

DÜRREWIND BRANDSTIFTER
HIMBEERSUCHER DULDER
DRECKVERBAND SAATGUT
DIALEKTIK STAATENLENKER
ATEMZUG PFEFFERBÄUMEN
LIEBENDEN SILBERPAPPEL
VERFÜHRUNG SCHREIBPULT
WEHERUFE HOLDERSTRAUCH
EINGESTÄNDNIS HAUSSKELETT
LEERE TEEWURZELLÖWE

ANDREAS
KLEMENT

Brechts NEUES LEBEN in der DDR
Die späte Lyrik

Andreas Klement

Brechts NEUES LEBEN in der DDR. Die späte Lyrik

Zugl. Univ.Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München 2009

Umschlaggestaltung: Heike Amthor | Tectum Verlag, Idee: Sandra Stoller

© Tectum Verlag Marburg, 2012

ISBN 978-3-8288-5518-2

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der ISBN 978-3-8288-2877-3 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Der ungeduldige Klassiker

„Wer fürchtet sich vor Bertolt Brecht?“¹, beginnt eine Interpretation seines bekannten Gedichts *Auf einen chinesischen Teewurzellöwen* und gleich denkt man auch an Max Frischs Diktum von der durchschlagenden Wirkungslosigkeit des Klassikers Brecht. Die Konjunktur der Nachfrage nach Brechts Stücken unterliegt Schwankungen, die mit der gesellschaftspolitischen Entwicklung korrespondieren, dagegen scheint das Ansehen seiner Lyrik stetig zu wachsen. Die Ursache dafür mag darin zu sehen sein, dass nach der oft einseitigen, mit ideologischen Scheuklappen erfolgten Rezeption, nach oberflächlicher Aktualisierung und Instrumentalisierung inzwischen die Gelegenheit zu einer immer vollständigeren Wahrnehmung des Werks in seiner vielgestaltigen Ganzheit besteht. Die von Frisch ironisch begründete Einordnung als Klassiker erhält ihre Berechtigung nicht zuletzt durch die Wandelbarkeit eines lyrischen Werks, das nicht in klassischer Würde erstarrt, sondern unter veränderten Rezeptionsbedingungen immer neue Facetten offenbart.

Die Wirksamkeit einer politisch engagierten Literatur im Allgemeinen und jene des literarischen Formprinzips der Parodie und Montage im Besonderen wird indes fragwürdig bleiben. Über die öffentliche Rezeption der Dreigroschenoper in der Endphase der Weimarer Republik urteilte Hannah Arendt: Ihr „einziges politisches Ergebnis war, daß jedermann ermutigt wurde, die unbequeme Maske der Heuchelei fallen zu lassen und offen die Maßstäbe des Pöbels zu übernehmen“.² Wie im Falle von Brechts berühmtestem Gedicht *Die Erinnerung an die Marie A.* absorbierte die in seinem bekanntesten Bühnenwerk mit den literarischen Mitteln der Ironie, der Parodie und der Inversion kritisierte Bourgeoisie das kritische Potential des Kunstwerks elegant und beinahe lautlos, indem es die eigentliche Zielrichtung entweder ignorierte oder ihrerseits durch Umwertung in das eigene Kunstverständnis inte-

¹ Wulf Segebrecht: Sind Lyrikfreunde bessere Menschen? In: 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 7: Von Bertolt Brecht bis Marie Luise Kaschnitz. Frankfurt/M. 1996, S. 184.

² Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus. München 1986, S. 717.

grierte.³ Die Reaktionen einzelner Rezensenten bilden dabei eine Ausnahme, allerdings eine politisch letztlich bedeutungslose, und es ist bezeichnend für die Wirkung des Stücks, dass die von dem Theaterkritiker Alfred Kerr angestoßene Plagiatsaffäre in der feuilletonistischen Diskussion den größten Effekt erzielte.⁴

Etwas durchaus Vergleichbares, vor einem veränderten gesellschaftlichen Hintergrund, erfuhr Brecht mit seinen kritischen Arbeiten in der DDR, sei es, dass er die Publikation durch Selbstzensur unterdrückte oder durch die Intervention der Kulturbürokratie daran gehindert wurde, dass er das Arbeiterpublikum rein zahlenmäßig kaum erreichte oder dass eine ideologisch vorgeprägte Literaturkritik und Literaturwissenschaft die kritischen Texte entweder stillschweigend übergang oder sich mit ihrem methodischen Inventar um deren Reinwaschung bemühte. Die Planbarkeit und Vorhersehbarkeit nicht nur der Kunst, sondern nach Möglichkeit aller Lebensbereiche wird in der totalitären Herrschaftsform zur strukturellen Notwendigkeit, die Perfektion der Kontrollmechanismen ist schlicht systemimmanent: „Die totalitäre Bewegung muß daher, wenn sie erst einmal die Macht in der Hand hat, unerbittlich alle Talente und Begabungen, ohne Rücksicht auf etwaige Sympathien durch Scharlatane und Narren ersetzen; ihre Dummheit und ihr Mangel an Einfällen sind so lange die beste Bürgschaft für die Sicherheit des Regimes, als dieses noch nicht seine eigene Funktionärschicht herangezogen hat [...]“⁵

Die späte Lyrik wird in der Forschung üblicherweise mit dem Zeitpunkt der Rückkehr Brechts nach Berlin, im Oktober 1948 und endgültig im Mai 1949, identifiziert. Tatsächlich entsteht eine wichtige Zäsur in der Entwicklung des lyrischen Werks weniger durch das Ende des Zweiten Weltkriegs als durch Brechts Entscheidung für die Rückkehr nach Ost-Berlin. Die Durchsicht der umfangreichen Sekundärliteratur zum lyrischen Spätwerk ergibt, dass nur wenige Untersuchungen zum lyrischen Gesamtwerk seit der Rückkehr vorhanden sind und sich stattdessen der Großteil der Titel mit dem Zyklus der *Buckower Elegien* von 1953 befasst. Wegen der äußerst komplexen Struktur der epi-

³ Dagegen traut Florian Henckel von Donnersmarck in seinem Film „Das Leben der Anderen“ gerade diesem frühen Gedicht Brechts eine subversive Wirkung kraft seiner Schönheit auf den von Ulrich Mühe gespielten Stasi-Hauptmann zu.

⁴ Vgl. Alfred Kerr: Brechts Copyright. Berliner Tageblatt, 3.5.1929.

⁵ Arendt: Elemente und Ursprünge (1986), S. 724.

grammatischen Gedichte ist dieser Befund wenig überraschend, ändert jedoch nichts am grundsätzlichen Mangel einer weiter gefassten Einordnung der Elegien in den Werkkomplex der Brechtschen DDR-Lyrik. Viele Untersuchungen vor allem aus den fünfziger und sechziger Jahren, die die Gedichte der Spätzeit als subjektive, resignative Rückzugslyrik werten, müssen inzwischen als überholt gelten. Auch die verblüffende These Hannah Arendts, mit der späten Lyrik Brechts sei „kein Staat zu machen“ und es befinde sich darunter „kaum ein wirklich ganz gelungenes, geschweige denn ein großes Gedicht“⁶, wird in den meisten Forschungsbeiträgen nur deshalb zitiert, weil es sich um die Fehleinschätzung einer prominenten Stimme handelt.

Die von Jürgen Link eingebrachte Symbolik-Theorie⁷ versuchte unter Berufung auf die Emblemforschung die zeitbezogene Kollektivsymbolik der *Buckower Elegien* herauszuarbeiten. Links Verfahren ist jedoch trotz des scheinbar neuen methodischen Instrumentariums zur Textanalyse assoziativ zu nennen und führt überdies zu unfreiwillig komischen Konnotationsketten, wie am Beispiel des Gedichts *Der Rauch*: „Rauch“, „Kohlen“, „Transport“, „Transportarbeiter“, „Bergbau“, „Bergmann“⁸, wodurch am Ende der Rauch als Symbol für die Kohleproduktion und das Energiesystem des neuen Staats steht. Wenn inzwischen kaum ein Forschungsbeitrag der naheliegenden Versuchung widerstehen kann, die Darstellung Links ironisch-genüßlich zu kommentieren⁹, so soll doch darauf verwiesen werden, dass seine Hauptthese, „es handle sich bei den Buckower Elegien um politische Lyrik“¹⁰, in einer Phase der Ratlosigkeit wichtige Impulse für die Forschung zum lyrischen Spätwerk lieferte. Unter den Analysen aus den Reihen der DDR-Germanistik ist insbesondere die Darstellung von Christel

⁶ Hannah Arendt: Benjamin, Brecht. Zwei Essays. München 1971, S. 68.

⁷ Jürgen Link: Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts. München 1975.

⁸ Ebd. S. 48.

⁹ Vgl. Helmut Koopmanns Einschätzung: „[...] die mit großem denkerischen Aufwand vorgetragene These von der zeitbezogenen Kollektivsymbolik der ‚Buckower Elegien‘ [...] kommt einer Bankrotterklärung dessen gleich, was Brecht durchaus geschätzt hat, nämlich des gesunden Menschenverstandes.“ Ders.: Brechts „Buckower Elegien“ – ein Alterswerk des Exils. In: Hans-Jörg Knobloch / Helmut Koopmann (Hg.): Hundert Jahre Brecht – Brechts Jahrhundert? Tübingen 1998, S. 118.

¹⁰ Link: Die Struktur des literarischen Symbols (1975), S. 94.

Hartinger zum „Gedicht nach Krieg und Wiederkehr“¹¹ zu beachten, die neben einer umfangreichen Untersuchung des *Aufbaulieds* im Kontext der Aufbauyrik der DDR und einer ideologisch geführten Diskussion der *Neuen Kinderlieder* auch eine Untersuchung der *Buckower Elegien* enthält. Dabei werden die politischen Texte wie *Die Lösung* einbezogen, jedoch als „streitbares Bekenntnis“¹² zum Sozialismus entschärft. Nicht zuletzt die zum Teil polemische Auseinandersetzung mit der „bürgerlichen“ Literaturwissenschaft stört die Rezeption des Forschungsbeitrags.

Das „Brecht-Handbuch“ von Jan Knopf, erstmals 1984 erschienen¹³, ist spätestens seit der stark erweiterten und konzeptionell veränderten Neuausgabe von 2001¹⁴ das zentrale wissenschaftliche Orientierungsmittel. Es enthält sowohl eine Zusammenschau der „Gedichte 1947–1956“¹⁵, ergänzt durch zahlreiche Einzelanalysen, als auch einen weitgehend umfassenden Überblick der Forschungslage. Knopfs These, dass Brecht als Lyriker „in der DDR zunehmend auf Distanz“¹⁶ geht, ist ebenso nachvollziehbar, wie die dafür angegebene Begründung, Brechts politisches und künstlerisches Konzept sei mit den realen Bedingungen in der neuen Gesellschaft kollidiert und der Autor habe sich daher „zunehmend in eine Beobachterrolle gedrängt“¹⁷ gesehen. So lautet auch der Ansatz Knopfs, die *Buckower Elegien* müssten als Reaktion auf die Ereignisse des Volksaufstands in der DDR vom 17. Juni 1953 verstanden werden. Die Elegien „widmen sich sowohl dem Arbeiteraufstand, den durch ihn offenbar gewordenen Mißständen und vernachlässigten Interessen, als auch den eigenen und fremden

¹¹ Christel Hartinger: Bertolt Brecht – das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr. Studien zum lyrischen Werk 1945–1956. Berlin 1982 (Brecht-Studien; Bd. 8).

¹² Ebd. S. 260.

¹³ Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Lyrik – Prosa – Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart 1984.

¹⁴ Brecht Handbuch in fünf Bänden. Hrsg. von Jan Knopf. Bd. 1: Stücke. Stuttgart, Weimar 2001. Bd. 2: Gedichte. Stuttgart, Weimar 2001. Bd. 3: Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart, Weimar 2002. Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar 2003. Bd. 5: Register, Chronik, Materialien. Stuttgart, Weimar 2003.

¹⁵ Brecht Handbuch. Bd. 2 Gedichte. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 413–475.

¹⁶ Knopf: Brecht-Handbuch Lyrik (1984), S. 172.

¹⁷ Ebd.

(westlichen) neofaschistischen Kräften, die den Aufstand für sich zu nutzen versuchen und einen neuen Krieg vorbereiten [...].¹⁸

Als die nach wie vor genaueste Analyse der einzelnen Gedichte der Buckower Sammlung kann Marion Fuhrmanns sachlich nüchterne Forschungsarbeit „Hollywood und Buckow“¹⁹ gelten. Die methodisch induktiv angelegte Untersuchung enthält grundsätzliche Hinweise zur poetischen Funktion sprachlich konstruierter Bilder und unternimmt eine kritische Bewertung früherer strukturalistischer Ansätze zur Interpretation der *Buckower Elegien*. Die Autorin folgt der Fragestellung, „welche Art der ästhetischen Organisation welchem künstlerisch-gesellschaftlichen Produktionszusammenhang entspricht“²⁰ und bezieht daher auch die 1942 im amerikanischen Exil entstandenen *Hollywoodelegien* in die Untersuchung ein, ohne jedoch zu einer detaillierten vergleichenden Analyse zu gelangen. Neben der ausführlichen Einzelinterpretation der Gedichte wird auch der Versuch einer thematischen Gruppierung unternommen, wobei die Kategorien „Mensch-Natur“, „Geschichte-Politik“, „Entfernung vom Volk“, „Reaktionen auf politisch-historische Erfahrungen“, „Das positive Neue“ und „Die Ästhetik“²¹ zugrunde gelegt sind. Fragwürdig erscheint allerdings die Einschätzung, die Elegie *Der Rauch* sei als Zentralgedicht der Sammlung aufzufassen, „da es das Produzieren als Grundprinzip menschlicher Existenz thematisiert“²² und dieses Prinzip in allen Lebensbereichen gelte. Dagegen ist der Jan Knopf verpflichteten Auffassung der Autorin, die „komplexe Organisation“ der Buckower Elegien sei Ausdruck der „engagierten Distanz“ des lyrischen Ich, das vor allem durch eine beobachtend-reflektierende Haltung charakterisiert sei²³, sehr wohl zuzustimmen. Als die beiden wesentlichen ästhetischen Prinzipien der Elegien bestimmt Marion Fuhrmann die Verwendung „filmischer“ Techniken (wie zum Beispiel Überblendung, Zeitlupe, Zeitraffer, etc.), die bereits Knopf herausgestellt hatte, und die „Dissoziation der Elemente“. Durch die Technik des „filmischen Sehens“ werde „die

¹⁸ Ebd. S. 201.

¹⁹ Marion Fuhrmann: *Hollywood und Buckow: politisch-ästhetische Strukturen in den Elegien Brechts*. Köln 1985 (Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften; 195: Serie: Literatur und Geschichte).

²⁰ Ebd. S. 9.

²¹ Ebd. S. 141.

²² Ebd. S. 137.

²³ Ebd. S. 142f.

Wahrnehmungsfähigkeit des Rezipienten prinzipiell erweitert“²⁴, während die Trennung der einzelnen Elemente sprachlich konstituierter Bilder, als Grundlage der Dialektik des Verfremdungsverfahrens, Erkenntnis und Einsicht für den Rezipienten „produzierbar“²⁵ mache.

Von den jüngsten Arbeiten zum lyrischen Spätwerk ist vor allem Helmut Koopmanns Aufsatz „Brechts ‚Buckower Elegien‘ – ein Alterswerk des Exils“²⁶ zu nennen, der die Diskussion insofern belebte, als er sich gegen die einseitige Betonung des Zeitbezugs in den Gedichten richtete. Der Schlüssel zum Verständnis des Gedichtzyklus‘ liege in den *Hollywoodelegien* als „Antielegien“, beziehungsweise in der prägenden Exilerfahrung Brechts und dem damit verbundenen „Gefühl der Distanz zur umgebenden Wirklichkeit“ und dem „schärfer gewordenen analytischen Blick, der auf die Umkehr dessen abzielt, was man sieht“²⁷. In den *Buckower Elegien* werde dieses Exilantenbewusstsein wieder sichtbar, sie seien daher, so lautet Koopmanns pointierte These, ein „Alterswerk des Exils“. Die Gedichte seien zwar auf die damalige Gegenwart der DDR bezogen, enthielten jedoch kaum einen konstruktiven oder produktiven Beitrag zu den politischen und gesellschaftlichen Problemen der DDR²⁸, eben verfasst aus der Perspektive des Exilanten.

Die Grundannahme der These Koopmanns, das Exil verändere das Selbstbewusstsein auf Dauer, die Hilde Domins Formel „Einmal Exil, immer Exil“ folgt, ist psychologisch nachzuvollziehen, und sicher sind Reflexion und Distanz zentrale Kategorien der *Buckower Elegien*, einen kritisch-konstruktiven Beitrag zur Wirklichkeit der neuen Gesellschaft aber leisten auch diese späten Gedichte sehr wohl. Das Ziel einer Analyse des lyrischen Spätwerks Brechts muss es daher ganz offensichtlich sein, die Erfahrung des Exils und der neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit in Einklang zu bringen beziehungsweise die Lyrik als Synthese der Exilerfahrung und ihrer existentiellen Gestaltung im neuen sozialistischen Staat zu begreifen. Koopmann selbst deutet an, die Exilerfahrung provoziere in der künstlerischen Verarbeitung entweder existen-

²⁴ Ebd. S. 145.

²⁵ Ebd. S. 149.

²⁶ Helmut Koopmann: Brechts „Buckower Elegien“ – ein Alterswerk des Exils. In: Hans-Jörg Knobloch / Helmut Koopmann (Hg.): Hundert Jahre Brecht – Brechts Jahrhundert? Tübingen 1998, S. 113–134.

²⁷ Ebd. S. 128.

²⁸ Ebd. S. 129.

tialistische oder aktuell-zeitpolitische Reaktionen. Beide Formen sind in Brechts lyrischem Exilwerk vorhanden und weisen entstehungsgeschichtlich eine Tendenz auf von antifaschistisch-agitatorischen Gebrauchstexten zu Gedichten, die die Bedingungen der dichterischen Existenz im Exil reflektieren. Analog verläuft die Entwicklung der DDR-Lyrik Brechts von eindeutig appellativen zu eher distanzierenden, reflektierenden Texten. Dieser Prozess ist nicht absolut zu verstehen – appellative Gedichte entstanden auch nach dem 17. Juni 1953 –, sondern als eine deutlich sichtbare Tendenz. Mit der den sprachlichen Gestus bestimmenden Entwicklung korrespondiert ein thematischer, perspektivischer Wandel: Zu der gesellschaftlichen, sozialistischen Bedeutungsebene kommt verstärkt eine existentielle, subjektbezogene Bedeutungsdimension, die häufig nur vor dem Hintergrund der Exilerfahrung zu verstehen ist. In einem Gespräch über die geplante Sammlung der *Svendborger Gedichte* hat Walter Benjamin die Richtung für diese Deutung gewiesen, indem er fand, „der Kontrast zwischen den politischen und den privaten Gedichten bringe die Erfahrung des Exils besonders deutlich zum Ausdruck“²⁹.

Brechts veränderte Wahrnehmung der DDR-Wirklichkeit nach dem 17. Juni veranschaulicht das den *Buckower Elegien*³⁰ vorangestellte Motto:

²⁹ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1991, S. 538.

³⁰ Die 22 Gedichte aus dem Zyklus der Buckower Elegien, Brechts letzter und neben der Hauspostille berühmtester Gedichtsammlung, entstanden im Juli und August 1953. Sie sind benannt nach ihrem Entstehungsort: Im Sommer 1952 hatten Brecht und Helene Weigel ein Landhaus bei Buckow in der Märkischen Schweiz gekauft, das der Autor im Journal beschrieb: „[...] auf schönem Grundstück am Wasser des Schermützelsees unter alten großen Bäumen ein altes, nicht unedel gebautes Häuschen, mit einem anderen, geräumigeren aber ebenfalls einfachen Haus daneben, etwa 50 Schritte entfernt“ (GBA 27, 330).

In den letzten Lebensjahren diente das Buckower Refugium Brecht als Ort der produktiven Ruhe: „Haus und Umgebung [...] ist ordentlich genug, daß ich wieder etwas Horaz lesen kann“ (GBA 27, 332). In einem Brief an Bernhard Reich vom Juni 1956 heißt es: „Buckow in der Märkischen Schweiz ist friedlich und langweilig genug für die Arbeit“ (GBA 30, 465). Die zumeist kurzen, formal ausgefeilten Gedichte variieren thematisch stark, haben aber dennoch eine Reihe gemeinsamer, wie die meist triadische Struktur, die gestische Sprechweise, den unregelmäßigen Rhythmus, das kontemplative Grundmuster, die Komplexität der Aussage, den epigrammatischen Charakter sowie die Darstellung einfacher Grundverhältnisse menschlichen Lebens. Die Brechtsche Technik des lyrischen Lakonismus, die, beeinflusst durch die japanische Haiku-Dichtung, aus der Reduktion der rhetori-

*Ginge da ein Wind
Könnte ich ein Segel stellen.
Wäre da kein Segel
Machte ich eines aus Stecken und Plane.*

GBA 12, 310

Das „Segel stellen“ als Metapher für die dichterische Tätigkeit ist nicht möglich, weil kein Wind geht, weil gesellschaftlicher Stillstand herrscht. Eine Lyrik, die den gesellschaftlichen Fortschritt mitgestalten will, ist jedoch auf äußere Impulse angewiesen: „Da kein Wind geht, kann die Lyrik nur am Ort bleiben, beobachten [...], muß sie ‚lyrisch‘ sein.“³¹ Die Metapher des Segelns für die dichterische Produktion findet sich bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt in Brechts Werk, wie ein Tagebucheintrag aus dem Juni 1920 belegt, der die Selbstzweifel des Autors während der Arbeit am Stück *Trommeln in der Nacht* ausdrückt: „Es ist windstill um mich: ich könnte die Segel flicken. Aber es

schen Mittel und der Schlichtheit der Sprache ihre poetische Ausdruckskraft bezieht, erreicht hier ihren Höhepunkt.

Die Haltung kritischer Distanz zur Wirklichkeit ist im Titel der Sammlung einerseits durch den provinziellen Entstehungsort und andererseits durch das Wortspiel mit der antiken Gattung der Bukolischen Dichtung angedeutet; im November 1953 schickte Brecht dem Verleger Peter Suhrkamp „zur Privatlektüre ein paar ‚Bukowische Elegien‘“ (GBA 30, 222). „Kunst und Leben, Theorie und Praxis erscheinen in den Elegien – obwohl das Gegenteil angestrebt ist – wieder getrennt; Zusammenwirken und Zusammenarbeit bleiben weitgehend unrealisiert.“ – Knopf: Brecht-Handbuch Lyrik (1984), S. 202.

Sechs Gedichte (Der Blumengarten; Gewohnheiten, noch immer; Rudern, Gespräche; Der Rauch; Heißer Tag; Bei der Lektüre eines sowjetischen Buches) erschienen 1953 im Vorabdruck Sinn und Form (Brecht: Gedichte. In: Sinn und Form 6, Berlin/DDR 1953, S. 119–121) und 1954 im Suhrkamp Verlag als Teil des 23. Versuchs (Buckower Elegien. In: Versuche, Heft 13 (Versuche 31), Berlin/West 1954, S. 109–116).

Sechs weitere Gedichte (Der Radwechsel; Tannen; Beim Lesen des Horaz; Böser Morgen; Eisen; Laute) erschienen kurz nach Brechts Tod unter der Überschrift Aus letzten Gedichten in: Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. Berlin/DDR 1957, S. 340f. Erst acht Jahre nach Brechts Tod wurde 1964 im Insel-Verlag eine Sammlung mit 23 Texten veröffentlicht, die nun auch die vom Autor zurückgehaltenen Gedichte wie Die Lösung enthielt (Brecht: Buckower Elegien. Frankfurt/M. 1964 [= Insel-Bücherei Nr. 810]). In der 1986 erschienenen kommentierten Edition durch Jan Knopf ist das Gedicht Die Kelle nicht mehr enthalten (Brecht: Buckower Elegien. Mit Kommentaren von Jan Knopf. Frankfurt/M. 1986). Zur Entstehungs- und Druckgeschichte der Buckower Elegien vgl. GBA 12, 444ff. sowie BHB 2, S. 438ff.

³¹ Knopf: Brecht-Handbuch Lyrik (1984), S. 203.

lohnt nicht, sich mit mir zu beschäftigen“ (GBA 26, 121). Der VI. Abteilung der *Svendborger Gedichte* schließlich ist anstelle einer Überschrift ein Motto vorangestellt, das die Exilsituation in das Bild eines sinkenden Bootes kleidet:

*Du der du, sitzend im Buge des Bootes
Siehest am unteren Ende das Leck
Wende lieber den Blick nicht weg
Denn du bist nicht aus dem Auge des Todes.* GBA 12, 81

An keinem Text entzündete sich der Forschungsstreit um Brechts Haltung zur DDR nach dem Volksaufstand mehr, als an einer kurzen, fast unauffälligen Elegie aus dem Buckower Zyklus. Je nach präsupponierter Wertung konnte es entweder als Beleg für die Resignation des Autors, als Ausdruck subversiver oder restaurativer Gesinnung gelten. Das Gedicht ist triadisch strukturiert und besteht aus dreißig Wörtern in sechs freirhythmischen Versen ohne Reim. Es beginnt mit der Beschreibung einer alltäglichen, beinahe banalen Begebenheit: Eine Reifenpanne an einem nicht näher bestimmten Fahrzeug erzwingt die Unterbrechung einer Reise; aus der distanzierten Position „am Straßenhang“ beobachtet der Sprecher den Fahrer³² bei der Reparatur.

DER RADWECHSEL
*Ich sitze am Straßenhang
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?* GBA 12, 310

Die ersten beiden Zeilen kennzeichnet ein lakonisch erzählender Ton; in knapper Sprache wird ein Bild skizziert, das in seinem unmittelbaren Lebensbezug bekannt erscheint und dennoch unbestimmt bleibt. Der Mittelteil des Gedichts bildet einen deutlichen Kontrast zu den

³² Brecht selbst hatte keinen Chauffeur: „Er weigerte sich, einen prunkvollen Dienstwagen zu benützen, und fuhr in einem alten Steyr Kabriolett herum [...] Falls, wenn er in diesem Wagen irgendwo eintraf, der Portier sich beeilte, ihm die Wagentür zu öffnen, stieg er ostentativ auf der anderen Seite aus.“ – Martin Esslin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. Durchges. u. erg. Ausg. München 1970, S. 129.

scheinbar beiläufigen Anfangsversen. Die beiden prägnanten Aussagesätze der Verse drei und vier, in denen das lyrische Ich die doppelte Abneigung sowohl gegen den Ausgangspunkt als auch gegen das Ziel der Reise formuliert, sind durch den syntaktischen Parallelismus, verbunden mit der Anapher, besonders hervorgehoben und geben rückverweisend dem Anfangsteil eine veränderte Bedeutung. Ein Radwechsel im alltäglichen Sinn wäre kaum geeignet, das Ich in eine derart kritische reflexive Grundhaltung zu versetzen; die Parabelhaftigkeit der beschriebenen Reise wird nun erkennbar. Der Sprecher sitzt am Straßenrand, er nimmt vorübergehend eine Position außerhalb des Geschehens ein, und ist durch die Pause genötigt, über das Woher und Wohin der Reise nachzudenken: Beide Richtungen werden gleichermaßen als existentiell unbefriedigend empfunden. Das wiederholte „Ich bin nicht gern“ wirkt in seiner sentimentalischen Schlichtheit bedrückend; es entsteht der Anschein der Resignation und Melancholie, einer Krise. Der folgende Fragesatz allerdings bewirkt eine Wendung und korrigiert den Eindruck der Niedergeschlagenheit und Passivität des Mittelteils: Die „Ungeduld“, mit der das Ich den Radwechsel verfolgt und die sich gegen die erzwungene Untätigkeit richtet, setzt dem Eindruck der Resignation jenen der Entschlossenheit und der Handlungsbereitschaft entgegen. Gleichzeitig wird durch die Schlussfrage ein Widerspruch konstruiert; die Abneigung gegen das Wohin und das ungeduldige Warten auf die Weiterfahrt stehen in einem antithetischen Verhältnis zueinander.

Die in dem Gedicht benannte Panne, darüber besteht in der Forschung weitgehend Einigkeit, ist eine politische. Aus dem historischen Kontext, den Ereignissen des 17. Juni und der persönlichen Situation des Autors, lässt sich die parabelhafte Bedeutung des „Radwechsels“ erschließen. Die gesellschaftliche Entwicklung ist durch den Arbeiteraufstand vorübergehend zum Stillstand gekommen und die politische Wirklichkeit hat einen tiefen Riss erhalten. Wird die Aussage des Gedichts ohne ideologische Vorbedingungen auf die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse bezogen, so ist sie auch in ihrer Ambivalenz zu erfassen. Die Ungeduld des Ich bezüglich des Fortgangs des Geschichtsprozesses ist einerseits ein klares Bekenntnis zum sozialistischen Staat, andererseits ist die Kritik an der gegenwärtigen Parteilinie nicht zu überhören. Wie sonst wäre die resignative Abneigung gegen das Wohin zu erklären? Das Ziel der geschichtlichen Entwicklung, das Brecht den „Nachgeborenen“ mit auf den Weg gab, lag offenbar „in großer Ferne“. Mit der produktiven Ungeduld ist auch der Fortschritt

als wichtige marxistische Kategorie thematisiert und in seiner Gefährdung problematisiert.

Es gibt jedoch neben dem Gesellschaftsbezug und dem politischen Gehalt des Gedichts eine zweite Bedeutungsebene, die sich als anthropologische, existentielle Position in der Ungeduld des Sprechers manifestiert. Die Ungeduld als typisch menschliche Eigenschaft ist bestimmt durch ihr in der Schlussfrage dialektisch enthaltenes Gegenteil: Würde das Ich den Radwechsel mit Geduld sehen, so bedeutete dies Passivität und Stillstand, einen Zustand des trägen Verharrens. Die Grundprämisse der menschlichen Subjekterfahrung ist die Bewegung. Das Ich in Brechts Elegie drängt vorwärts und verlangt nach Aufbruch, Veränderung und aktiver Gestaltungsmöglichkeit. Deshalb erwartet das Ich die Weiterfahrt mit Ungeduld, auch wenn das Kommende in der elegischen Imagination skeptisch bewertet wird.

Die Passivität des sitzenden Beobachters im Gegensatz zur Aktivität des Fahrers und der Bewegung des Fahrens ist der Bedeutungskern des Texts. Hannah Arendt hat den Zusammenhang von „handeln“ und „Pluralität“ in der „Vita activa“ als condition humane beschrieben:

Das Handeln ist die einzige Tätigkeit der Vita activa, die sich ohne die Vermittlung von Materie, Material und Dingen direkt zwischen Menschen abspielt. Die Grundbedingung, die ihr entspricht, ist das Faktum der Pluralität, nämlich die Tatsache, daß nicht ein Mensch, sondern viele Menschen auf der Erde leben und die Welt bevölkern. Zwar ist menschliche Bedingtheit in allen ihren Aspekten auf das Politische bezogen, aber die Bedingtheit durch Pluralität steht zu dem, daß es so etwas wie Politik unter Menschen gibt, noch einmal in einem ausgezeichneten Verhältnis; sie ist nicht nur die *conditio sine qua non*, sondern die *conditio per quam*.³³

Die in Brechts Gedicht thematisierte Reise und die erzwungene, aus der räumlichen und emotionalen Distanz erlebte Pause erhalten ihren Verweischarakter somit nicht nur im großen gesellschaftlichen Zusammenhang, sondern gerade auch vor dem Hintergrund der Exilerfahrung des Autors. Das Exil bedeutete für Brecht bei aller realen Gefahr nicht in erster Linie die Erfahrung existentieller Not, sondern die der Ausgeschlossenheit und Distanzierung vom Publikum und den Mitarbeitern; die größte Bedrohung ist Vergessenwerden, wie der *Be-*

³³ Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 1999, S. 17.

such bei den verbannten Dichtern (GBA 12, 34) zeigt. Gerade dieses Merkmal der poetischen Distanz verbindet viele Gedichte der Buckower Sammlung mit den 1942 entstandenen *Hollywoodelegien*, die nach der Ansicht Hans Wings „wie vom Mars aus geschrieben“ (GBA 12, 402) waren. Nach der Rückkehr war es Brecht unmöglich, die literarische Praxis dort wieder aufzunehmen, wo sie 1933 unterbrochen worden war. Die von Walter Benjamin überlieferte „Maxime: Nicht an das gute Alte anknüpfen, sondern an das schlechte Neue“³⁴ ließ sich nicht aufrechterhalten. Hatte Brecht zunächst versucht, das alte dichterische Territorium der didaktischen Rede neu zu besetzen, so entstanden vor allem nach dem 17. Juni 1953 zahlreiche selbstreflexive Texte, in denen der gesellschaftliche Bezug über eine symbolische Sinnschicht erschlossen werden muss oder in denen, im Stil der *Hollywoodelegien*, poetische Bilder durch entstellende und verfremdende Elemente gebrochen sind.

Hinzu kam, dass Brechts eigener künstlerischer Standpunkt, im Exil im Bewusstsein klassenkämpferischer Gewissheit als absolut richtig empfunden, jetzt durch die Kulturbürokratie immer wieder in Frage gestellt wurde. In der Folge kommt eine Schreibhaltung, die Brecht während des Exils entwickelt hatte, wieder zum Ausdruck; die Techniken der Verfremdung und Verschlüsselung sind auch im Spätwerk eine Konsequenz der politischen Rahmenbedingungen. Wenn Brechts späte Gedichte vieldeutiger, hermetischer oder dunkler werden, so ist das nicht unbedingt als Beleg einer inneren Emigration des Autors zu werten, aber doch als Resultat der Diskrepanz von individueller und allgemeiner Erfahrung. In seiner Autobiographie „Ein Deutscher auf Widerruf“ berichtet Hans Mayer von den grundsätzlichen Gegensätzen während des Breslauer Kongresses 1948, an dem Intellektuelle aus Ost und West teilgenommen hatten. Mayer gibt dem Kapitel, das vom Antritt seiner Professur an der Universität Leipzig handelt und den ersten Teil der Erinnerungen beschließt, die Überschrift „Die zweite Emigration“:

Als ich gegen Ende des Jahres 1948 in Berlin mit Bertolt Brecht zusammentraf, wurde mir deutlich am Beispiel des großen Kollegen, der vor einem Ausschuß gegen „unamerikanische Umtriebe“ hatte aussagen müssen, daß eine Sklavensprache, die vieldeutig zu sein hat und auch das Gegenteil der Aussage mit einbeziehen kann, in den verschiedensten Gesellschaftsformen

³⁴ Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. VI. (1991), S. 539.

anwendbar bleibt: durchaus nicht nur in einer Sklavengesellschaft. [...] Allerdings übernahm Brecht, gleich nach seinem Eintreffen im Klub der Kulturschaffenden in der Jägerstraße, das Prinzip, alle „Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ durch List zu überwinden, auch für das Leben in einer Gesellschaft, wo die einstigen Sklaven [...] angeblich die Herrschaft übernommen hatten.³⁵

Die Nachwirkung der Brechtschen Elegie *Der Radwechsel* auf die Form konstruktiv-kritischer DDR-Lyrik ist kaum zu überschätzen, wie das Gedicht „Und als wir ans Ufer kamen“ von Wolf Biermann exemplarisch belegt, das noch vor Biermanns Ausweisung aus der DDR 1976 entstanden ist. Auf die Schilderung einer Naturbeobachtung in der ersten Strophe folgt in der zweiten, nachfolgend zitierten Strophe die politische Reflexion mit grundsätzlichen Überlegungen zum geteilten Deutschland, wodurch sich auch in der formalen Grundstruktur der Einfluss Brechts zeigt.

[...]
*Was wird bloß aus unsern Träumen
In diesem zerrissnen Land
Die Wunden wollen nicht zugehn
Unter dem Dreckverband
Und was wird mit unsern Freunden
Und was noch aus dir, aus mir –
Ich möchte am liebsten weg sein
Und bleibe am liebsten hier
am liebsten hier*³⁶

Die in Form dreier rhetorischer Fragen gestaltete Imagination der existentiellen Perspektive gibt dem Gedicht einen elegischen Charakter, dennoch ist es „kein Resümee der Resignation“³⁷, wie die zornig-eingreifende Feststellung in Vers drei und vier belegt, in der die „Ungeduld“ des Brechtschen Ich aus dem *Radwechsel*-Gedicht mitzuschwingen scheint. Die Zerrissenheit des Landes findet ihre Resonanz in der abschließenden paradoxen Selbstanalyse des Ich. Und wie in

³⁵ H. Mayer: Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen. Frankfurt/M. 1982, S. 416.

³⁶ Wolf Biermann: Preußischer Ikarus. Lieder. Balladen. Gedichte. Prosa. Köln 1978, S. 71.

³⁷ Manfred Jäger: „Am liebsten“: eine melancholische Ermutigung. Zu Wolf Biermanns Lied „Und als wir ans Ufer kamen“. In: Gedichte und Interpretationen, Gegenwart I. Stuttgart 1982, S. 319.

Brechts Gedicht der eingeschlagene Weg letztlich ohne Alternative bleibt, so ist bei Biermann das „hier“ in der Wiederholung an exponierter Stelle bekräftigt.

Das etwa zur selben Zeit wie *Der Radwechsel* im Sommer 1953 entstandene Gedicht *Das Brot des Volkes* (GBA 15, 269) untersucht kritisch den Status der Gerechtigkeit in Hinblick auf die Entwicklungsbedingungen des Menschen. Jan Knopf sieht in seiner Analyse im Brecht-Handbuch in dem Gedicht „eine grundsätzliche Frage des Materialismus“³⁸ verhandelt und bezieht sich dabei auf das von Marx und Engels formulierte „Entwicklungsgesetz der menschlichen Geschichte“³⁹. Allerdings offenbart die von Knopf zitierte Passage aus Engels' Grundlagentext „Das Begräbnis von Karl Marx“ die Vorstellung eines Stufenmodells menschlicher Bedürfnisse in hierarchischer Anordnung, wobei jeweils die Befriedigung des niedriger eingestuften Bedürfnisses für die Entwicklung eines höheren vorausgesetzt wird. Dagegen ist in Brechts Gedicht das konkrete physiologische Grundbedürfnis nach Nahrung gleichrangig mit dem abstrakten Bedürfnis nach Gerechtigkeit: „Die Gerechtigkeit ist das Brot des Volkes.“ Die Gleichsetzung beider Bereiche folgt auf der gesellschaftlichen Ebene tatsächlich dem zentralen dialektischen Entwicklungsprinzip des Wechselwirkungs-Zusammenhangs, auf der subjektiven Ebene entspricht sie einer Konzeption der Person als integrierte Ganzheit, die materielle, soziale und geistige Entwicklungsbedingungen gleich gewichtet⁴⁰.

Das „tägliche Brot“ als Zitat aus dem bekanntesten Gebet des Christentums, dem *Vaterunser* aus dem Matthäus- und Lukasevangelium, ist im

³⁸ BHB 2, 453.

³⁹ „Wie Darwin das Gesetz der Entwicklung der organischen Natur, so entdeckte Marx das Entwicklungsgesetz der menschlichen Geschichte: die bisher unter ideologischen Überwucherungen verdeckte einfache Tatsache, dass die Menschen vor allen Dingen zuerst essen, trinken wohnen und sich kleiden müssen, ehe sie Politik, Wissenschaft, Kunst, Religion, usw. treiben können.“ – Friedrich Engels: Das Begräbnis von Karl Marx. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Bd. 19. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1962, S. 335. Vgl. BHB 2, 453.

⁴⁰ Es besteht in diesem Punkt eine Verwandtschaft mit der humanistischen Persönlichkeitstheorie von Abraham Harold Maslow, der in seiner zuerst 1954 vorgestellten Motivationstheorie eine Kategorisierung menschlicher Bedürfnisse in einem hierarchischen Aufbau vornimmt, die ebenfalls ein ganzheitliches Verständnis der Persönlichkeit anstrebt: „Es ist Johann Schmidt, der Nahrung verlangt, nicht Johann Schmidts Magen [...].“ – Abraham H. Maslow: *Motivation und Persönlichkeit*. Olten 1977, S. 55.

fünftens Abschnitt mit dem Bereich der „Arbeit“ verknüpft, die nach marxistischer Auffassung die „gesellschaftlichen Verhältnisse“⁴¹ wesentlich hervorbringt, und damit im Gedicht aus dem religiösen in den sozialen Kontext übersetzt: Aus der überindividuellen, überzeitlichen und universellen Bitte des Gebets („wie im Himmel so auf Erden“) wird eine alltägliche politische Forderung:

*Von früh bis spät, bei der Arbeit, beim Vergnügen.
Bei der Arbeit, die ein Vergnügen ist.
In den harten Zeiten und in den fröhlichen
Braucht das Volk das reichliche, bekömmliche
Tägliche Brot der Gerechtigkeit.*

GBA 15, 269

Geradezu anti-sprichwörtlich und insistierend ist die „Arbeit“ als „Vergnügen“ definiert, als lustvoller „Prozeß zwischen Mensch und Natur“⁴². Die marxistische Auffassung der Arbeit in einem konkret nützlichen Sinn als Produktion von „Gebrauchswerten“ spiegelt Brechts Text in der Wortwahl: das Volk „braucht“ bei der Arbeit das „Brot der Gerechtigkeit“.⁴³ Durch den Begriff der Arbeit ist somit zusätzlich ein kritischer Bezug zu den Ereignissen des Volksaufstands vom 17. Juni hergestellt – ihm ging eine Erhöhung der Arbeitsnormen unmittelbar voraus –, der in der ungewöhnlich deutlichen Parole kulminiert: „Weg mit der schlechten Gerechtigkeit!“ Ob der Klarheit und Schärfe der Aussage überrascht es nicht, dass Brecht den Text selbst nicht publizierte. Die Defizite im Bereich der Gerechtigkeit sind nicht

⁴¹ Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Bd. 3. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1959, S. 7.

⁴² So die Marxsche Definition im Hauptwerk *Das Kapital*: "Die Arbeit ist zunächst ein Prozess zwischen Mensch und Natur, ein Prozess, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigne Tat vermittelt, regelt und kontrolliert. Er tritt dem Naturstoff selbst als Naturmacht gegenüber. Die seiner Leiblichkeit angehörigen Naturkräfte, Arme und Beine, Kopf und Hand, setzt er in Bewegung, um sich den Naturstoff in einer für sein eignes Leben brauchbaren Form anzueignen. Indem er durch diese Bewegung auf die Natur außer ihm wirkt und sie verändert, verändert er zugleich seine eigne Natur. Er entwickelt die in ihr schlummernden Potenzen und unterwirft das Spiel ihrer Kräfte seiner eignen Botmäßigkeit." – Marx, Engels: Werke, Bd. 23. *Das Kapital*, Bd. I, Dritter Abschnitt. Berlin/DDR 1968, S. 192.

⁴³ Es sollte dabei nicht unerwähnt bleiben, dass die Arbeit als Kernbereich des sozialen Lebens bald zum Kampffeld der SED um sozialistisches Bewusstsein der werktätigen Bevölkerung wurde und Arbeitsverbote ein wichtiges Instrument des Machterhalts der Partei waren.

als ein quantitatives, sondern als ein qualitatives Problem ausgewiesen, dessen Ursache in der unautorisierten Quelle der Gerechtigkeit liegt. Wie schon in der grammatisch doppeldeutigen Konstruktion des Titels programmatisch angelegt⁴⁴, fordert das Gedicht sowohl die Träger – als auch die Urheberschaft der Gerechtigkeit für das Volk:

*So wie das andere Brot
Muß das Brot der Gerechtigkeit
Vom Volk gebacken werden.*

GBA 15, 269

⁴⁴ Vgl. BHB 2, 454.

2. Integration und Engagement

2.1 Literatur nach „finsternen Zeiten“

Als Bertolt Brecht am 22. Oktober 1948 nach 15 Jahren im Exil, in der Tschechoslowakei, in Österreich, der Schweiz, in Frankreich, Dänemark, England, Schweden, Finnland, der UdSSR, den USA und wieder in der Schweiz, nach Berlin zurückkehrte, gab es gute Gründe für eine vorsichtige Einschätzung der kulturpolitischen Verhältnisse in der Sowjetischen Besatzungszone. Schon 1930 hatte Brecht mit dem Lehrstück *Die Maßnahme* eindeutige Erfahrungen mit der marxistischen Rezeption gesammelt, die ihm fehlende Klassenzugehörigkeit und mangelnde Kenntnis der marxistischen Praxis vorwarf. Auch *Die Mutter* – ein Stück, das sich 1932 mit Maxim Gorkis gleichnamigem Revolutionsroman immerhin auf eine klassische russische Vorlage bezog und das die bürgerliche Kritik als „allerrotestes Parteitheater im Zeichen von Hammer und Sichel“ verhöhnte⁴⁵ – fand bei kommunistischen Parteiorganen nicht die erwünschte Aufnahme. Zwar wurde lobend vermerkt, dass Brecht nunmehr begonnen habe, die Fesseln seiner Vergangenheit zu zerreißen, um gleichzeitig kritisch anzumerken, dass er eben nur begonnen habe.⁴⁶ Selbst der mit Brecht befreundete russische Dramatiker Sergei Tretjakow urteilte 1937, fünf Jahre nach der Uraufführung im Komödienhaus am Schiffbauerdamm: „Die Arbeiter sind schwer voneinander zu unterscheiden: dies ist ein allgemeiner Mangel in allen Stücken Brechts, der zeigt, daß er mit dem proletarischen Milieu nicht intim vertraut ist (möge dies eine Mahnung an ihn sein, es bald kennenzulernen).“⁴⁷

Vor der Rückkehr prüfte Brecht verschiedene Alternativen, nicht zuletzt mit dem Ziel, seine Position in Berlin zu stärken und unabhängig

⁴⁵ Zit. n. Monika Wyss: Brecht in der Kritik. München 1977, S. 139. – Alfred Kerr wurde noch deutlicher: „Mildernde Freundlichkeit bleibt es, zu sagen: es sei ein Stück für primitive Hörer. Sondern es ist das Stück eines primitiven Autors.“ Zit. n. Günther Rühle: Theater für die Republik 1917-1933 im Spiegel der Kritik. Frankfurt/M. 1967, S. 1105.

⁴⁶ Vgl. *Die rote Fahne*. Kritik, Theorie, Feuilleton. Hrsg. v. Manfred Brauneck. München 1977, S. 450.

⁴⁷ Zit. n. Esslin: Brecht (1970), S. 211.

zu bleiben. Er nahm gerne das Angebot des österreichischen Komponisten Gottfried von Einem an, sich an einer neuen Konzipierung der Salzburger Festspiele zu beteiligen, und ließ die Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit dem Wiener Burgtheater und den Münchner Kammerpielen ausloten, die jedoch schon daran scheiterte, dass ihm ein Visum für den amerikanischen Sektor Deutschlands verweigert wurde. Noch im April 1949, drei Monate nach der Premiere von *Mutter Courage* im Deutschen Theater, als er sich längst für Berlin entschieden hatte, bemühte sich Brecht um einen österreichischen Pass, den er schließlich 1950 erhielt.⁴⁸ Insbesondere hatte er sich auch seine finanzielle Unabhängigkeit dadurch gesichert, dass das Copyright seiner Werke bei Peter Suhrkamp lag. Derlei Vorkehrungen des Autors dienten gelegentlich als biographische Argumentationshilfen einer Interpretationshaltung, die in den späten Gedichten eine Art Dissidenten-Haltung gegenüber der DDR erkennen wollte; spätestens nach dem Bekanntwerden der Äußerungen Brechts zum Volksaufstand des 17. Juni 1953 haben sich diese Spekulationen allerdings erübrigt und spielen in der heutigen Brecht-Forschung keine Rolle mehr.

Angekommen in Berlin führte Brecht zahlreiche Gespräche mit Arbeitern und Studenten. Er wollte sich möglichst schnell ein Bild machen vom veränderten gesellschaftlichen Kontext und wieder ging es um Unabhängigkeit im Sinne einer poetischen Distanz als Voraussetzung eines objektiven Wirklichkeitsbezugs.

⁴⁸ In Zürich hatte Brecht als Staatenloser zunächst nur schweizerische Reisepapiere (GBA 29,466); am 10. Juni 1949 erhielt er in Ost-Berlin den Deutschen Personalausweis für Staatenlose. Dennoch bemühte er sich weiterhin nachdrücklich um die österreichische Staatsbürgerschaft, zum Beispiel spricht er in einem Werbe-Brief vom April 1949 an den Landeshauptmann Josef Rehrl von seiner „Sehnsucht nach Österreich“ (GBA 29,512); Fürsprecher wie Gottfried von Einem unterstützten ihn. Am 12. April 1950 erhielten Brecht und Helene Weigel schließlich die österreichische Staatsbürgerschaft; in der DDR wurden sie daraufhin polizeilich als „Doppelstaatler“ geführt (vgl. Brecht-Chronik, S. 917). – Sämtliche Briefe Brechts, die sein Bemühen um einen österreichischen Pass betreffen, zitiert Siegfried Melchinger: Bertolt Brechts „Salzburger Totentanz“. In: Stuttgarter Zeitung, 5. 1. 1963.

EIN NEUES HAUS

Zurückgekehrt nach fünfzehnjährigem Exil
Bin ich eingezogen in ein schönes Haus.
Meine Nō-Masken und mein Rollbild, den Zweifler zeigend
Habe ich aufgehängt hier. Fahrend durch die Trümmer
Werde ich tagtäglich an die Privilegien erinnert
Die mir dies Haus verschafften. Ich hoffe
Es macht mich nicht geduldig mit den Löchern
In denen so viele Tausende sitzen. Immer noch
Liegt auf dem Schrank mit den Manuskripten
Mein Koffer. GBA 15, 205

Walter Benjamin berichtet in den Tagebüchern von einem Gespräch mit Brecht während des Aufenthalts im südfranzösischen Le Lavandou im Sommer 1931 über das Wohnen. Brecht habe eine Haltung des „'mitahmenden' Wohnen[s]“ entwickelt, „das seine Umwelt 'gestaltet', sie passend, gefügig und gefügt anordnet; eine Welt, in der der Wohnende auf seine Weise zu Hause ist“. Demgegenüber stehe eine „Haltung“ des Wohnens, „sich überall nur als Gast zu fühlen“⁴⁹. Max Frisch beschreibt im Tagebuch Brechts Arbeitsraum in Herrliberg im Kanton Zürich: „Das Zimmer hat etwas von einer Werkstatt: Schreibmaschine, Blätter, Schere, Kiste mit Bücher, auf einem Sessel liegen Zeitungen [...] Ferner gibt es ein Radio, eine Schachtel mit Zigarren, [...] an der Wand gegenüber hängt eine chinesische Malerei, einrollbar, jetzt aber entrollt. Alles ist so, daß man in achtundvierzig Stunden abreisen könnte; unheimlich.“⁵⁰ Einige Jahre zuvor in Svendborg hatte Brecht selbst das provisorische Wohnen – das sich jedoch als dauerhafter als erhofft erweist – in dem Gedicht *Gedanken über die Dauer des Exils* dargestellt:

*Schlage keinen Nagel in die Wand
Wirf den Rock auf den Stuhl!
Warum für vier Tage vorsorgen?
Du kehrst morgen zurück!
[...] GBA 12, 82*

In dem oben zitierten Gedicht *Ein neues Haus* rücken die Hinweise auf das Exil, auf die privilegierte Position als prominenter Künstler und das Theatermotiv das Sprecher-Ich nahe an den Autor Brecht, der das

⁴⁹ Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. VI. (1991), S. 540.

⁵⁰ Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Zweiter Bd. Hrsg. v. Hans Mayer. Frankfurt/M. 1976, S. 597.

Typoskript unter dem Datum 7. Mai 1949 – gut ein halbes Jahr nach der Rückkehr – in das *Journal* einfügte. Gleich am Tag nach der Ankunft in Berlin war er zu Fuß in die Stadt gegangen und reflektierte unter dem Eindruck der Zerstörung das Erleben der Bewohner, wie der entsprechende *Journal*-Eintrag zeigt: „Früh sechs Uhr dreißig gehe ich die zerstörte Wilhelmstraße hinunter zur Reichskanzlei. Sozusagen meine Zigarre dort zu rauchen. Ein paar Arbeiter und Trümmerweiber. Die Trümmer machen mir weniger Eindruck als der Gedanke daran, was die Leute bei der Zertrümmerung der Stadt mitgemacht haben müssen“ (GBA 27, 279). Dagegen kommentierte er die nach außen sichtbare Verwüstung mit Sarkasmus: „Berlin, eine Radierung Churchills nach einer Idee Hitlers. Berlin, der Schutthaufen bei Potsdam“ (GBA 27, 28).

Auch im Gedicht ist das „schöne Haus“ nur das vordergründige Zeichen einer Existenz, die sich vor allem durch ein Merkmal definiert: die Arbeit, nach marxistischer Auffassung das konstitutive Merkmal menschlichen Seins. Die Fahrt durch die Trümmer führte Brecht vom Haus in Weißensee zum Theater, das ihm nun endlich zur Verfügung stand und das er gesellschaftlich eingreifend zu nutzen gedachte. In der Möglichkeit der künstlerischen Produktivität ist das entscheidende Privileg zu sehen, womit der Sprecher unmittelbar die gesellschaftliche Verantwortung verknüpft. Die Rechtfertigung des Beobachters, der letztlich handlungsunfähig ist – ein wichtiges Motiv der Exilgedichte –, wird hier zur Selbstermahnung des nunmehr Privilegierten, der die Möglichkeit des Eingreifens und Mitgestaltens besitzt. Der Koffer als äußeres Zeichen der Ungeduld einer Existenz, die sich ihrer zeitlichen Begrenztheit bewusst ist, verweist nicht nur auf die Exil-Erfahrung des Autors, sondern auch auf das Hauptmotiv des Brechtschen Œuvre: das auf Veränderung basierende Leben in Bewegung, das die bekannte Keuner-Geschichte von 1932 pointiert gestaltet:

DAS WIEDERSEHEN

Ein Mann, der Herrn K. lange nicht gesehen hatte, begrüßte ihn mit den Worten: „Sie haben sich gar nicht verändert.“ „Oh!“ sagte Herr K. und erlebte. GBA 18, 21

Ein viel zitiertes, ebenfalls 1949 entstandenes Gedicht verbindet mit eindeutig autobiographischem Bezug Rückkehr- und Aufbauthematik. Es ist in besonderer Weise gekennzeichnet durch die Doppelperspekti-

ve von Vergangenheit und Zukunft einerseits sowie von Subjekt- und Gesellschaftsbezug andererseits.

WAHRNEHMUNG

*Als ich wiederkehrte
War mein Haar noch nicht grau
Da war ich froh.
Die Mühlen der Gebirge liegen hinter uns
Vor uns liegen die Mühlen der Ebenen.*

GBA 15, 205

In zwei knappen Aussagesätzen ist im ersten Abschnitt die Situation des Ich skizziert. Die Freude erscheint dabei sowohl rückbezüglich, durch das Ende des Kriegs und der Exilzeit, als auch vorausblickend durch die historische Chance motiviert, an der, dafür ist das körperliche Attribut der Haare symbolisch benannt, das Ich aktiv teilhaben will. Entsprechend ist die Perspektive im zweiten Teil des Gedichts auf die Gesellschaft erweitert; das Personalpronomen wechselt in den Plural. Vergangenheit und Zukunft sind zusammengeführt und chiasmatisch miteinander verschränkt in einem poetischen Bild, das den Moment des Umbruchs und Neubeginns prägnant erfasst. Damit unterscheidet sich Brechts Lyrik nach dem Ende des Exils bei aller Nüchternheit der Einschätzung deutlich von den Texten jener Autoren, die – wie etwa der 1915 geborene Stephan Hermlin – der Klage über das Verlorene Ausdruck gaben: „Der Worte Wunden bluten heute nur nach innen. / Die Zeit der Wunder schwand. Die Jahre sind vertan.“⁵¹

Brecht war, als er nach Berlin zurückkehrte, 50 Jahre alt. Die Bezeichnung „Alterslyrik“ für die Gedichte ab dem Zeitpunkt der Rückkehr ist, auch wenn sich formal und thematisch Anhaltspunkte dafür finden, zumindest fragwürdig. Eine autobiographische Notiz aus dem Jahr 1952 enthält den verknappten, ganz auf den Aspekt der künstlerischen Wirksamkeit ausgerichteten Lebenslauf seit der Vertreibung aus Deutschland: „Bei Hitlers Machtergreifung 1933 mußte Brecht Deutschland verlassen. Er lebte fünf Jahre in Dänemark, ein Jahr in Schweden, ein Jahr in Finnland und dann in Kalifornien. Seine Expatriierung durch Goebbels enthielt die Verurteilung einer seiner Balladen gegen den ersten Weltkrieg („Der tote Soldat“); die Wiederaufnahme seiner Stücke in Berlin und Wien hatte den Charakter politischer Demonstration“ (GBA 27, 361). Vieles spricht also dafür, das Gedicht

⁵¹ Stephan Hermlin: Die Zeit der Wunder. In: Ders: Gedichte und Prosa. (Quartheft 8) Berlin 1965, S. 33.

nicht nur in seiner gesellschafts-, sondern auch in seiner kulturpolitischen und ästhetischen Dimension zu lesen. Jene „Mühen der Ebenen“ waren zu diesem Zeitpunkt keine Vorahnung, vielmehr beruht die Einschätzung des Autors auf den Erfahrungen, die er seit seiner Rückkehr künstlerisch wie politisch gesammelt hatte. Über die erste Inszenierung, die Brecht in Berlin sah, das Drama „Haben“ von Julius Hay im Deutschen Theater, urteilte er, angewidert von Pathos und Lobhudelei: „Miserable Aufführung, hysterisch, verkrampft, völlig unrealistisch.“⁵² Auch die erste Besprechung des Theaterprojekts betreffend mit Berlins Oberbürgermeister Friedrich Ebert⁵³ und Parteivertretern im Januar 1949 verlief für Brecht ernüchternd: „Der Herr Oberbürgermeister sagte mir weder Guten Tag noch Adieu, sprach mich nicht einmal an und äußerte nur einen skeptischen Satz über ungewisse Projekte, durch welche Vorhandenes zerstört würde [...] (Man hat dieses sozialdemokratische Kleinbürgerunternehmen ‚jedem kleinen Mann eine ständige Theaterloge‘ neu aufgezo-gen und liefert Schmierenaufführungen.) Zum ersten Mal fühle ich den stinkenden Atem der Provinz hier“ (GBA 27, 296).

Ein weiterer autobiographischer Text zu dieser Unterredung, der als Einzelblatt überliefert ist, bezieht sich auf den Aspekt des Provinzialismus:

Zum ersten Mal fühle ich den erstickenden Atem des Provinzialismus in dieser zerstörten, aber doch großen Stadt. Eine geistige Verödung sondergleichen schien sich anzukündigen. Es war typisch, daß ich sogleich als Stellensuchender behandelt wurde. Die Ruinen schienen schon wieder aufgeteilt, in den Bombentrichtern hatte die Selbstzufriedenheit sich häuslich eingerichtet. [...] Von der Bevölkerung der großen Stadt und ihrem Anspruch auf großes Theater sprach niemand auch nur einen Satz. [...] Meine Ausführungen über den kläglichen künstlerischen Zustand des Theaters der ehemaligen Reichshauptstadt wurden als mehr oder weniger beleidigende Meckereien eines sich überschätzenden stellungssuchenden Künstlers abgetan, alles war halb so schlimm. Die Abwanderung vieler guter Künstler, das Zaudern emigrierter Künstler, zurückzukehren, wurde mit Achselzucken beantwortet, man brauchte sie nicht. Die politi-

⁵² Zit. n. Klaus Völker: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München 1976, S. 363.

⁵³ Nach Brechts Auffassung war Ebert seiner Aufgabe nicht gewachsen: „Was hier nottäte, das wäre ein Sozialist, der gleichzeitig die Qualitäten eines Gangsters hat, ein sozialistischer Gegen-Gangster.“ Vgl. ebd. S. 373.

sche Notwendigkeit, Berlin wieder zum Zentrum des deutschen Kulturlebens zu machen, wurde nicht erwähnt, und als ich darauf kam, mit Stillschweigen übergangen.“ GBA 27, 358

Wenn Brecht Schwierigkeiten in der DDR hatte, behauptet sein Biograph Klaus Völker, „dann nicht, weil er zu wenig Kommunismus vertrat, sondern weil er zuviel forderte“.⁵⁴ Das ist die eine, gleichsam ideologische Betrachtungsweise eines an Differenzen wahrlich nicht armen Verhältnisses. Tatsächlich ist eine wesentliche Motivation für Brechts Engagement in der DDR in der Erfahrung von Faschismus, Vertreibung und Krieg zu sehen, deren Hauptursache er als Marxist im Kapitalismus sah. Konsequenter verfolgte er daher den Sieg des Kommunismus, der ihm als einzige Gegenkraft gegen die faschistische Bedrohung und als einziger Weg zu dauerhaftem Frieden galt. Andererseits hat Brecht selbst als Motiv für seine Rückkehr nach Ost-Berlin die dort vorgefundenen besseren Arbeitsbedingungen genannt, am deutlichsten in der 1953 im Heft 12 der *Versuche* gedruckten Keuner-Geschichte:

ZWEI STÄDTE

„[...] In der Stadt A [...] liebt man mich; aber in der Stadt B war man zu mir freundlich. In der Stadt A machte man sich mir nützlich; aber in der Stadt B brauchte man mich. In der Stadt A bat man mich an den Tisch; aber in der Stadt B bat man mich in die Küche.“
GBA 18, 451

Gerade weil sie nicht den Tatsachen entspricht, ist die Argumentation aufschlussreich für die mit der Rückkehr verbundenen Erwartungen. Zwar herrschte im Ostteil Deutschlands anfangs tatsächlich das künstlerisch lebendigere Klima und als bekannter Autor war Brecht einer Partei, die sich gerne mit prominenten Rückkehrern schmückte, sehr willkommen, „in die Küche“ gebeten, etwa durch das Angebot eines eigenen Theaters, hat man ihn jedoch nicht. Wenn Brecht innerhalb kurzer Zeit zur wichtigsten Stimme im kulturellen Leben der DDR wurde, so lag das nicht an der freundlichen Einladung der Partei zur Mitarbeit, sondern allein an seiner Künstlerpersönlichkeit.

⁵⁴ Ebd. S. 371.