so eine differenzierte Phänomenologie archetypischer Grundmuster menschlichen Verhaltens und Handelns in Grenzsituationen.

2. Solcher Aufweis struktureller Gleichartigkeiten muß davor bewahrt werden, die Erfahrungen des theologischen Gegenübers als religiöse zu interpretieren. Der theologische Rezipient hat vielmehr zu erkennen, daß das, was er für sein Reservat oder Privileg hielt, zunächst nur die religiöse Weise der Versprachlichung allgemeinmenschlicher Grunderfahrungen ist. Im Spiegel der Literatur vermag der Theologe zu begreifen, daß das, was er an Interpretationsversuchen menschlicher Wirklichkeit einzubringen hat, kein Sonderwissen ist, kein Aufsatz oder Überbau auf menschliche Realität, sondern der prononcierte Versuch, in religiöser Sprache von ein und demselben Geheimnis menschlicher Existenz Zeugnis zu geben.

3. Theologie und Literatur stehen dabei in einem Wettstreit um die adäquatere Weise, Grunderfahrungen von Menschen in ihrer Polarität und Ambivalenz zu deuten. Dabei gilt: Wie die Literatur für die Theologie noch nicht ohne weiteres „Evangelium“ ist, so sind für Literaten theologische Versuche längst nicht „Wort Gottes“. Das heißt: Sosehr die Theologie die Texte Brechts ernst zu nehmen hat, ja in ihnen gleiche Grundstrukturen wiederfinden kann in einer „Koalition der Betroffenheit“, so wenig kann sie, will sie ihrer Sache treu bleiben, auf Rückfragen nach den letzten Bedingungen und Normen menschlichen Handelns und Verhaltens verzichten. Ein theologisches Gespräch mit Brecht müßte – ausgehend von den Texten – auf die Frage nach der Unbedingtheit des Sollens vorstoßen: Warum arbeiten für Befreiung, obwohl das Scheitern dem Gelingen immer voraus zu sein scheint? Warum sich einsetzen für Gerechtigkeit, Wahrheit und Frieden, wie vom Tod sprechen und wie Angst bewältigen? Wie Hoffnung begründen und wie mit der Vergeblichkeit leben? Wie sich anklagen, ohne den Kläger zu kennen, wie sich verändern, ohne von der „neuen Schöpfung“ ergriffen zu sein?

Theologie müßte im Gespräch mit Brecht – ohne den Ernst dieser Texte zu verraten – die Dialektik von Macht und Ohnmacht als genuin *theologische Dialektik einklagen* und eine Kriteriologie dessen entwerfen, was man den „Mehrwert“ theologischer Erkenntnis nennen könnte: Tiefenschärfe in der Analyse der Ambivalenz menschlicher Wirklichkeit. Religion müßte sich im Gespräch mit Brecht als Aufklärung des Menschen über sich selbst verstehen: seine Illusionen von sich selbst, aber auch seine Hoffnungen und Möglichkeiten. In der Tat: Pascal wäre in Brecht zu entdecken, und gegen Brecht dialektisch ins Spiel zu bringen: jene Verbindung von Mystik und Mathematik, Analyse und Meditation, rationaler Schärfe und melancholischer Betrachtung – und dies nicht gegen, sondern im Namen einer kritisch geläuterten Religion!

ANMERKUNGEN

¹ Zitiert wird im folgenden nach der 20bändigen Werkausgabe (= WA): B. Brecht, Werke (Frankfurt 1967). Unentbehrlich zur Einordnung der Brechtschen Lyrik: E. Marsch, Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk (München 1974). Wichtige Einzelinterpretationen enthalten neben den genannten Bänden: Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen, hrsg. v. W. Hink (Frankfurt 1978); F. N. Mennemeier, Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte. Tendenzen (Düsseldorf 1982).

² Die frühe Zeit Brechts in Augsburg ist dokumentiert: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos. Eine Dokumentation (Frankfurt 1976).

³ W. Muschg, Der Lyriker Bertolt Brecht, in: ders., Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus (München 1963) 335–365, Zit. 337.

⁴ B. Brecht, Stücke, Bd. 1 (Frankfurt 1961) 20.

⁵ W. Muschg, a. a. O. 338.

⁶ K. Schuhmann, Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913–1933 (1964; TB München 1974) 99. ⁷ Ebd.

⁸ Zit. bei E. Marsch, a. a. O. 87.

⁹ Vgl. dazu die detaillierte Analyse von W. Muschg, a. a. O. 349–362.

¹⁰ W. Jens, Der Lyriker Brecht, in: ders., Zueignungen. 12 literarische Portraits (München 1962) 18–30, Zit. 20.

¹¹ W. Muschg, a. a. O. 351. ¹² W. Jens, a. a. O. 22. ¹³ F. N. Mennemeier, a. a. O. 86.