

Unverkäufliche Leseprobe aus:

**Uwe Kolbe**

**Brecht**

Rollenmodell eines Dichters

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

[...]

\*

Andererseits: Armer Brecht! Seine frühe und erfolgreiche Maskierung mündete in einem Grau, nicht so edel wie das der Anzüge, die er sich hat schneidern lassen. Seine Dichtermaske und die seines Theaters betteten sich zum Ende ein in das Grau eines grauen und oft grauenhaften Staats. Das Grau kontaminierte sein Werk, sein Theater, seine Seidenhemden, seine auf dem Nachttisch drapierten Kriminalromane, sein Grab, ja, sogar sein berühmtes Grab. Mit dem ausdrücklich schlichten Stein darauf ist es trotzdem zu einer Art Ikonostas ohne Bilder geworden, Projektionsfläche akademischer Touristen sowieso. Die Abbildungen, die Fotos, die Zeichnungen, die Brecht darstellen, zeigen ihn allemal typisch: immer mit dem Kurzhaar, wechselnd mit Zigarre, Brille, Mütze, Lederjacke. Doch

gerade diese Stilisierungen sind betroffen. Das früh mit bewundernswerter Konsequenz erarbeitete Image ist verdorben. Das absichtlich schlichte, zu Lebzeiten absolut modern daherkommende Schwarz-Weiß ist eingegangen in jenes Grau. Ob es ganz auf Männlichkeit konzentriert war oder nur auf die Kargheit und Vergeistigung nach dem Vorbild asiatischen Bildens und Denkens, nach dem Leben der Weisen, wie Brecht es sich vorstellte – dieses wie jenes, alles ist Amalgam geworden mit diesem billigen Grau.

Brechts Bedürfnis, in der sowjetischen Besatzungszone und in dem daraus werdenden neuen Staat anzukommen, damals, als Gründe dafür vorlagen, war stark. Große, historisch schwerwiegende Gründe hatten Hitler geliefert und so ziemlich das ganze deutsche Volk, allen voran die Wehrmacht und die SS und das KZ-System. Das Wissen um die Opfer des Kriegs, darunter ausdrücklich diejenigen in der Sowjetunion, der Sieg der Roten Armee gemeinsam mit den Westalliierten und der eben nach Ende des Zweiten Weltkriegs aufkommende Kalte Krieg mit dem Menetekel eines Dritten Weltkriegs verstärkten die Gründe. Für den Aufbau eines anderen Deutschland wirken zu wollen lag für diejenigen, die wiederkehrten, nahe. Unter welcher Flagge das geschehen sollte, stand zur Wahl. Die Motive des Emigrierten und Expatriierten waren stark. Brechts Bedürfnis, nach Deutschland zurückzukehren, hieß auch, endlich wieder in Berlin zu arbeiten, dort, wo in fast zehn Jahren alles so gut gelaufen war zwischen dem Kleistpreis 1922, dem Riesenerfolg der *Dreigroschenoper* 1928 und, ja, auch dem Verbot des Films *Kuhle Wampe* 1932. Auch wenn etwas anderes dalag als das Berlin, das da vorher

gestanden hatte. Trotzdem erschien hier endlich und zum ersten Mal ganz eigenständig Theater zu machen als etwas Großes. Die Summe derartiger Bedürfnisse und die Aussicht auf Befriedigung waren so groß, da war es egal, wie klein es ringsum aussah und wie grau das Material war, mit dem zu arbeiten wäre.

Ich werde nicht in die Archive vordringen. Diese Rede ist die eines Betroffenen, eines von Brecht Betroffenen. Die Rede ist also auch vom Lesen, von Leserinnen und Lesern, nein, im Wesentlichen doch wieder von Männern, von männlichen Lesern, von einem bestimmten Verständnis, von bestimmten Hirnen, vielleicht, wenn ich mich nicht täusche, auch von Konventionen und Prägungen, von Trieben und von Hormonen, vom Stammhirn, von Drüsen, die das Leseverhalten beeinflussen, wenn nicht bestimmen. Ich trete also ans Regal, zum Beispiel ich. Die Belletristik ist konventionell eingestellt, nach dem Alphabet. Die Richtung, in der ich zu schauen und zu wählen beginne, ist die verbreitete: von links oben nach rechts unten. Unser Kulturkreis, hier diese Sprache, deutsch, ich finde ihn rasch: Brecht. So hätte es sein können. Aber es war nicht so. Das Lesen begann anders, das richtige Lesen. Es war ein Fest der Anarchie, eine Reise auf einen fernen Kontinent an der Hand von Übersetzerinnen und Übersetzern, die gut waren, ich glaube, sehr gut. Aber das Hirn sprang an der Hand des ersten Schriftstellers zum zweiten, es sprang zugleich anhand des Lexikons von einem Land in das nächste. Ich war verführt und ausgeliefert. So war das. Ganz anders als im Augsburger königlichen Gymnasium, wo der Leseplan für Deutsch und die

klassischen Sprachen zielstrebigem Aufbau verhiel. Anders als dort, wo Brecht von seinen Eltern und von Verwandten Bücher geschenkt bekam, die ihnen brauchbar erschienen, vor allem solche, die er sich selbst wünschte. Und dazu das Brettel, die Bühne, der Gesang zur Gitarre, die Show. Jung Berthold hatte reichlich Ausgang, und zu Hause stand das gute, bürgerliche Essen immer auf dem Tisch. Der Vater sang im Verein, der brachte hie und da Verständnis auf. Und die Mansarde, bald gab es diese Mansarde, in der das Leben so wunderbar unbeobachtet anging, versorgt von der Haushälterin Marie, versteht sich, bis ins dänische Exil hinaus umsorgt von einer oder der anderen Marie. Ansonsten wurde er als junger Kerl in Ruhe gelassen. Nichts stand dem Kult der Männlichkeit mit Freunden entgegen, nichts der ersten Liebe zu einer Frau. Mit fünfzehn die eigene Schülerzeitung, mit sechzehn darin die Veröffentlichung des ersten Dramas, wie es heißt, unter dem Titel *Die Bibel*. Zugleich erscheinen erste Gedichte in Tageszeitungen. So ähnlich war das bei ihm, das sei der Atmosphäre wegen bemerkt. Sonst geht es hier weder breit um Brechts Leben noch lang um sein Lesen. Es geht um das Lesen, Denken, Dichten Späterer, die unter seinen Einfluss gerieten. Es geht um den Fixstern großer Dichtung, um Prägung und Dominanz. Im Vergleich zu den Dramen, die Marxismus und Moderne seit ihrer parallelen Entstehung aufführten, sind der deutsche Realsozialismus und seine kritischen Dichter in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit eine Farce. Brecht und seine Nachgeborenen – in meiner Auswahl Volker Braun, Wolf Biermann, Heiner Müller und Thomas Brasch –

sorgten nur dafür, dass sie vierzig Jahre auf dem Spielplan blieb.

Mit meinem eigenen Schreiben, mit meinen Gedichten hat das kaum oder wenig zu tun, nicht dass hier ein Missverständnis aufkommt. Das lese man nach. Und Brechts Biographie ist sowieso hinreichend dokumentiert, die Eckdaten können vorausgesetzt werden. Wer es genauer wissen wollte, hat sich beholfen, den alten Mittenzwei und den jüngeren Fuegi gelesen, bis ihm hie und da übel wurde. Vielleicht hätte diejenige und derjenige biographische Erkenntnis Suchende sogar Werner Hechts dicke Brecht-Chronik konsultiert und meinetwegen dessen Buch über Brecht und die DDR. Woandersher ergibt sich Interessanteres. Hans Sahl stellt eine Frage. Margret Boveri fasst etwas zusammen. Walter Benjamin spielte nicht nur Schach mit Brecht. Marcel Reich-Ranicki bringt manches prägnant auf den Punkt. Michael Rohrwassers Dissertation *Der Stalinismus und die Renegaten* bewegt unerhört viel Material und nennt für Brecht den »Preis, den man nach 1945 für [etwas wie das] Berliner Ensemble zu zahlen bereit war«. Da ist viel Beschämung möglich. Und soll wohl auch sein. Alles, was hier beigetragen werden kann, ist Fragment aus Begegnung und Wiederbegegnung, Stauen und Absturz, Freude am Nachdenken einerseits und unabweisbarem Überdruß andererseits. So setzt es sich zusammen. So kam es zu meiner begrenzten Zeit mit Brecht. Mehr war, mehr ist es nicht.

Dies hier ist kein Beitrag zur Geschichte der DDR. Vermutlich trägt es auch zur sogenannten Literaturgeschichte wenig bei. Es ist eine Rede mit Brecht, anhand von Brecht,

über, gegen und für Brecht. Der Mann gründete, während der ostdeutsche sozialistische Staat gegründet wurde, seinen eigenen. Seiner war beileibe keine Republik, wenn auch dem Namen nach ein wenig. »Ensemble« war gut genug, hätte auch Kollektiv heißen können, obwohl das, was aus Brechts Einflussnahmen folgte, viel mehr, tausendmal mehr und folgenreicher war als das, was wir bis heute als das »Berliner Ensemble« kennen, ein Theater unter anderen. Brecht war da für Klarheit. Er regierte seinen Staat, wie er vorher, auf den Stationen des Exils, seine Nomadensippe zusammengehalten hatte. Brecht kümmerte sich als selbsternannter und akzeptierter Weisungsberechtigter um jedes Detail, das ihm zur Kenntnis gebracht wurde von Helferinnen und Helfern, Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, Mitdenkern. Er war einer, der sich nützte und sich selbst verstanden hatte wie die Teppichweber von Kujan-Bulak den großen Lenin. Aber Brecht war zugleich auch wie Lenin selbst: »Die Stärksten kämpfen ihr Leben lang.« Er war zeitlebens wissbegierig, ging stets bei sich selbst in die Schule und nahm sich wörtlich. Brecht »legte den Finger auf jeden Posten«. Widerspruch in sich als ein selbsternannter Priester der Dialektik, hegte er Zweifel an dem einmal eingeschlagenen Weg des realen Kommunismus äußerst selten, an den Parteien und Organisationen, die denselben auf ihren Fahnen trugen, soweit sie ihn angingen: KPdSU, Komintern und KPD, später SED. Nie war seine Kritik tiefgreifend, öffentlich schon gar nicht. Wesentlicher, grundlegender oder besser: Grund aufreißender Widerspruch im geistigen Habit Brechts ist das Aussetzen des kritischen Verstands vor den Trägern

der kommunistischen und stalinistischen Doktrin. Was bei anderen Glaube an Ideale sein könnte, bei diesem Mann handelt es sich um erworbene Einsicht und kreatives Kalkül. Folgerichtig führten Fragen des Arbeiteraufstands vom 17. Juni 1953 bei Brecht neben Ergebenheitsbekundungen an die Regierung der DDR hauptsächlich zu veröffentlichter Lyrik in Anlehnung an klassische chinesische Dichtung und sowjetische Bauvorhaben einerseits und zu unveröffentlichten Gedichten andererseits.

Wenn Zeitgenossen die Diktatur des Proletariats in der Sowjetunion als eine der Partei oder einfach als eine von Verbrechern betrachteten und bezeichneten, waren sie Feinde für ihn, selbst wenn er alles wusste und ebenso sehen konnte, was zu solchen Einsichten führte. In Brechts Welt stand Schwarz gegen Weiß, Arm gegen Reich, Klugheit gegen Dummheit. Freundlichkeit der Welt war ungleich verteilt. Der Kapitalismus als Summum der Ausbeutergesellschaft stand für ihn gegen die sowjetische Wirtschaftsform, die er einzig für zukunftsweisend hielt und idealisierte.

Verzeihen Sie, selbstverständlich geht Brecht in diesem politisch Allgemeinen, auch in seinen eigenen, überdeutlichen politischen Absichten nicht auf. Sonst wäre sich mit Brechts Leben und Werk als Patrix des Dichters im 20. Jahrhundert zu befassen nicht sinnvoll.

Das alles hat vielleicht zuallererst darin seinen Grund, dass Brecht der andauernde, der unvermeidliche, der ewige Gottseibeius ist. Das waren vor ihm, mit etwas anderer Ausrichtung, nur Luther und die Weimarer Klassiker. Man frage sich nur einmal und gestatte sich den unbe-

fangenen Blick: Jedes Gespräch über Bäume kommentiert umgehend wer? Wenn das Einfache schwer zu machen ist, sind wir die seinen, auch und erst recht mit diesem Wir. Wenn ich mich frage, was einer früher war, vor dem Ende gewisser Verhältnisse, habe ich denjenigen durch Brechts Brille angeschaut. Jedes kleine Haus unter Bäumen am See ist seins, jedes einzelne kleine Haus trostlos ohne den Rauch, der von menschlicher Anwesenheit zeugt. Jeder Haifisch, sogar jeder einzelne Haifischzahn gehört ihm, und das Messer, das man nicht sieht, obwohl es einer trägt, sowieso. Begegne ich einem alten Freund, der sich scheinbar nicht verändert hat, tue ich es mit Brecht, und wenn der darauf Angesprochene erbleicht, tut er das erst recht mit Brecht. Schwankend geht es durch die Nacht zu Brechts nächster Whiskybar. Der Boden für Freundlichkeit ist von ihm bereitet, die Freundlichkeit ist allemal etwas wie *Brechtigkeit*. Es ist Brechts Zorn über das Unrecht, der meine Stimme heiser macht. Mancher Mann setzt sich eine Frau in seinen Schaukelstuhl und sagt ihr: In mir hast du einen, auf den kannst du nicht bauen. Mancher Mann weiß nicht, wem er das nachspricht und nachtut. Über die Rechnung, die bezahlt werden muss, gleitet Brechts prüfender Stift. Die Geschichtsbücher für Kinder und Kindeskinde hat Brecht geschrieben. Das Schulkind, zum Lesen angehalten, stellt umgehend die Fragen eines lesenden Arbeiters. Die unbesieglige Inschrift hat das Zeug, jede Göre zum Leninisten zu machen. Sie taugt sicher auch zur Metapher für die Absicht manches *Writers* mit der Spraydose bei seinem illegalen Tun in dem von Brecht rauf und runter deklinier-

ten Dschungel der Großstadt. Wenn ich, Uwe Kolbe, mich wieder einmal in hoffnungsloser Lage weiß, sage ich mir, auch die Troer waren in einer solchen. Und schon rücke ich Stückchen gerade, die reicht mir derselbe Handlanger her. Ohne Brecht hätte ich den Gedanken vielleicht nie gedacht, dass nur, wer im Wohlstand lebt, ein angenehmes Leben hat. Ich kann ihn auch wieder mit ihm verwerfen. Kürzer, genauer als von Brecht sind die Dauerbrenner namens Überbau und Basis der marxistischen Trivialphilosophie nie auf den Punkt gebracht worden: Erst kommt das Fressen, dann die Moral. So ist es, so war es alle Jahrtausende vor Brecht, aber seither wird es in seinen Worten gedacht und gesagt, weit über den deutschen Sprachraum hinaus. Brecht ist so sehr bei jedem, der ihm einmal begegnet ist, dass er ihn mehr oder minder bewusst ein Leben lang im kleinen Handgepäck mit sich führen wird. O Himmel, strahlender Azur, jauchzt es in den Frühlingshimmel, verdammt, von welchem ironischen Romantiker war das noch? Von Brecht natürlich, von wem sollte das sonst sein? Falls nicht, hat seine Setzung die ältere verdrängt. Sela.

Brecht also, er liegt nahe. Zugleich jedoch ist der Weg zu ihm, ihn zu fassen, der längste zu einem Dichter des 20. Jahrhunderts, vielleicht zu einem deutschen Dichter überhaupt. Dafür begann er zeitig selbst zu sorgen. Schon mit Anfang zwanzig erfand er sein großes Spiel und verbarg sich. So früh schon probierte er und passte sich schließlich die geeigneten Masken an, die vor ihm eine illustre Reihe von Dichtern jeweils auch kurz getragen hatten. Man könnte DNA daran nachweisen von dem

dichtenden, gelehrten Vagabunden François Villon, jedenfalls die übersetzte, die DNS, von Paul Gerhardt und anderen Dichtern des Gesangbuchs sowieso, vom lustvoll-schmerzlichen Heine, von Arthur Rimbaud, auch eine Spur Karl Valentin wäre daran zu finden. Brechts Maskenwand hat viele Nägel, und so ist das Beste immer zur Hand: Grimmelshausen, das sind Sprache und Witz, Shakespeare, das sind Bauplan und große Figuren. Dass ohne die gut durchgelüftete Poesie Walt Whitmans und die Bilderwelt der Kolonialballaden von Rudyard Kipling weder die Psalmen des Zwanzigjährigen noch insbesondere der berühmteste Gedichtband, die *Hauspostille*, zu denken sind, das gehört in die Fußnoten. Das Wesen aber, die Einschnitte der Maske, die Augen, die Nase und insbesondere die Form des Munds der Lieblingsmaske des Bertolt Brecht stammen von einem berühmten Mönch her. Der hieß Martin Luther.

Dichter Brecht und Luther, der Mönch, lasen gemeinsam das *Kommunistische Manifest* von Karl Marx und Friedrich Engels. Dessen Sprache erschien ihnen aber noch nicht einfach genug. Führende Mitglieder von Lenins Partei neuen Typs hatten 1919 auf das berühmte Maul des Volkes geschaut und bedienten mit dem propagandistischen Echo das Ohr desselben. Zu lesen stand das Ergebnis im *ABC des Kommunismus* von Nikolai Bucharin und Jewgeni Preobraschenski. Die Schrift war selbstverständlich sofort auch auf Deutsch erschienen. Die Revolutionäre des Roten Oktobers hatten die marxistische Lehre von der Revolution im höchstentwickelten Kapitalismus, also in Deutschland, dem Mutterland derselben Lehre, so

sehr verinnerlicht, dass sie so lange daran glaubten, bis Stalin ihnen diesen Zahn zog, indem er ihnen das Leben nahm.

Brecht und Luther lasen dort zum Beispiel, dass das Programm der Kommunistischen Partei »nicht aus dem Kopf erdichtet werden dürfte, sondern aus dem Leben genommen werden müsse. Vor Marx entwarfen die Leute, welche die Interessen der Arbeiterklasse vertreten, oft Zauberbilder von dem künftigen Paradies, fragten sich aber nicht, ob es zu erreichen und welches der richtige Weg für die Arbeiterklasse und die Dorfarmut sei. Marx lehrte ganz anders handeln. Er nahm die schlechte, ungerechte, barbarische Ordnung, wie sie noch bis jetzt [1919] in der ganzen Welt herrscht, und untersuchte, wie diese Ordnung beschaffen sei. Genauso, wie wenn wir irgendeine Maschine, oder, sagen wir, eine Uhr untersuchen würden, so betrachtete Marx die kapitalistische Gesellschaftsordnung, in der die Fabrikanten und Gutsbesitzer herrschen, die Arbeiter und Bauern aber unterdrückt sind«. Musste da noch jemand die Erfindung einer gestischen Sprache in Anspruch nehmen? Brecht tat es. Und er stellte sein Licht nicht unter den Scheffel: »Der Dichter Kin-jeh darf für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, die Sprache der Literatur erneuert zu haben. [...] [Er] erkannte die Sprache als ein Werkzeug des Handelns«, protzt er in den 30er Jahren in seinem *Buch der Wendungen*. Großartig! Nur war sie schon da, die Sprache, zur Funktionalität geklärt, im Dienste der Sache. Die Propagandasprache, die sich an »das Volk« wendete, war auf den Zweck, auf die nachvollziehbare Geste aus und er-

gab so etwas wie Literatur als Uhrwerk. Wladimir Majakowski schrieb und deklamierte früher als Brecht eine vollkommen gestische Sprache. Ihm bereitgestellt hatte sie Welimir Chlebnikow, ein Futurist. Brecht war ein »Futurist« der besonderen, der deutschen Art, der in jeden Baukasten langte, um für seine persönliche Modernität zu schöpfen. Durch wen oder was vermittelt, war ihm egal. Brecht griff zu, wo es ihm zweckmäßig schien.

Reformator und Dichter sagten von nun an schlicht und genau, immer schlichter, immer genauer, was sie zum Zweck der Verbreitung der Lehre zu sagen hatten. Brecht, wie sie zusammen der Einfachheit halber hießen, dichtete weiter in der Form des Kirchenlieds, nach der Abfolge des Gottesdienstes, im Duktus der Menschengeschichten des Alten Testaments, wie es ihm von Kindesbeinen an geläufig war, aber er änderte die Richtung. Wo es früher hinauf ins Himmelreich ging, lehnte nun die Leiter in die klassenlose Gesellschaft an jeder Wolke oder Pforte. Trat früher ein Jünger, ein Apostel auf, der um Gottes Lohn bis zum Martyrium litt, war es nun der illegale Parteiarbeiter, der sich nicht schonte und alles auf sich nahm für die gute Sache. Der Mittzwanziger Brecht schreibt diese Texte 400 Jahre nach Luther in Berlin. Doch sprachlich, metaphorisch ist er den Konstellationen zwischen dem Sohn Gottes und seinen Jüngern in der Version des Junkers Jörg von der Wartburg so nah wie möglich. Sagten sich einst die Jünger Jesu von ihrem früheren Leben mit Mutter und Vater los, hieß es bei Junker Brecht, gerichtet an die Städtebewohner: »Wenn du deinen Eltern begegnest in der Stadt Hamburg oder sonstwo/Gehe an ihnen fremd vor-

bei, biege um die Ecke, erkenne sie nicht/Zieh den Hut ins Gesicht, den sie dir schenkten/Zeige, o zeige dein Gesicht nicht/Sondern/Verwisch die Spuren!« An anderem Ort hieß es zum Lobe von Gottes Sohn, pardon, zum Lobe des Revolutionärs: »Wo er sich zu Tisch setzt/Setzt sich die Unzufriedenheit zu Tisch/Das Essen wird schlecht/Und als eng wird erkannt die Kammer. // Wohin sie ihn jagen, dorthin/Geht der Aufruhr, und wo er verjagt ist/Bleibt die Unruhe doch.« Matthäus protokollierte die Bergpredigt: »Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden; denn das Himmelreich ist ihr. Selig seid ihr, wenn euch die Menschen um meinetwillen schmähen und verfolgen«, und weiter, ja, da ist es, was Brecht aus Luther zieht wie so vieles von seiner Sprachmacht, so viele Gründe, warum er den Benutzern, Hörern und Lesern der deutschen Sprache so vertraut ist, ja, der Brecht, warum er einem so nahekommt, so eindringlich ist wie sonst nur Laute einer früh vernommenen Rede: »Ihr sollt nicht wähnen, dass ich gekommen sei, Frieden zu senden auf Erden. Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert. Denn ich bin gekommen, den Menschen zu erregen wider seinen Vater und die Tochter wider ihre Mutter und die Schwiegertochter wider ihre Schwiegermutter. [...] Wer Vater oder Mutter mehr liebt denn mich, der ist mein nicht wert; und wer Sohn und Tochter mehr liebt denn mich, der ist mein nicht wert.«

Brecht wettete nun, die Maske Luthers auf dem Gesicht und, bildlich gesprochen, die Kutte eines neuen Ordens am Leib, gegen die Herkunft aus der eigenen, der besitzenden Klasse, um gleich darauf die Spur zu verwi-

schen: »Das Lateinisch ihrer bestochenen Pfaffen/Übersetze ich Wort für Wort in die gewöhnliche Sprache, da/Erweist es sich als Humbug. Die Waage ihrer Gerechtigkeit/Nehme ich herab und zeige/Die falschen Gewichte [...] // Wo ich hinkomme, bin ich so gebrandmarkt/Vor allen Besitzenden, aber die Besitzlosen/Lesen den Steckbrief und/Gewähren mir Unterschlupf. Dich höre ich da/Haben sie verjagt mit/Gutem Grund.« Wie stolz er ist. Verstehe ich's recht, ist es Brecht als Luther, der aber der Christus selbst ist, der die Händler aus dem Tempel hinausjagt, der Vorausschauende, der den Kelch zur Neige leeren muss. Von dessen bitterem Inhalt weiß auch – kein Zufall – Nietzsches Zarathustra, wo er von der Sehnsucht nach dem Übermenschlichen spricht. Ach Dichter, denkt man, ach Brecht, deine Anmaßung wird dich richten. Doch es kommt anders.

Brechts ursprüngliche, frühe, auch pubertäre Häresie entsprach ganz dem künstlerischen Zeitgeist zwischen Niedergang des Kaiserreichs und Nazizeit. Er stand damit wahrlich nicht allein, als sein Talent ausbrach mit der Klampfe und den Freunden in der Mansarde, nach dem frühen Tod der Mutter, im Augsburg und München des späten Kaiserreichs, das eben in den Untergang des Ersten Weltkriegs marschierte. Zehn Jahre jünger als die meisten Expressionisten, von denen der Sprachwald zwischen Berlin und München via Leipzig (zwischen »Sturm« und Kurt Wolff Verlag) rauschte, konnte Brecht etwa zu Frank Wedekind, zu den zeitgenössischen Münchner Varietés, zu den Veröffentlichungen des »Simplicissimus« oder dem Gottfried Benn der *Morgue*-Gedichte kaum

Blasphemischeres hervorbringen. Was er tun konnte, war, sich eine eigene, eine besondere Maske aufzusetzen. Und er tat es. Die Großen des expressionistischen Kabarett, von Georg Heym bis Georg Trakl, sie trugen höchstens eine halbe. Sie waren keine Genies im Versteckspiel. Schauspielerei war ihre Sache nicht. Sie schöpften mit vollem Ernst aus der Existenz, ob getreu lyrischer Konvention, durch Verkürzung (August Stramm) oder Verlängerung der Verse (Ernst Stadler), ob sie es in Terzinen taten (Theodor Däubler) oder in der Freiheit eigener Erfindungen (Else Lasker-Schüler). Sie konnten nicht absehen von dem, was ihnen aufgegeben war qua Geburt, trugen es vor sich her, viele bis in den Schützengraben und in den dort waltenden Tod. Die Bildwelten des Otto Dix und George Grosz lieferten im Gefolge des Ersten Weltkriegs optisch mehr Schockierendes, als es Brechts Verse bei aller herausfordernder Lust mit Worten konnten. Auch wenn Brecht noch eben, 1918 auf 1919, drei Monate lang den Mediziner in Uniform gab, als Krankenhelfer, bevor er das Studium sowieso aufgab – mit den Anatomien, mit dem Hyperrealismus des Dr. Benn konnte er es nicht aufnehmen. Seine Drastik war noch pubertär. Was bei ihm dämmerte, war die Hinwendung zum Sozialen und Sozialkritischen. Auch das war selbstverständlich nicht originär. Agitprop lag in der Luft. Aber Brechts Hang und Fähigkeit zur Versachlichung, zum weniger dramatischen als analytischen Blick auf Figuren und Umstände – hier lag der große Unterschied. Der Weg in den Erfolg der Dreigroschenoper-Klischees einerseits und in die radikalen Versuchsanordnungen der Lehrstücke – da

kam Brecht ganz, und er sah, dass es gut war, und er blieb dabei.

Gibt es noch immer Grund, literarisch über den Regen zu reden, darüber, dass er nicht nach oben fällt? Brecht hatte gleich mehrere. Zuallererst den, dass ihm als Songwriter nichts über einen guten Refrain ging. Das Bleibende seiner Findungen in der deutschen Alltagssprache hat mit der schlichten Direktheit seiner Metaphern zu tun. Sie speist sich in einem hohen Maß aus dem Anschluss an die schöpferische, gärende, gute Sprache von Luther bis zu Gryphius und Grimmelshausen, also jener Phase der Entwicklung des Deutschen zum Hochdeutschen parallel zur gesellschaftlichen Dynamik und bildgebenden Dramatik von der Spätrenaissance an, von Reformation und Bauernkrieg bis zum Dreißigjährigen Krieg. Es muss angesichts dieser kräftigen Wurzel also nicht gestaunt werden über die selbstverständliche und vertraute Anwesenheit von Brechts Sprache, einiger, nein: vieler Wendungen, von Unmassen selbstverständlicher, griffiger, einrastender, bis heute wie ein gut geöltes Scharnier funktionierender Denk-Klischees einerseits sowie einer Figur, eines Gesichts, eines Theaterdichter-Klischees andererseits. Beide Seiten machen so wenig Aufhebens von sich, dass sie nahezu anonym sind wie Volkslieder oder Schlager, Popsongs, die so oft nachgesungen werden, bis keiner mehr das Original kennt. Das heißt nicht, dass Brecht zu Lebzeiten kein Aufhebens von sich und seinem Kollektiv gemacht hätte, im Gegenteil. Seine Bescheidenheit war die schlechteste Schauspielerei, war eine brüchige Maske.

Wer aber wäre insgesamt, in dem Gespräch über Litera-

tur, über Dichtung so beiläufig erwähnt, so fast verhohlen wie Brecht? Wenn es um die Tradition deutschsprachiger Dichtung geht, dasjenige, was vom 20. Jahrhundert aufgenommen und paraphrasiert, worauf geantwortet wird im lebendigen Vers heute – wer wird da nicht alles genannt, auf wen wird gezählt, zu wessen Einfluss wird sich emphatisch bekannt? Nun ja, Rilke, ja, immer einmal Stefan George, doch dann, reichlich Trakl, großzügig Benn, Else Lasker-Schüler auch, Stramm, Heym, van Hoddiss und weiter, Celan, gern, Günter Eich, sicher, Ingeborg Bachmanns Schuhe werden benutzt, die der Wiener Schule von Artmann bis Jandl, sicher. Und Enzensberger hat sowieso Spuren hinterlassen. Aber der kam ja von Brecht her schon mit der Kleinschreibung, deutlicher im Ton: »lies keine oden, mein sohn, lies die fahrpläne: sie sind genauer.« Und wenn wir schon dabei sind: Peter Weiss nicht zu vergessen, dem hat der Brecht persönlich etwas zur Magerkeit der Stücke beigetragen. Der Schweizer Friedrich Dürrenmatt sagte sogar in einer Rede auf Schiller 1959: »So verwandeln sich denn Schiller und Brecht aus unseren Richtern, die uns verurteilen, in unser Gewissen, das uns nie in Ruhe lässt.« Man achte hier auch auf das Mehrzahlpronomen: Von wem spricht der Mann des Wortes, wen alles schließt er ein?

Hier und heute im deutschsprachigen Raum dachte ich: Wer nennt schon Brecht, außer wenn es um die Querelen der Regisseure mit den Erbe-Verwaltern und Brecht-Theater-Museumswächtern geht? Und staunte bald: viele! Nicht in den Essays, nicht in den Gedichten. Fast jedes Feuilleton nennt ihn fast jeden Tag, nimmt Bezug auf ihn

mit größter Selbstverständlichkeit. Ob es um die Schließung von Kaufhäusern in Augsburg geht oder um die Prägung einer erfolgreichen Schriftstellerin durch Brechts Balladen, um eine Grundschule in der Provinz oder um den Versuch, den Flüchtlingsströmen des 21. Jahrhunderts mit historischer Einordnung beizukommen («Auch Theodor W. Adorno, Bertolt Brecht, Anna Seghers, Thomas Mann waren Flüchtlinge.»). Es darf auffallen, wie oft, aber auch wie beiläufig der Name fällt. Brecht ist Kanon und Underground zugleich. In so einem Fall braucht es keine Begründung. Für den täglichen Bedarf ist es der Name einer Persönlichkeit aus der Geschichte. In weitergehenden Fällen nutzt er als Verweis und Rückgriff auf das ästhetische Fundament. Das ist erstaunlich. Für Brecht gilt die Selbstverständlichkeit des Klassikers trotz, nein inklusive Ideologie.

Ein Grund: Man geht in die Museen und befasst sich mit der sogenannten klassischen Moderne, die ist ein Magnet für sicheren Massenandrang – und in der deutschsprachigen Dichtung gibt es doch nur einen, der klassisch modern ist! Man schaut gewisse Häuser an in Dessau, in Dresden-Hellerau, die Berliner Bruno-Taut-Siedlungen, wirft einen Blick hinüber nach Tel Aviv, man staunt die nützliche Schönheit der sachlichen Bauweise an – und in der Dichtung gibt es doch einen, dessen Konzept von einem erstaunlich frühen Punkt an ganz parallel dazu sachlich orientiert war, auf nützliche Schönheit erpicht war und sie hervorbrachte! Von seinem Freund in der Musik auch zu sprechen, von dem erfolgreichen Schüler Arnold Schönbergs, dem Komponisten und Kommunisten Hanns Eisler.

Der meinte einmal – Beleg für den Primat der Nützlichkeit in der Kunst –, wenn nicht genug Kartoffeln eingefahren würden, schriebe er sofort eine Kartoffelkantate. Und so ganz gewiss Brecht. In dem Bewusstsein des guten Zwecks (schweigend »über so viele Untaten«), vor allem aber in dem Glauben an die Wirkung jedes seiner Werke. Es könnte doch sein, er war der wichtigste deutsche Dichter im 20. Jahrhundert. In den Fragen von Inhalt und Form jedenfalls war er so souverän und stellte das so aus wie nur ein einziger vor ihm, Goethe. Brecht steht in der Tradition der arroganten Könner. Der Kult um ihn, wie immer er sich tarnt, er gilt dem Genie.

\*

Der Grund, auf dem ich auf den Felsen Brecht stieß wie der Maler am Anfang von Hitchcocks Film *Immer Ärger mit Harry*, war ein Stück eigener Acker: Erst nachdem mein Roman *Die Lüge* erschienen war, lernte ich das Personal desselben näher kennen. Im Roman trat es zwar auf, dachte aber nicht die Gedanken, sprach nicht die Sätze, verhielt sich nicht so, kam nicht in die Situationen, die ich ihm hätte aufgeben müssen, wenn ich vorher nur schon so deutlich den Prägungen durch Brecht nachgegangen wäre. Die Frisuren mancher Männer, die Zuwendung der Frauen, das Räucherwerk, die tiefen Sessel und die kahlen Wände, vor allem aber die Art, wie diejenigen sich eingerichtet hatten in den gegebenen Verhältnissen, die hätten bei tieferer Einsicht in die Rolle des Meisters vom Dorotheenstädtischen Friedhof anders ausgesehen. Indolenz

und irgendwie verbrämter, zum Ende doch nicht ganz offener Hedonismus im Alltag, Rückzieher, Diskussionen in Hinterzimmern – dagegen das ewige Stück vom Dennoch des herbeigesehnten Morgenrots auf dem Theater, in der Dichtung, in halböffentlichen oder öffentlichen Verlautbarungen. Im Fall der Protagonisten des genannten Romans viel Alkohol und das daraus folgende Durcheinander. Etwas wie Durchblick wird behauptet, der ist aber so getrübt, dass die Haltung zur realsozialistischen Umgebung es erst recht ist. Im Werk der höchste Anspruch, jeder Allmachtsgedanke wird gedacht, hält sich für berechtigt. Die Lebenserfahrung dagegen summiert sich zu einer der Vergeblichkeit, der Ohnmacht. Das alles – wurde mir Lesung für Lesung und Gespräch um Gespräch klarer – im *fast* bewussten Gefolge von Brecht, der zwar genau dachte, aber absichtlich ungenau handelte. Das heißt, für sich als Person, für seinen Bauch und deshalb für seinen ganzen Tross und die möglichst vollen Konten in der Schweiz und deren variable, vorteilhafte Nutzung kalkulierte und handelte er absolut präzise. Dazu sagt Eisler im Gespräch mit Hans Bunge am 6. Mai 1958: »Brecht war immer ein guter Hausvater. Brecht war nie geizig, aber war ganz genau in seinen Geldangelegenheiten.« Er rechnete und berechnete oder ließ es in seinem Sinne tun von denen, die sich zur Verfügung stellten. Die Inkonsequenz, die aus der denkerischen Konsequenz folgte, war eine im politischen Handeln und generell in der Haltung. Die einmal angenommene Attitüde als Gegner des Kapitalismus, des Imperialismus, der amerikanischen Lebensweise, des Faschismus sowieso, der auf schmaler Spur definiert wurde,

als Gegner der sogenannten kleinbürgerlichen, erst recht der bürgerlichen, der westlichen, wie auch immer denunzierten Lebensform – was immer vor dieser Folie und wogegen die eigene von Brecht & Co. war! –, dies und noch viel mehr führte in die Falle der Anpassung an die sozialistische, sowjetisch geprägte Gesellschaft in einer Lebensform, die dazu passte, die sich da hineinschmiegte.

Aus der denkerischen Anstrengung zur Festlegung, welche die griechisch-römische und klassische asiatische wie auch die Hegel'sche und ergo die marxistische Dialektik beerbte, wurde Reflex und vor allem Bequemlichkeit. »Brecht glaubte an den Klassenkampf, an die Revolution. Jedenfalls behauptete er dies«, bemerkt Marcel Reich-Ranicki einmal. Vor allem zum Wohle des Werks »glaubte« Brecht an dies und das, zuletzt vorrangig zu dem seines eigenen, des Brecht-Theaters. David Caute fasste einmal zusammen, die Ambiguität von Brechts eigener Laufbahn käme vom heterogenen Erbe Piscators her. Und der »liebte das Theater mehr als die Partei«.

Mein Umgang mit Brecht also wurde erst dringlicher, als ich auf der Bühne das Personal meines eigenen Romans kennenlernte, beim Vorlesen, beim gesprächsweisen Nachdenken über die Herren, die Männer, die ich erfunden hatte oder gezeichnet nach lebenden und toten Vorbildern. Unvermittelt war er da, der Name. Ich sagte: Brecht. Ohne Übergang. Ich sagte es wie jemand, der endlich das passende Wort oder den passenden Namen findet und ausatmen darf, weil »es« damit auf den Punkt gebracht ist. Stell dir vor, du sitzt mit einem Freund, einer Freundin, und alles ist so weit klar und schön, nur es gibt keinen

bestimmten Ausdruck für das, was so klar ist oder erscheint. Das zum Greifen Nahe bekommt nun auf einmal einen Namen. Oft ist es ein Filmtitel. Man sagt dann, das wäre »wie in *Casablanca*« oder »wie in *Stalker*«. Oder eine Musik kommt in den Sinn, *Gimme Shelter* von den Rolling Stones oder *Lux aeterna* von György Ligeti oder *Good Morning Portugal* von Desmond Myers – und ihr beide seid froh, sogar sehr froh, wie erlöst. So ging es mir, als ich den Namen Brecht gefunden hatte. Im Gespräch konnte ich das auch sofort vermitteln. Es war leicht möglich, im Anschluss an die Beschreibung bestimmter Zustände, menschlicher Verhaltensweisen, eben vor allem besagter Indolenz und ihrer Basis, der Klemme des Antifaschismus, in der sich alle Grundsatzkritik ausschloss, den Ahn zu benennen, denjenigen, der das alles sozusagen erfunden hatte: Brecht. Da war er. Da stand er vor mir mit seinen genial simplen Worthülsen. Wie unerwartet vertraut! Welch ein *Genpool*, Welch eine Patrix von Sprüchen, von Gemeinplätzen, von Klischees, und alle, verdammt nochmal, stimmig, aussagekräftig, zeitlos und zum Kopieren geeignet! Und wie sehr war zugleich alles daran, die Person inbegriffen, die Atmosphäre in den Hinterlassenschaften, vom Brecht-Museum bis zum Museumstheater am Schiffbauerdamm, vom Buckower Idyll bis zu den Fotografien der Weigel als Mutter Courage und den Fotos der Mitglieder des Berliner Ensembles zu irgendeiner der verordneten Feiern zum 1. Mai, wie sehr war alles daran Material, das die stehende Zeit des ostdeutschen Nachkriegs, der Butter auf Marken, der Milchkanne aus Aluminium, der stehenden Luft im »Klub der Kulturschaf-

fenden« oder in der legendären »Möwe« gleich beim Grenzübergang Friedrichstraße in der Mitte Berlins repräsentierte.

Die Frage, die sich mir stellte und die nach einiger Herleitung vom Publikum in erster Instanz hingenommen wurde, sie lautete: Hätte ohne Brecht die DDR überhaupt so lange Bestand gehabt?

\*

[...]