

Brecht ist tot

von Hellmuth Karasek

Das Fest ist verrauscht, übriggeblieben ist kalte Asche und Verlegenheit: In diesem Februar wäre Bertolt Brecht achtzig Jahre alt geworden, und seine Wahlheimat, die DDR, feierte ihn wie einen Dichturfürsten.

Sechs Tage lang wurde diskutiert, wurden Vorträge gehalten: das Berliner Ensemble ließ den „Galilei“ vom wackeren Manfred Weckwerth, Brechts Musterschüler, neu einstudieren und republikweit durch das Fernsehen ausstrahlen; das Brecht-Haus wurde dem allgemeinen Publikumsverkehr geöffnet — Weimar in der Ost-Berliner Chausseestraße.

Aber auch Augsburg, das den Sohn lange verlegen verweigert hatte, und das deutsche Fernsehen feierten mit. Und der Suhrkamp-Verlag brachte, unter anderem, einen pompösen Bildband zum Jubiläum dar, statt Kränzen. In Bayern, wo ein lebender Linker nicht Lehrer werden kann und Erich Fried nicht in die Lesebücher darf, vermag ein toter Kommunist schon Klassiker zu werden. Kommt Zeit, kommt Rat.

Gewiß, in die würdige Feiertagsfreude und in den zelebrierten Gedenkjubiläum mischten sich Zweifel — und das nicht einmal klammheimlich.

Pflichtschuldiger wurde daran erinnert, daß es ja Brecht gewesen sei, der vor „Einschüchterung durch Klassizität“ gewarnt hatte. Nein, dieser sollte, wenn schon ein Klassiker, gefälligst ein höchst lebendiger sein. Brav und getreu seiner Lehre sprach man mahnend davon, daß er, wie kein zweiter, für die Veränderung plädiert hatte und daß er daher auch verändert werden mußte. Sprach's — und arbeitete unverändert an seinem starren Gipsmonument weiter.

Im Grunde waren das beschwichtigende Retuschen, die das Eingeständnis ersparen sollen, daß Brecht zur Zeit tot ist, mausetot. „Eiszeit für Brecht“ nannte der „Zeit“-Kritiker Benjamin Henrichs seine Kritik über den Geburtstags-Galilei. Und Günther Rühle in der „FAZ“ sah die Vokabel von der „Brecht-Müdigkeit“ durch den gesamten Ost-Berliner Brecht-Kongreß geistern.

Wo ein Toter ist, da sollte sich doch auch eine Todesursache finden lassen.

Schuldige gibt es genug. Zuerst Brechts Erben am Berliner Ensemble, die es verstanden haben, der Auseinandersetzung mit dem Werk alle lebendigen Impulse auszutreiben. Regisseure, die auf Veränderung aus waren wie Manfred Karge und Matthias Langhoff oder wie Benno Besson, wurden aus dem Schiffbauerdamm-Theater gegraut; und selbst im Exil droht ihnen der juristische Bannstrahl der legitimen Erbwalter:

Für Hamburg, wo Karge und Langhoff zur Zeit das „Fitzer“-Fragment inszenieren, wollte die Brecht-Tochter die Aufführung sperren, weil ihr der Hauptdarsteller (ein Verstoßener des Berliner Ensembles) nicht paßte. Wer nicht nach den Buchstaben spielt, wie sie im Tempel des Herrn aus dem Koran der theoretischen Schriften Brechts herausgelesen werden, muß bis heute mit einstweiligen Verfügungen rechnen.

Was einst berechtigter Schutz vor politischem Mißbrauch war, ist längst ein Zopf verzopfter Erbwalter.

Doch auch die westdeutschen Staats- und Stadttheater mumifizierten wacker mit. Sie spielten Brecht von der Stange und um der Botschaft willen. Mit dem „Galilei“ bewiesen sie uns, daß sich die Erde um die Sonne dreht, mit der „Mutter Courage“, daß der Krieg eine schlechte Sache sei, mit dem „Guten Menschen von Sezuan“, daß Hunger nicht der beste Koch ist.

Sicher jedoch ist auch der Ermordete schuld. Der „arme B. B.“ war, so viel kann man heute sagen, als Dramatiker ein ebenso grandioser wie hemmungsloser Vereinfacher.

Seine einmal gewonnene, bei Marx erlernte Erkenntnis, daß jede Idee sich vor dem Interesse blamiere, wurde zur fixen Idee. Wirksam, schlagkräftig, einfach wollte er sie seinen Zuschauern vermitteln. Dabei sollten die Emotionen aus dem Theater vertrieben, das vergnügliche Denken eingetrichtert werden.

Diese, aus einem simplen Dualismus gezogene, Rechnung konnte nicht aufgehen. Brecht hat sie sein Leben lang bezahlt: In den letzten Lebensjahren hat er, genialer Theaterpraktiker der er war, mit immensem Fleiß und Aufwand die Simplizität seiner Gleichungen verschleiert.

Die Welt, so lautete seine Maxime, ist darstellbar, wenn sie als veränderbar dargestellt werde. Ein schöner Satz. Nur hat der mittlere und der späte Brecht (sieht man von Ausnahmen wie der Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ ab) die Welt, wie er sie vorfand, nie dargestellt, sondern stets parabolisiert: das heißt, die Wirklichkeit übersprungen, um sie im Gleichnis wiederzufinden.

Der Zweite Weltkrieg und sein Völkermorden: Mutter Courage zieht in

einen Parabel-Feldzug des siebzehnten Jahrhunderts. Die Atombombe und die Rolle des modernen Wissenschaftlers: Galilei streitet sich mit der mittelalterlich gebliebenen Kirche um das kopernikanische Weltbild. Der moderne Kapitalist und die Form seiner Ausbeutung: Entweder ein anachronistischer Gutsbesitzer à la Puntilla lebt in den finnischen Wäldern, oder die sozialen Gegensätze der modernen Industrielwelt werden in ein frühkolonialistisches China verlegt und verlagert, wo es um eine Handvoll Reis statt um wegrationalisierte Arbeitsplätze geht.

Mag sein, daß eine Parabel mit ihrer Vereinfachung am Anfang auch Klarheit schafft. Aber diese Klarheit, einmal gewonnen, erstarrt, gibt nichts mehr her. Da sie alles auf Anhieb weiß, was sich in sie übersetzen läßt, kann sie später keine Auskünfte mehr liefern, als diejenigen, welche man beliebig in sie hineinlegen kann.

Brecht selbst hat ein Beispiel für diese Beliebbarkeit geliefert. In den späten zwanziger Jahren schrieb er das Stück „Mann ist Mann“, in dem gezeigt wird, wie im fernen Indien der einfache Pakker Galy Gay von Soldaten besoffen gemacht und in eine „Kampfmaschine“, einen grölenden und mordenden Soldaten, verwandelt wird.

Brecht schrieb das nicht etwa als abschreckendes Beispiel. Er wollte vielmehr, wie er selbst erläuterte, einen neuen positiven Zeittyp schaffen, der sich mit modernen Anforderungen auch verändere, ohne der alten Individualität nachzutruern.

Als jedoch die Nazis an die Macht kamen, meinte Brecht auf einmal, das Stück „Mann ist Mann“ ließe sich auch spielen, indem Galy Gay in die SA gepreßt würde.

Die gleiche Parabel, die eben noch demonstrierte, wie herrlich weit man es mit dem Menschen bringen könnte, bewies nun, unverändert, das Gegenteil.

Auch Galilei wurde, je nach neuester Lage, bald gepriesen und bald verurteilt: die dramatische Figur als Hampelmann, an dessen Schnüren sich fast nach Belieben ziehen läßt.

So haben Brechts Theaterstücke sich in ausgedachten Kunstwelten eingerichtet, in denen die Realität nach Bedarf modelliert werden kann. Brechts Stücke sind im Laufe der Jahre immer weniger neugierig geworden, weil sie von vornherein schon alles wußten. Brecht, der in der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ das Chicago des Hochkapitalismus auf die Bühne baute, besuchte die Chicagoer Schlachthöfe während seiner amerikanischen Emigration nie: Seine Theorie kannte sie bereits besser.

Wer heute den Marxismus diskutiert, kommt an der Frage nicht vorbei, ob der Geschichtsprozeß so determiniert

rend sei, daß die in ihm obsiegenden und unterliegenden Klassen ihn zwangsläufig vollstrecken müssen, so daß einzelne Entscheidungen nur zu Schnörkeln oder Arabesken taugen.

In Brechts Stücken jedenfalls sind die Menschen nur Marionetten des Weltgeistes. Sein optimistischer Marxismus machte, gekoppelt mit der angestrebten Beispielhaftigkeit seines Theaters, seine Stücke zu Exempeln einer Heilsgeschichte, die große Ähnlichkeit mit dem barocken Welttheater hat.

Da Gottes Heilsplan bereits über den Menschen entschieden hat, kann er zwar auf Erden ein Weilchen zappeln — um seine Erlösung jedoch nicht herkommen.

Ähnlich kann auch, wenn der Sieg des Proletariats der Geschichte einprogrammiert ist, eine gewerbetreibende Mutter, wie die Mutter Courage, nur Fehler begehen und eine proletarische Mutter wie die in Brechts Gorki-Bearbeitung nur richtig handeln. Die Söhne verlieren beide dabei, nur ist es einmal ein siegreicher Tod, einmal ein sinnloser.

Brecht betrachtet das Einzelschicksal von einer höheren Warte — seine Stücke sind Urteile, um nicht zu sagen: Vorurteile gegen seine Figuren. Man weiß stets, wie der Prozeß ausgehen wird. Wer von der Geschichte keine Chance bekommt, hat auch bei Brecht keine Chance.

So wenig, daß er sich Hamlet, weil er Prinz war, nur als dicken Parasiten vorstellen konnte. So wenig, daß er in Übungsszenen zu „Romeo und Julia“, Romeo seinen Pächter kaltschnäuzig verjagen ließ, während Julia ihrer armen Zofe, die auch nur ihren Liebsten treffen wollte, keinen freien Abend gab.

Die Krux solcher Voraus-Einsichten ist es, daß sie nur Belege für bereits Gewußtes suchen. Wie ein Freudianer nur Phallus-Symbole, Ödipuskomplexe, Verdrängungen und Sublimierungen am Werke sieht, wollte Brecht seine fröhliche Wissenschaft als den alleinigen Motor am Wirken wissen.

Mag sein, daß dies aus der Distanz sogar so ist — im Drama jedoch zählt die Einzelheit, das, was vor dem großen Weltgeist nur Arabeske sein mag.

So konnte der Dramatiker Brecht (wieder muß man dabei von den realistischen, ja naturalistischen Szenen „Furcht und Elend“ absehen) Hitlers Rassenwahn nur als ablenkendes Manöver begreifen: In den „Rundköpfen und den Spitzköpfen“ wird der Antisemitismus lediglich als Scheingefecht der Nazis dargestellt, das nur von der Klassenfrage ablenken sollte.

Was Brecht seinen Figuren und Dramen antat, war historisch verständlich, ja sogar notwendig.

Der Autor suchte nach seinen anarchistischen Anfängen nicht nur einen Fixierungspunkt in der Welt, den er im Marxismus fand, sondern erkannte auch, daß sich der Faschismus wirksam nur mit dem Marxismus bekämpfen lasse.

Wenn jedoch Brecht für die Historisierung plädierte — das heißt in den Werken vergangener Autoren die damaligen historischen Bedingungen mitverwirklicht sehen wollte —, dann ist es an der Zeit, Brecht ebenfalls zu historisieren.

Und nicht so zu tun, als seien seine Stücke immerdar und ewig anwendbare Parabeln, die als Deckel zu jedem neuen Topf passen.

Wenn der Theoretiker Brecht historische Gerechtigkeit forderte, so hat der Dramatiker sie leider, wie der Fall Galilei belegt, nicht gewährt. Der Streit der Kirche mit Galilei wird mit einem trickreichen Anachronismus geführt — so, als hätte die damalige Kirche sich nur aus Zynismus gesperrt, da sie doch genausoviel wissen muß, wie es ein Autor und ein Zuschauer im zwanzigsten Jahrhundert tut.

Man vergleiche dieses Brechtsche Verfahren nur einen Augenblick mit dem dramatischen Vorgehen Tschechows, der auch den Untergang einer Klasse und einer Welt festhält. Dabei billigt Tschechow seinen Figuren zu, daß sie so klug und so dumm sind wie die Umstände, die sie umgeben. Brechts Gestalten jedoch wissen, was die Weltgeschichte mit ihnen vorhat. Also können sie entweder listig-lustig sein, wie es Schweyk noch in Stalingrad ist (was soll ihm schon als kleinem Mann passieren?), oder schurkisch-heuchlerisch wie Mauler in der „Heiligen Johanna“. Brechts Damenwelt ist im Grunde nur von Teufeln und Engeln bevölkert wie ein barockes Kirchengemälde.

Schon von daher wird verständlich, daß nachfolgende Schriftsteller-Kollegen mehr und mehr gequält auf sein Werk reagieren. Nicht immer so grob wie der französische Dramatiker Genet, der meinte: „Brecht hat nur Quatsch geschrieben. Bei Brecht weiß ich immer, was kommen wird... Alles, was Brecht sagt, kann in Prosa gesagt werden und ist in Prosa gesagt worden.“ Brecht also, der eine vorgedachte Weltanschauung nur ins Drama „übersetzt“.

Peter Handke sah daher in Brecht einen Trivial-Autor: „Ich konnte ihn nie leiden, weder seine früheren genialischen Kraftmeiereien noch seine vorsichtigen, gehemmtten Lehrstückchen der mittleren Periode, noch seine späteren aufgeklärten Weltproblemstücke, noch seine letzten abgeklärten chinoiden Teekannensprüche.“

Ob Martin Walser Brecht zur Vergangenheit rechnet („zum alten Gold, nicht zum alten Eisen“), ob der DDR-

Dramatiker Peter Hacks vorsichtig mahnt, daß Brechts Wirklichkeit nur die der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts war, ob sein Kollege Heiner Müller es „ein bißchen langweilig“ findet, daß er Figuren kleinmacht. Das mag in einer anderen historischen Epoche richtig gewesen sein“, stets sind diese Brecht-Einsichten, dem Werk und den Aufführungen mit ein wenig Überlegung abzugewinnen, und uns nur aus Erinnerung und Pietät verstellt.

Denn Brecht — das ist für uns immer noch die Nachkriegsgeschichte seines Werks. Da Brecht nach der Rückkehr aus der amerikanischen Emigration Ost-Berlin, also die spätere DDR, zu seinem Wohnsitz und Arbeitsplatz wählte, geriet sein Werk prompt in die Schützengräben des Kalten Krieges. Es gab — so nach dem 17. Juni oder nach dem Mauerbau — Wellen des Brecht-Boykotts, mit deren Durchbrechung sich das westdeutsche Theater von der schulmeisterlichen ängstlichen Aufsicht der Adenauer-Restauration befreite.

Dabei ging man zunächst nach der Methode zu Werke, daß man Brecht fein säuberlich in zwei Hälften tranchierte: in einen großen Dichter und in einen weniger großen Politiker und Parteigänger.

Immer wieder kolportierte man, daß Brecht nur aus List in der DDR sitze, in Wirklichkeit viel lieber nach Salzburg an die dortigen Festspiele gegangen wäre, wozu er sich doch schon die österreichische Staatsbürgerschaft besorgt habe.

Als Klaus Völker in seiner Brecht-Biographie vor zwei Jahren feststellte, daß Brecht an der DDR eher zuwenig als zuviel Sozialismus gestört hätte, war der Streit längst ausgestanden. Mutter Courage konnte, wie Martin Walser es formuliert hatte, auf jeder Villa Hügel aufgeführt werden.

Doch in Erinnerung blieb, daß Brechts Stücke die erste Probe aufs Exempel waren, was eine konformistisch-antikommunistische Gesellschaft zu tolerieren bereit sei.

Wo es wieder gang und gäbe ist, daß Theater in freiwilliger oder weniger freiwilliger Selbstzensur unangenehme Auseinandersetzungen sich und uns ersparen (etwa die „Gerechten“ von Camus), ist es gut, an den Fall Brecht zu erinnern.

Man versteht dann auch, warum er für viele sakrosankt bleibt wie eine ehrwürdige, in Kämpfen erprobte Losung. Daß Brechts Stücke inzwischen eher den Apparat repräsentieren, den sie einst ins Wanken brachten, ist eine bittere, aber notwendige Einsicht.

 Essay
