

HANNAH ARENDT

## Quod Licet Jovi . . . (II)

*Reflexionen über den Dichter Bertolt Brecht  
und sein Verhältnis zur Politik*

### III

So also ungefähr sieht der Mensch aus, der hinter dem Dichter stand. Im Besitz einer durchdringenden, untheoretischen, hintergründigen Klugheit, nicht schweigsam, aber ungewöhnlich verschwiegen und reserviert, immer bedacht, Distanz zu halten, und vermutlich auch ein wenig schüchtern, ganz uninteressiert an sich selbst, aber von großem Wissensdurst — »der wissensdurstige Brecht«, wie er sich selbst in dem Salomon-Lied der Dreigroschenoper genannt hat —, dabei vorerst und vor allem ein Dichter, also einer, der sagen muß, wo andere verstummen und sich darum hüten muß zu reden, wo alle reden. Sechzehn Jahre war er alt, als der Erste Weltkrieg ausbrach, und im letzten Kriegsjahr wurde er noch als Sanitäter eingezogen. So bot ihm die Welt zuerst den Schauplatz eines Massakers, das in der Öffentlichkeit mit leeren Phrasen und hochtrabenden Tiraden begleitet war. Seine »*Legende vom toten Soldaten*« geht auf den Kommentar des Volkes über die Aushebungsmethoden des letzten Kriegsjahres zurück — »Man gräbt die Toten aus« — und die Ballade ist das einzige Kriegsgedicht des Ersten, das in die deutsche Literatur gehört, so wie sein »*Kinderkreuzzug 1939*« das einzige des Zweiten Weltkriegs ist, dem diese Ehre gebührt.

Was aber für seine frühe Dichtung entscheidend wurde, ist weniger der Krieg selbst als die Welt, die aus ihm hervorging. Und diese Welt hatte eine Eigenschaft, die, wenig beachtet, von Sartre nach dem Zweiten Weltkrieg wie folgt beschrieben wird: »Wenn die Werkzeuge zerbrochen und unbrauchbar, Pläne vereitelt und Anstrengungen sinnlos geworden sind, zeigt sich die Welt in einer furchtbaren, kindlichen Frische, als schwebe sie zusammenhanglos im Nichts.« (Die vierziger und fünfziger Jahre in Frankreich ähneln in manchem den berühmten zwanziger Jahren in Deutschland. Was sie beide kennzeichnet, ist der Traditionsbruch als vollendete Tatsache im Politischen, im Kulturellen und in der Gesellschaft.) Was Brecht anlangte, so hatten vier Jahre unerhörter Zerstörung die Welt blankgefegt, gereinigt von allem, woran sich Menschen gemeinhin halten, einschließlich kultureller Ziele und moralischer Werte; alle Spuren waren überspült, die alten Gedankenwege, die alten Maßstäbe, die alten Wegweiser für Sitten und Gebräuche waren vernichtet. Es war, als sei die Welt für einen kurzen Augenblick so unschuldig und neu wie am ersten Tag. Nichts schien geblieben als die Reinheit der Elemente, die elementare

Verbindung von Erde und Himmel, von Mensch und Tier, die Unschuld des schieren Lebendigseins. Den Wundern des Lebens jenseits aller Zivilisation galt Brechts erste Liebe, all dem, was die Erde in ihrem bloßen Dasein zu bieten hat. Die »furchtbar kindliche Frische« spricht aus allen Helden der Hauspostille, aus der mörderischen Unschuld seiner Piraten, Abenteurer und Kindsmörderinnen, aus dem »verliebten Schwein Malchus« und aus Jakob Apfelböck, der »erschlug den Vater und die Mutter sein« und lebte friedlich weiter wie »die Lilie auf dem Felde«.

In dieser Welt, die mit allem, was Kultur und Zivilisation ist, scheinbar reinen Tisch gemacht hatte, war Brecht ursprünglich zu Hause. Will man ihn klassifizieren, so mag man sagen, daß Erfahrung und Neigung ihn zum Anarchisten prädisponierten, aber man kann nicht behaupten, daß er, wie etwa Benn in Deutschland oder Céline in Frankreich, zu denen gehört, die von Verwesung und Tod als solchen fasziniert waren. Brechts Gestalten aus dieser Zeit: die gefallenen und die ertrunkenen Mädchen, die Ophelia gleich langsam die Flüsse hinunterschwimmen, bis Tang und Algen, Pflanzen und Tiere ihre Leiber aufnehmen in den klaglosen Frieden der von Menschen unberührten Natur; die Freunde im Dschungel »wie zwei Kürbisse . . . verfault, doch an einem Stiel«; seine Abenteurer »von Sonne krank und ganz von Regen zerfressen / Geraubten Lorbeer im zerrauften Haar«; die »Mörder, denen viel Leides geschah«, und selbst noch Mazeppa in seinem Todesritt, »mit eigenem Strick verstrickt dem eigenen Pferde« — sie alle sind dem Leben treu und willens zu ertragen und zu genießen, was immer Erde und Himmel zu bieten haben, den Anfang wie das Ende. Herrlich sagt das die »*Ballade vom Mazeppa*«, deren beide letzten Strophen in den unsterblichen Schatz deutscher Dichtung gehören:

»Drei Tage, dann mußte alles sich zeigen:  
Erde gibt Schweigen und Himmel gibt Ruh.  
Einer ritt aus mit dem, was ihm zu eigen:  
Mit Erde und Pferd, mit Langmut und Schweigen  
Dann kamen noch Himmel und Geier dazu.

Drei Tage lang ritt er durch Abend und Morgen  
Bis er alt genug war, daß er nicht mehr litt.  
Als er gerettet ins große Geborgen  
Todmüd in die ewige Ruhe einritt.«

Nirgends vielleicht hören wir die triumphierende Lebenslust der Hauspostille deutlicher als in diesem Todesgesang; aber wenn man sie nicht auch noch in den zynisch-sarkastischen Liedern der Dreigroschenoper hört und versteht, daß es ein Spaß ist, zu leben und ein Zeichen von Lebendigkeit, mit allem seinen Spaß zu treiben, so wird man gerade die unmittelbare Volkstümlichkeit dieses Stückes nie begreifen. Nicht umsonst hat sich Brecht so unbekümmert bei einer deutschen Villon-Übersetzung bedient, was die Gesetze leider Plagiat nannten: Er fand bei Villon die gleiche Liebe zur Welt, die gleiche Dankbarkeit für Erde

und Himmel, für das schiere Geboren- und Am-Leben-Sein, und Villon dürfte wohl der letzte gewesen sein, gegen solchen »Diebstahl« Einspruch zu erheben.

Der Gott dieser unbekümmert ruch- und rücksichtslosen Lebenslust heißt in unserer Überlieferung Baal und ist phönizischer Herkunft. Baal ist der Gott der Säufer, Fresser und Hurer. In dem »*Choral vom großen Baal*« feiert Brecht den nun allerdings Mensch gewordenen Gott, dem es auf dem Erdenstern gefällt — »Baal ist drein verliebt / Schon weil es 'nen andern Stern nicht gibt«. Zieht man das Gedicht in drei Strophen zusammen, so gilt von ihm, was von der Mazeppa-Ballade gilt — große deutsche Dichtung:

»Als im weißen Mutterschoße aufwuchs Baal,  
War der Himmel schon so groß und still und fahl,  
Jung und nackt und ungeheuer wundersam  
wie ihn Baal dann liebte, als Baal kam.

In der Sünder schamvollem Gewimmel  
Lag Baal nackt und wälzte sich voll Ruh:  
Nur der Himmel, aber *immer* Himmel  
Deckte mächtig sein Blöße zu.  
Als im dunklen Erdenschoße faulte Baal

War der Himmel noch so groß und still und fahl  
Jung und nackt und ungeheuer wunderbar  
Wie ihn Baal einst liebte, als Baal war.«

Wieder ist das Entscheidende der Himmel — der Himmel, der da war, ehe der Mensch war, und da sein wird, wenn er diesen Stern wieder verläßt, so daß ein Mann die kurze Zeit, die ihm auf diesem Stern gewährt ist, nicht besser verwenden kann als in der Liebe zu dem, was, solange er lebt, ihm ganz zu eigen ist. Es wäre verlockend, hieran anknüpfend von der Rolle des Himmels in Brechts Dichtung, vor allem in den wenigen, sehr schönen Liebesgedichten zu sprechen — von dem Sommerhimmel überm Pflaumenbaum und der Wolke: »Sie war sehr weiß und ungeheuer oben / Und als ich auf sah, war sie nimmer da« in der »*Erinnerung an die Maria A.*«; oder wieder von Wolke und Himmel in dem Kranichlied: »Daß so der Kranich mit der Wolke teile / Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen« — aber dies müssen wir schon den Leuten vom Fach überlassen. In unserem Zusammenhang gilt es nur zu erwähnen, daß es in Brechts Welt die »ewige Liebe« natürlich nicht gibt, nicht einmal gewöhnliche Treue. Da herrscht nichts als die Intensität des Augenblicks, und wenn die Leidenschaft flieht, bleibt keine Liebe, nichts also, worauf ein Mensch sich verlassen könnte. Er ist den Leidenschaften so preisgegeben wie den Elementen.

Zum Gott einer wie immer gearteten gesellschaftlichen Ordnung eignet sich Baal offenbar nicht, und das Reich, über das er herrscht, ist von denen bevölkert, welche die Gesellschaft als ihren Abschaum bezeichnet — von den Parias, die außerhalb aller von Menschen gegründeten Ordnungen leben und daher eine unvergleichlich intensivere Beziehung zu der Sonne haben, die in maje-

stätischem Gleichmut uns alle bescheint. Zum Abschaum der Gesellschaft gehörten seit eh und je die Seeräuber, die in Brechts großer Ballade jubelnd und singend unter einem azurblauen Himmel zur Hölle fahren:

»Von Branntwein toll und Finsternissen!  
 Von unerhörten Güssen naß!  
 Vom Frost eisweißer Nacht zerrissen!  
 Im Mastkorb, von Gesichtern blaß!  
 Von Sonne nackt gebrannt und krank!  
 (Die hatten sie im Winter lieb)  
 Aus Hunger, Fieber und Gestank  
 Sang alles, was noch übrig blieb:  
 O Himmel, strahlender Azur!  
 Enormer Wind, die Segel bläh!  
 Laßt Wind und Himmel fahren! Nur  
 Laßt uns um Sankt Marie die See!«

Hier kommt ein anderes wesentliches Element dieser frühen Lyrik zur Geltung, der teuflische Stolz im Herzen von allen diesen Abenteurern und Vagabunden, der Stolz absolut unbekümmerter Männer, die wohl und nicht einmal widerwillig sich den naturverschworenen Elementen zum Untergang darbieten, aber niemals den Sorgen des täglichen Lebens beugen, geschweige der höheren Sorge um das Heil ihrer Seele. Die Weltsicht, mit der Brecht geboren war — im Unterschied zu den später aus Marx und Lenin destillierten Lehrmeinungen — kommt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit in zwei vollkommenen Gedichten zum Ausdruck, dem *»Großen Dankchoral«* und *»Gegen Verführung«*, die beide in die *»Lektionen«* der Hauspostille aufgenommen sind. Das erste ist formal genau Joachim Neanders *»Lobet den Herrn«* nachgebildet, und die letzte Strophe lautet:

»Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!  
 Schaut hinan:  
 Es kommet nicht auf euch an  
 Und ihr könnt unbesorgt sterben.«

Von den vier Strophen des Lieds *»Gegen Verführung«*, die das Leben nicht trotz, sondern wegen des Todes preisen, lauten die erste und letzte:

»Laßt euch nicht verführen!  
 Es gibt keine Wiederkehr.  
 Der Tag steht in den Türen;  
 Ihr könnt schon Nachtwind spüren:  
 Es kommt kein Morgen mehr.  
 Laßt euch nicht verführen  
 Zu Fron und Ausgezehr!  
 Was kann euch Angst noch rühren?  
 Ihr sterbt mit allen Tieren  
 Und es kommt nichts nachher.«

Ich kenne nichts im neueren Schrifttum, das sich inhaltlich diesen Versen an die Seite stellen ließe, weil nirgendwo sonst so klar zum Ausdruck kommt, daß Nietzsches Wort vom Tode Gottes weder notwendigerweise der Verzweiflung zu entspringen noch zu ihr hinzuführen braucht, daß vielmehr das Wegfallen der Furcht vor der Hölle mit dem Fortfall der Hoffnung auf Auferstehung nicht zu teuer bezahlt ist. Zwei einigermaßen vergleichbare Stellen seien erwähnt. In den Brüdern Karamasow spricht der Teufel in ganz ähnlichem Sinne zu Iwan Karamasow: »Jeder Mensch wird wissen, daß er ganz und gar sterblich ist, und er wird den Tod stolz und ruhig empfangen wie ein Gott.« Die andere Stelle ist Swinburnes Dank an

Whatever gods may be  
That no life lives forever;  
That dead men rise up never;  
That even the weariest river  
Winds somewhere safe to sea.

Aber bei Dostojewski ist der Gedanke eine Eingebung des Teufels, und bei Swinburne steigt er aus Lebensmüdigkeit, aus dem Widerwillen gegen ein Leben auf, in das man um keinen Preis wieder »auferstehen« will. Bei Brecht allein ist der Gedanke, daß es einen Gott nicht gibt, von allen solchen Elementen frei: daß es kein Jenseits gibt, befreit von Furcht, das ist alles. Das Verständnis für diese Seite der Sache dürfte Brecht wohl dem verdanken, daß er in einer katholischen Umgebung aufwuchs; jedenfalls hat er gemeint, daß alles besser sei, als auf der Erde sein Leben mit der Hoffnung aufs Paradies und der Furcht vor der Hölle zu verbringen. Was in ihm gegen Religion rebellierte, war weder Zweifel noch Begierde; es war Stolz. In seiner jubelnden Ablehnung aller Jenseitsspekulationen und seinen Preisgesängen auf Baal, den Gott der Erde, schwingt eine wahrhaft enthusiastische Dankbarkeit. Nichts, sagt er, kann größer sein als das Leben, das uns, so wie es ist, gegeben wurde — und solcher Dankbarkeit wird man kaum in dem, was man gemeinhin Nihilismus nennt, oder in der Reaktion gegen diesen, begegnen.

Damit will ich nicht behaupten, daß es keinerlei nihilistische Elemente in Brechts Werk gibt, und er selbst dürfte sich ihrer sehr bewußt gewesen sein. Einige, aus dem Nachlaß unter dem Titel »*Der Nachgeborene*« veröffentlichten Zeilen fassen das, worum es sich hier handelt, besser zusammen als ganze Bibliotheken der Geisteswissenschaftler:

»Ich gestehe es: ich  
Habe keine Hoffnung.  
Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich  
Sehe.  
Wenn die Irrtümer verbraucht sind  
Sitzt als letzter Gesellschafter  
Uns das Nichts gegenüber.«

Von einem solchen »Irrtum« handelt »*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«, Brechts einziges ausgesprochen nihilistisches Stück, und zwar von dem Irrtum, den er selbst gehegt und verbraucht hatte. Er bestand in der Meinung, daß die Dinge, die das Leben zu bieten hat: Das Fressen und der Liebesakt, das Boxen und das Saufen, hinreichen, um ein ganzes Menschenleben bei Laune zu erhalten. Mahagonny, »die Stadt der Freude«, in der man alles »dürfen darf«, ist »zu ruhig«, »zu billig«; gewiß, »Herrlich ist das einfache Leben / Und ohnegleichen ist die Größe der Natur. / Aber etwas fehlt.« Wenn alles so weitergeht, wird man an Langeweile zugrunde gehen: »Warum soll einer nicht seinen Hut aufessen, / Wenn er sonst nichts, wenn er sonst nichts, wenn er sonst nichts zu tun hat?« Es bedarf schon eines Hurrikans, um »die Gesetze der menschlichen Glückseligkeit« zu entdecken; wo »nichts los ist«, kann man nicht leben, und der »Fortbestand des Goldenen Zeitalters« ist nur zu sichern, wenn die Leute einsehen:

»Wir brauchen keinen Hurrikan  
Wir brauchen keinen Taifun  
Was der an Schrecken tun kann  
Das können wir selber tun.«

In Furcht vor der tödlichen Langeweile eines nur genießenden Lebens endete die erste Begegnung des Dichters mit der Welt. Ein Jahrzehnt lang hatte er sich schwerelos, jubelnd und preisend durch den »Dschungel der Städte« treiben lassen, zu Hause in einer der großen Asphaltstädte der Welt, in der es sich gut träumen ließ von dem Dschungel aller Städte, von den fünf Kontinenten und den sieben Meeren, nichts und niemandem verhaftet als der Erde und dem Himmel, der Wolke und dem Baum. »*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*« zeigt den Augenblick an, in dem ihm zum Bewußtsein gekommen sein muß, daß solch herrliche Schwerelosigkeit zwar sehr vorteilhaft für das Gedichteschreiben ist, sich aber in jeder anderen Hinsicht als eine Sackgasse erweist, in der man es auf die Dauer nicht aushalten kann. Schließlich waren die Städte nur metaphorisch gesprochen ein Dschungel; in Wirklichkeit waren sie ein Schlachtfeld.

#### IV

Was Brecht zur Wirklichkeit zurückbrachte und seiner Dichtung fast tödlich wurde, war die Fähigkeit mitzuleiden, von der er vermutlich mehr, als ihm gut tat, mitbekommen hatte. In dem Gedicht »*An die Nachgeborenen*«, das von den »finsternen Zeiten« handelt, spricht er von dem Hunger, der herrschte, als er in die Welt kam:

»Man sagt mir: Iß und trink du! Sei froh, daß du hast!  
Aber wie kann ich essen und trinken, wenn  
Ich es dem Hungernden entreiße, was ich esse, und  
Mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehlt?«

Das Mitleid gehört nicht zu den zahllosen Eigenschaften, die ein starker Charakter nach Belieben ein- oder auch ausschalten, mit denen er im Spiel der Welt nach Belieben spielen, sich in das Getriebe einlassen und auch wieder aus ihm zurückziehen kann. Mitleid ist eine Leidenschaft, und der Leidenschaften ist der Mensch nicht Herr. Nur eigentlich leidenschaftslose Menschen sind vollkommen souverän. Unsere Eigenschaften zeigen wir gerne vor, jedenfalls solange, als wir des Beifalls der Welt einigermaßen sicher sein können; mit den Leidenschaften steht es anders, wir verbergen sie, auch wenn wir uns ihrer nicht zu schämen brauchen. Brecht jedenfalls hat kaum etwas anderes so sehr zu verbergen getrachtet als die Leidenschaft, an der er am meisten litt, die Leidenschaft des Mitleids. Und gerade um dieser Verborgenheit willen leuchtet sie uns so überzeugend aus nahezu allen seinen Stücken hervor. Selbst durch die zynischen Spässe der »Dreigroschenoper« schallen die mächtigen, anklagenden Zeilen:

»Erst muß es möglich sein auch armen Leuten  
Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.«

Und bis zum Schluß blieben die dort gesungenen Spottverse sein Leitmotiv:

»Ein guter Mensch sein! Ja, wer wär's nicht gern?  
Sein Gut den Armen geben, warum nicht?  
Wenn alle gut sind, ist Sein Reich nicht fern  
Wer säße nicht sehr gern in Seinem Licht?«

Leitmotiv in Brechts Werk ist die Versuchung, gut zu sein in einer Welt und unter Umständen, die Güte unmöglich machen. Der dramatische Konflikt in Brechts Stücken ist fast immer der gleiche: Diejenigen, die von Mitleid getrieben darangehen, die Welt zu verbessern, können es sich nicht leisten, gut zu sein. Was in keinem Geschichtsbuch über die Neuzeit steht, hat Brecht entdeckt, weil es für ihn selbstverständlich war: nämlich, daß alle Revolutionäre der letzten Jahrhunderte von Robespierre bis Lenin aus der Leidenschaft des Mitleids heraus handelten, aus jenem »zèle compatissant«, von dem Robespierre noch naiv genug war, einzugestehen, daß er ihn zu den »Schwachen und Unglücklichen« drängte. »Die Klassiker«, sagt Brecht, »waren die mitleidigsten aller Menschen« (und in Brechts verschlüsselnder Sprache sind die Klassiker bekanntlich Marx, Engels und Lenin); sie unterscheiden sich von »unwissenden Naturen« dadurch, daß sie Mitleid sogleich in »Zorn verwandelten«, weil sie wußten, daß Mitleid das ist, »was man denen nicht versagt, denen man Hilfe versagt.« Man kann also das Mitleid loswerden, wenn man sich »in die Leidenden nicht, um zu leiden, versetzt, sondern um ihre Leiden zu beenden«. So kam Brecht zu dem gleichen Schluß wie Machiavelli, den er schwerlich kannte: Wer politisch handeln will, muß »lernen, nicht gut zu sein«. Und selbstverständlich ist die aus dieser Überzeugung folgende, scheinbar zweideutige Haltung zu dem Problem der Güte nicht anders mißverstanden worden als die Machiavellis.

Warum man in einer schlechten Welt nicht gut sein darf, ist das Thema der »*Heiligen Johanna der Schlachthöfe*«, diesem wunderbaren frühen Stück, in dem das Heilsarmeemädchen aus Chicago lernt, daß am Tage, an dem man die Welt verläßt, es mehr darauf ankommt, eine bessere Welt zu hinterlassen, als ein guter Mensch gewesen zu sein. Wir finden die gleiche herrliche Reinheit, Furchtlosigkeit und Unschuld der Johanna in späteren Stücken, in den »*Gesichten der Simone Marchand*«, die, ein Kind noch, unter der deutschen Besatzung von Jeanne d'Arc träumt; im »*Kaukasischen Kreidekreis*«, in dem die menschliche Grusche dem Hilferuf nicht hat widerstehen können, denn »*Schrecklich ist die Verführung zur Güte*«, schrecklich aber auch, wenn man ihn überhört:

»Wisse, Frau, wer einen Hilferuf nicht hört,  
Sondern vorbeigeht, verstörten Ohrs: nie mehr  
Wird der hören den leisen Ruf des Liebsten noch  
Im Morgengrauen die Amsel oder den wohligen  
Seufzer der erschöpften Weinpfücker beim Angelus.«

Wie man sich zu dieser Verführung stellen und wie man den mannigfachen Konflikten begegnen soll, welche Gutsein unausweichlich auslöst, sind die immer wiederkehrenden Themen in Brechts Dramen. Im »*Kaukasischen Kreidekreis*« läßt das Mädchen Grusche sich verführen, und alles geht gut aus. Im »*Guten Menschen von Sezuan*« wird das Problem in einer Doppelrolle gelöst: Shen Te, die gerne hilfreich ist, es sich aber leider nicht leisten kann, verwandelt sich tagsüber in ihren Vetter Shui Ta, der böse ist und das Geschäft rettet — »Gut zu sein und doch zu leben / Zerriß mich wie ein Blitz in zwei Hälften.« In der »*Mutter Courage*« ist Gutsein in der stummen Katrin verkörpert, der eigentlichen Heldin des Stückes. Und die letzte der Schluß-Strophen aus dem Dreigroschenfilm dürften alle Zweifel an der Echtheit dieser Leidenschaft bei Brecht zum Verstummen bringen:

»Denn die einen sind im Dunkeln  
Und die andern sind im Licht.  
Und man siehet die im Lichte  
Die im Dunkeln sieht man nicht.«

Seit der ungeheure Strom der Armen in der Französischen Revolution zum erstenmal die Straßen einer europäischen Großstadt überflutete, hat es viele unter den Männern der Revolutionen gegeben, die das Mit-leiden ins Handeln trieb, und die wie Brecht sich dieser mächtigen Leidenschaft schämten und sie hinter wissenschaftlichen Theorien und kaltschnäuzigen Redensarten zu verbergen trachteten. Aber nur sehr wenige unter ihnen waren klug genug, zu verstehen, was es bedeutet, daß die Geschichte von denen geschrieben wird, die im Licht sind, und daß der Spott des Vergessenwerdens und der Unsichtbarkeit sich noch an die hängt, die im Leben zu Schaden gekommen sind. Zu diesen gehörten nach Brecht die »Klassiker«!

»Mitkämpfend fügen die großen umstürzenden Lehrer des Volkes  
Zu der Geschichte der herrschenden Klassen die der beherrschten.«

So steht es in der seltsam barocken Hexameterfassung des »Kommunistischen Manifests«, die Brecht unter dem Titel »Über die Natur des Menschen« in Anlehnung an Lukrez' Lehrgedicht von der »Natur der Dinge« plante und die ihm nahezu vollständig mißlang. Uns interessiert hier nur, daß ihn an der Armut nicht nur das physische Leiden empörte, sondern die Unsichtbarkeit der von ihr betroffenen Menschen; für ihn wie für John Adams war der Arme vor allem auch der Unsichtbare. Und diese Empörung mag neben Mitleid und Scham das Ihre dazu beigetragen haben, daß er begann, sich an die Lehre zu halten, die eine Zukunft prophezeite, in der das Wort von Saint-Just sich bewahrheiten würde: »Les malheureux sont la puissance de la terre.«

Ferner darf man wohl der Solidarität mit den Erniedrigten und Beleidigten die Tatsache zuschreiben, daß ein so großer Teil des lyrischen Werkes von Brecht in Balladenform verfaßt ist. (Er verfügte wie andere Meister des Jahrhunderts, z. B. W. H. Auden, über die für die Spätgekommenen charakteristische Facilität in der Beherrschung aller poetischen Stilarten, die ihnen eine große Freiheit des Ausdrucks gewährt.) Denn die Ballade — deren Ursprung nicht nur das Volkslied bildet, sondern auch die endlosen Strophen der Dienstbotengesänge mit ihren gefallenen Mädchen, treulosen Liebhabern und unschuldigen Kindsmörderinnen, die ins Wasser gehen oder auf dem Schafott enden — sie hat von jeher den unmittelbarsten Kontakt mit dem präliterarischen, nur in der mündlichen Tradition aufbewahrten Schatz der Volkspoese gewahrt. Es ist die Form, in der das Volk der Unsichtbarkeit und dem Vergessenwerden zu entrinnen trachtet und gleichsam auf eigene Faust versucht, sich auch ein Stückchen Unsterblichkeit zu sichern. Im Deutschen gerade liegt das Volkslied aller Dichtung zugrunde, wenn auch in der eigentlich großen Dichtung so transformiert, daß es kaum noch kenntlich ist. So klingt die Stimme der Dienstbotengesänge durch viele der schönsten deutschen Gedichte, von Mörikes »Früh' wenn die Hähne krähn / Eh die Sternlein schwinden« bis zu Hofmannsthals »Sie lag auf ihrem Sterbebett / Und sprach: Mit mir ist's aus / Mir ist zumut wie einem Kind / Das abends kommt nach Haus.« Die Ballade, bevor sie in Wedekinds Moritat einging, war schon so sehr zum Bestand der großen Dichtung geworden, daß sie viel von ihrer ursprünglichen Volkstümlichkeit eingebüßt hatte. Kein Dichter vor oder nach Brecht hat so viel dafür getan, ihr die Volkstümlichkeit zurückzuerobern und sie in ihrer ungeschminkten Derbheit zum Rang großer Dichtung zu erheben.

Fassen wir dies zusammen — die ursprüngliche Schwerelosigkeit und das aus ihr entspringende Verlangen nach Schwerkraft, nach einem verlässlichen Schwerpunkt, an dem man sich innerhalb der Welt orientieren kann; dazu das Mitleid, diese gleichsam animalische Unfähigkeit, den Anblick fremder Leiden zu ertragen, zu essen, wenn der andere hungert —, so ist der Entschluß, sich

der Kommunistischen Partei zu nähern, unter den damaligen Verhältnissen nicht nur verständlich, sondern beinahe selbstverständlich. Wo anders hätte er denn unterkommen können? Dabei war für Brecht die Tatsache ausschlaggebend, daß die Partei nicht nur die Sache der Erniedrigten und Beleidigten anscheinend zu der ihren gemacht hatte, sondern daß sie im Besitz eines Kanons von Schriften war, die man studieren konnte, die scheinbar immer anwendbar waren und sich zum Zitieren beinahe so gut eigneten wie die Bibel. Nichts hat Brecht mehr entzückt, als daß man in diesem Chaos, in dem alle Traditionen untergegangen waren, sich doch noch an »Klassiker« halten konnte. Und zu all dem brachte ihn die Partei in die selbstverständliche Berührung mit dem, was sein Mitleid ihm ohnehin als Wirklichkeit vorgezeichnet hatte — mit Elend und Not.

»Bedenkt das Dunkel und die große Kälte  
In diesem Tale, das von Jammer schallt.«

Nun brauchte er nicht mehr seinen Hut aufzuessen; er konnte sich nützlich machen. Es gab etwas zu tun.

Und dies ist natürlich genau der Punkt, an dem die Unannehmlichkeiten, die er sich selbst und die er dann auch uns, seinen Lesern, bereitete, ihren Ausgang nahmen. Kaum hatte er sich mit den Kommunisten eingelassen, da fand er auch schon heraus, daß es für die Veränderung der Welt nicht genügt zu lernen, »nicht gut zu sein«, daß man vielmehr lernen müsse, schlecht zu sein; daß es keine Gemeinheit geben dürfe, die man nicht zu begehen bereit ist, um die Gemeinheit aus der Welt zu bringen. Denn: »Wer bist du? / Versinke in Schmutz / Umarme den Schlächter, aber / Ändere die Welt: sie braucht es!« Diese Zeilen stammen aus der »Maßnahme«, dem einzig wirklich »linientreuen« Stück, das Brecht je geschrieben hat. Trotzky hatte noch aus dem Exil das Kernstück dieses Aberglaubens verkündet: »Wir können recht nur haben mit der Partei und durch sie, weil die Geschichte eine andere Möglichkeit, recht zu haben, nicht bietet.« Und Brecht erläutert dies wie folgt:

»Denn der Einzelne hat zwei Augen  
Die Partei hat tausend Augen.  
Die Partei sieht sieben Staaten  
Der Einzelne sieht eine Stadt.

...

Der Einzelne kann vernichtet werden,  
Aber die Partei kann nicht vernichtet werden,  
Denn sie ist der Vortrupp der Massen  
Und führt ihren Kampf  
mit den Methoden der Klassiker, welche geschöpft sind  
Aus der Kenntnis der Wirklichkeit.«

Ganz so glatt allerdings, wie nach diesen Versen zu urteilen, vollzog sich Brechts Bekehrung nicht. Er hat sich Widersprüche geleistet und offene Häresien, die

er selbst von diesem militantesten seiner Stücke nicht fernhalten konnte oder wollte:

»Laß dir nichts einreden  
Sieh selber nach!  
Was du nicht selber weißt  
Weißt du nicht.  
Prüfe die Rechnung  
Du mußt sie bezahlen.«

(Wie ist das? Hatte die Partei nicht eben noch tausend Augen und ich nur zwei? Sah die Partei nicht sieben Staaten und ich nur die Stadt, in der ich lebe?)

Aber das waren doch nur gelegentliche Entgleisungen, und als die Partei im Jahre 1929, nach Stalins Ankündigung der Liquidation der rechten und linken Oppositionen auf dem 16. Parteikongreß, anfang ihre eigenen Mitglieder zu liquidieren, war Brecht linientreu genug, um zu meinen, die Partei bedürfe nun aber auch einer Rechtfertigung zum Liquidieren in den eigenen Reihen und zum Töten unschuldiger Menschen. In der »Maßnahme« wird gezeigt, wie und aus welchen Gründen gerade die Unschuldigen, die Menschlichen und die Hilfreichen daran glauben müssen; sie handelt von dem Mord an einem Genossen durch seine Kameraden, der ganz offenbar menschlich gesprochen der Beste von ihnen war. Weil er ein so guter Mensch ist, stellt sich heraus, daß er der Revolution im Wege steht und umgebracht werden muß.

Als dies Stück zu Beginn der dreißiger Jahre in Berlin uraufgeführt wurde, war alle Welt empört. Heute wissen wir, daß, was Brecht in diesem Stück sagt, nur der kleinste Teil der furchtbaren Wahrheit ist; damals aber, Jahre vor den Moskauer Prozessen, konnten dies nur wenige wissen. Und diese Wenigen, die damals schon innerhalb und außerhalb der Partei erbitterte Gegner Stalins waren, waren natürlich außer sich darüber, daß Brecht ein Stück zur Verteidigung Moskaus verfaßt hatte, während die Stalinisten wiederum alles Interesse daran hatten, zu bestreiten, daß dies »Machwerk« irgend etwas mit den russischen Realitäten zu tun habe. So stellte sich heraus, daß Brecht es keinem recht gemacht hatte, und der Grund für diesen eklatanten Mißerfolg liegt auf der Hand. Er hatte das getan, was Dichter zu tun pflegen, wenn man sie in Ruhe läßt — er hatte die Wahrheit gesagt, jedenfalls das Stück Wahrheit, das man damals, wenn man nur sehen wollte, sehen konnte. Denn war es nicht bekannt, daß Unschuldige getötet wurden und daß die Genossen zwar noch nicht aufgehört hatten, ihre Feinde zu bekämpfen (das kam etwas später), aber kräftig angefangen, die eigenen Reihen zu lichten. Es war nur ein Anfang, und man pflegte die Vorkommnisse als Irrtümer oder revolutionäre Exzesse zu bagatellisieren. Brecht war klug genug, um zu sehen, daß der Wahnsinn Methode hatte, daß er nach bestimmten Regeln verlief, wiewohl er natürlich nicht voraussehen konnte, daß diejenigen, die vorgaben, ein Paradies auf Erden zu errichten, es mit der Errichtung der Hölle schon ganz hübsch weit gebracht hatten: daß es

nämlich in der Tat keine Gemeinheit, keinen Verrat mehr gab, den die Parteibürokratie nicht bereit war zu begehen oder zu rechtfertigen. Brecht hatte die Regeln des infernalischen Spiels deutlich erkannt und schön (mit »wohllautender Stimme«) besungen, und natürlich hoffte er auf Beifall. Nur eine Kleinigkeit hatte er in seinem Eifer übersehen: daß nämlich die Partei natürlich keinerlei Absicht hatte, die Wahrheit bekanntzugeben, und dazu noch von einem ihrer prominentesten Anhänger. Es gibt eben in der Politik mit Dichtern immer Unannehmlichkeiten; in diesem Fall störte ein parteitreuer Dichter die Parteilinie, die eindeutig auf Betrug des Volkes und der Welt hinauslief.

## V

In unserem Zusammenhang, in dem es darum geht zu zeigen, daß die wirklichen Sünden der Dichter von den Göttern der Dichtkunst gerächt werden, ist »Die Maßnahme« ein wichtiges Stück, und zwar, weil es, künstlerisch gesehen, keineswegs schlecht ist. Es enthält hervorragende Songs, darunter das »Reis-Lied«, dessen gedrängte, hämmernde Rhythmen zu Recht berühmt wurden und auch heute noch »wohllautend« genug klingen:

»Weiß ich, was ein Reis ist?  
Weiß ich, wer das weiß!  
Ich weiß nicht, was ein Reis ist  
Ich kenne nur seinen Preis.

Weiß ich, was ein Mensch ist?  
Weiß ich, wer das weiß!  
Ich weiß nicht, was ein Mensch ist  
Ich kenne nur seinen Preis.«

Zweifellos ist der Inhalt des Stückes nicht nur moralisch anfechtbar, sondern schlechthin abscheulich, und dies um so mehr, als Brechts Humor ihn hier ganz im Stich läßt; hier wird kein Spaß gemacht. Und dennoch hat Brechts Dichterglück ihn damals nicht verlassen; er sprach die Wahrheit, wenn auch eine abscheuliche Wahrheit, mit der er Unrecht hatte, sich abzufinden. Dichterisch wurden Brechts Sünden zum ersten Mal nach der Machtergreifung der Nazis offenkundig, als er sich als Flüchtling mit den Realitäten des Dritten Reichs auseinanderzusetzen hatte. Die »Klassiker«, die ja nicht gut die Hitlerdiktatur hatten voraussehen können, konnten ihm dabei nicht behilflich sein; aber wie so viele, die damals wie heute ihre Sache ganz auf sie gestellt hatten, hielt er eigensinnig an der Meinung fest, daß sich alles aus ihnen erklären lassen müsse. Jetzt begann er zum ersten Mal zu lügen, und heraus kamen die hölzernen Dialoge in »Furcht und Elend des Dritten Reiches«, die gewisse spätere sogenannte Gedichte — weiter nichts als journalistische, in Verszeilen abgeteilte Prosa — vorwegnehmen. Brechts Schwierigkeit damals lag darin, daß es in Hitlers Deutschland weder Hunger noch Arbeitslosigkeit mehr gab, also doch jeder Grund für

Brecht wegfiel, dagegen zu sein. Aus diesem Dilemma gab es einen Ausweg, nämlich so zu tun, als gäbe es Hunger und Arbeitslosigkeit, als ginge es gegen das Proletariat und nicht oder doch nicht eigentlich gegen die Juden (ein bloßer Vorwand der herrschenden Klasse natürlich), als stünde man mitten im alten, wohlbekannten Klassenkampf und als wäre die Rassenverfolgung eine optische Täuschung. Denn von Rasse war bei Marx, Engels und Lenin nirgends die Rede, und Antisemitismus war bestenfalls als der Sozialismus der Dummen bekannt, woraus nicht nur Brecht, sondern alle Kommunisten und nahezu alle Sozialisten schlossen, daß es so etwas eigentlich nicht gibt.

Typisch für die durchweg schlechten Gedichte, die Brecht in dieser Anfangszeit der Hitlerdiktatur schrieb, ist das »Begräbnis des Hetzers im Zinksarg«. Das Gedicht handelt davon, wie ein im Konzentrationslager zu Tode Geprügelter im plombierten Sarg nach Hause geschickt wird, wie das damals so üblich war. Brechts Hetzer hatte dies Schicksal erlitten, weil er »Zum Sattessen / Zum Trockenwohnen / Und zum Die-Kinder-Füttern« gehetzt hatte — offenbar ein Verrückter, denn in Deutschland hungerte damals niemand, und das Schlagwort von der »Volksgemeinschaft« war keineswegs bloße Propaganda; gewiß, er hatte auch »Zum Denken« aufgefordert, aber doch mehr nebenbei, und wenn einer schon so viel Unsinn gesprochen hat, braucht man doch nicht so viele Umstände zu machen, wenn ein bißchen Sinn dazwischenrutscht. Das einzige, die Wirklichkeit treffende Element in dem Gedicht ist die Sache mit dem Zinksarg; daß man Menschen so entsetzlich zurichtete, daß man die Leichen verstecken mußte. Aber der Inhalt von Brechts Gedicht stimmt nicht mit dem Titel überein; es behauptet vielmehr, daß es so allen ergeht, die in diesem »System der Produktion«, also in dem kapitalistischen System, opponieren. Und das war eine klare Lüge. Eigentlich war es doppelt gelogen; denn nicht nur wurden in kapitalistischen Ländern Gegner gemeinhin nicht totgeschlagen und in plombierten Särgen nach Hause geschickt, Deutschland selbst war unter den Nazis keineswegs ein kapitalistisches Land — wie die Herren Schacht und Thyssen zu ihrem großen Kummer gerade erfuhren. Und was Brecht selbst betraf, so war er eben aus einem Lande geflohen, wo jedermann sich sattessen, trocken wohnen und die Kinder füttern konnte. Das war die Wahrheit, und diese Wahrheit einzugestehen, hat er sich lange gesträubt, mit dem Resultat, daß er eine ganze Reihe ungewöhnlich schlechter Gedichte schrieb.

So ging es ein paar Jahre lang, aber es war nicht das Ende. Die Jahre der Emigration, die ihn langsam, kaum merklich von dem Aufruhr der deutschen Nachkriegsjahre distanzierten, hatten eine außerordentlich belebende Wirkung auf seine Produktion. Was konnte friedlicher in den dreißiger Jahren sein als die skandinavischen Länder? Und was immer man gegen Los Angeles, seinem Asyl in den vierziger Jahren, einzuwenden haben mag, es ist nicht gerade berühmt für hungernde Kinder und bettelnde Arbeitslose. Langsam fing er an — und hätte es natürlich immer bestritten — die »Klassiker« zu vergessen

und sich Themen zuzuwenden, die mit Kapitalismus und Klassenkampf wenig zu tun hatten. Aus der Svendborger Zeit stammt die »*Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Wege des Laotse in die Emigration*«, das zu den stillsten und tröstlichsten Gedichten unseres Jahrhunderts gehört. Wie so viele von Brechts Gedichten ist es didaktisch — Dichter und Lehrer leben in der Welt seiner Dichtung nahe beisammen —, aber die Lehre gilt der Weisheit der Gewaltlosigkeit:

»Daß das weiche Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.  
Du verstehst, das Harte unterliegt.«

Das Gedicht war noch nicht veröffentlicht, als zu Beginn des Krieges die französische Regierung die Hitlerflüchtlinge in die Konzentrationslager einsperrte, aber im Frühjahr 1939 hatte Walter Benjamin es von einem Besuch bei Brecht nach Paris mitgebracht. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich das Gedicht in den Lagern, wurde von Mund zu Mund gereicht wie eine frohe Botschaft, die, weiß Gott, nirgends dringender benötigt wurde als auf diesen Strohsäcken der Hoffnungslosigkeit. In dem Zyklus der »Svendborger Gedichte« folgt, wohl nicht zufällig, auf das Laotse-Gedicht der »*Besuch bei den verbannten Dichtern*«. Gleich Dante steigt der Dichter in die Unterwelt und begegnet dort den toten Kollegen, die gleich ihm mit den Mächten der Welt in Konflikt geraten waren. Fröhlich sitzen sie da beisammen, Ovid und Villon, Dante und Voltaire, Heine, Shakespeare und Euripides und vergnügen sich damit, dem Besucher gute Ratschläge zu geben. Da, plötzlich,

»... aus der dunkelsten Ecke  
Kam ein Ruf: ›Du, wissen sie auch  
Deine Verse auswendig? Und die sie wissen  
Werden sie der Verfolgung entrippen?‹ ›Das  
Sind die Vergessenen‹ sagte der Dante leise  
›Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet.  
Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken.  
Der Ankömmling war erblaßt.«

Da war es mit der Weisheit des Laotse zu Ende. Und erst wir wissen, daß Brecht sich keine Sorgen hätte zu machen brauchen.

Bemerkenswerter noch als die Gedichte waren die Dramen, die in den Jahren der Emigration entstanden. Ich habe den »*Galilei*« sowohl in New York in der sehr schönen Aufführung mit Laughton als auch ein Jahrzehnt später in Ostberlin gesehen, wo jede Zeile wie eine offene Kriegserklärung an das Regime klang und als solche verstanden wurde. Brechts Theorien über das Epische Theater verboten es ihm, individuelle Charaktere auf die Bühne zu stellen, und er hat sich an seine eigenen Vorschriften in den frühen Stücken mit Ausnahme der »*Heiligen Johanna der Schlachthöfe*« mehr oder minder gehalten. Davon ist

nun in den späteren Stücken keine Rede mehr. Simone Machard, Mutter Courage und die Katrin, das Mädchen Grusche und der Richter Azdak aus dem »Kaukasischen Kreidekreis«, Galilei, Puntila und Matti, sein Knecht — das alles sind große Gestalten, einmalig und zugleich vorbildlich und unvergeßlich. Die Stücke haben lange gebraucht, sich durchzusetzen, aber heute stehen sie auf dem Spielplan der guten Häuser in der ganzen Welt. Zweifellos verdankt Brecht diesen späten Ruhm wesentlich sich selbst und seinen außerordentlichen Leistungen als Regisseur und Direktor des Berliner Ensembles, in dem ihm zudem noch eine der großen deutschen Schauspielerinnen in seiner Frau, Helene Weigel, zur Verfügung stand. All dies aber ändert nichts an der Tatsache, daß alle Stücke, die er in Ostberlin auf die Bühne brachte, außerhalb Deutschlands geschrieben worden sind.

Mit seiner Produktivität war es aus, sie erlosch von einem Tag zum anderen, nachdem er endlich wieder zu Hause sein konnte. Hier muß es ihm schließlich aufgegangen sein, daß kein Zitat aus den »Klassikern« erklären oder rechtfertigen konnte, was da tagtäglich vor seinen Augen geschah. Er hatte sich in Verhältnisse begeben, war in sie vielleicht nur hineingestolpert, in denen Schweigen schon ein Verbrechen war, von gelegentlichen Lobpreisungen der Herrschenden gar nicht zu reden.

Brechts Probleme fingen mit dem politischen *engagement*, wie man heute sagen würde, an. Nur Dichter sein, nur die Stimme ertönen lassen, in der die Welt und das Wirkliche spricht und singt, genügte ihm nicht. Das gerade, was für ihn Wirklichkeit war, hatte ihn von der Realität der Zeit, in der er lebte, entfernt. War er nicht fast schon das geworden, was er am meisten verachtete: noch ein großer und einsamer Dichter, der die deutsche Tradition zu Ende dichtete? Hatte er nicht schon fast verspielt, das zu werden, was er wirklich sein wollte: ein Volkssänger, der, wenn es nötig ist, an der Straßenecke mit seiner Gitarre klimpert? Aber als er sich nun entschlossen in den sogenannten Brennpunkt der Ereignisse begab, hat er die dem Dichter eigentümliche Aura der Ferne nicht ablegen können und sich in der Wirklichkeit des eigentlich Politischen nie ganz ausgekannt, trotz aller scharfen Intelligenz und hintergründigen Klugheit. An Mut hat es ihm nicht gefehlt; es war nicht Feigheit, wenn er nicht mit einer Partei brach, die seine Freunde ermordete und sich mit seinem Feind verbündete, und es war gewiß nicht Dummheit, wenn er sich darauf versteifte, nicht verstehen zu wollen, was in seinem eigenen Lande wirklich geschah. Dabei hat er oft im Nachhinein eine erstaunliche politische Urteilskraft bewiesen, wie etwa in den Bemerkungen über Hitler in den Aufzeichnungen »Zu ›Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui‹«. Das Stück selbst wiederholt das Thema aus der Dreigroschenoper — Geschäftsleute und Gangster werden gleichgesetzt; aber in diesem Nachwort wendet sich Brecht gegen alle diejenigen, die Hitler entweder für einen großen Mann, eben einen »großen politischen Verbrecher«, oder für einen Dummkopf halten. »So wenig das Mißlingen seiner Unterneh-

mungen Hitler zu einem Dummkopf stempelt, so wenig stempelt ihn der Umfang dieser Unternehmungen zu einem großen Mann.«

Solche Einsichten waren damals wie heute selten, und es ist gerade die große Klugheit, die aus ihnen spricht, oft wie ein Blitz aus dem marxistisch-dialektischen Kauderwelsch, die es einem so schwer macht, Brecht seine Sünden zu vergeben oder sich mit der Tatsache abzufinden, daß sie ihn lange Zeit nicht daran gehindert haben, schöne Gedichte zu schreiben. Sie haben sich an ihm erst zuletzt gerächt, als er nach Ostberlin ging, weil er dort sein eigenes Theater haben konnte — also jenem l'art pour l'art zuliebe, mit dem er dreißig Jahre lang auf erbittertem Kriegsfuß gestanden hatte. Jetzt war er wirklich zum ersten Mal mitten drin, in der Politik und in der Wirklichkeit, und jetzt ging ihm die Stimme aus. Er hatte erreicht, was er wollte, und bewiesen, daß es für Dichter nicht heilsam ist, sich da anzusiedeln, wo, wie man sagt, die Fetzen fliegen.

Dies ist es, was uns der Fall Brecht lehren kann und was wir bedenken müssen, wenn wir sein Verhalten heute beurteilen und ihm gleichzeitig den Dank zollen für all das, was wir ihm schulden. Was das Verhältnis des Dichters zur Wirklichkeit angeht, so hat Goethe recht — sie »sündgen nicht schwer«; man kann ihnen nicht die gleiche Verantwortung aufbürden wie gewöhnlichen Sterblichen. Sie müssen abseits stehen, und wären doch keinen Schuß Pulver wert, wenn sie nicht ständig versucht wären, sich zu exponieren, die dichterische Distanz aufzuheben und zu sein wie alle anderen. Auf diese Karte hatte Brecht alles gesetzt! Keine Ausnahme sein, keine Ausnahmestellung beanspruchen: dafür hat er sein Leben wie seine Dichtung riskiert. Auf dem Wege hat er gezeigt, was es mit den Lieblingen der Götter auf sich hat — »so reich an Gütern, reicher an Gefahr; / Sie drängten mich zum gabeselligen Munde, / Sie trennen mich, und richten mich zugrunde«.

\*

Ich habe in diesen Überlegungen betont, daß wir den Dichtern einen weiteren Verhaltensspielraum zugestehen müssen als wir einander gewähren. Ich denke, daß dieser Vorschlag das Gerechtigkeitsgefühl vieler Menschen verletzt, und bin sicher, daß Brecht, wenn er noch unter uns weilte, der erste sein würde, heftig zu protestieren. In dem posthum veröffentlichten Buch »*Meti*« empfiehlt er ein Urteil gegen den »guten Mann«, der auf eine schlechte Bahn geraten ist. Nach Beendigung des Verhörs sagt er:

»So höre: wir wissen  
Du bist unser Feind. Deshalb wollen wir dich  
Jetzt an eine Wand stellen. Aber in Anbetracht deiner Verdienste  
Und guten Eigenschaften  
An eine gute Wand und dich erschießen mit  
Guten Kugeln guter Gewehre und dich begraben mit  
Einer guten Schaufel in guter Erde.«

Ganz ähnlich hat sich Auden gelegentlich zu dem Fall Brecht geäußert. Er würde ihn an die Wand gestellt haben, aber nicht ohne ihm vorher das herrlichste Abendessen mit den erlesensten Weinen serviert zu haben. Die Frage ist, ob die Gleichheit vor dem Gesetz, deren Norm wir im allgemeinen auch für moralische Urteile akzeptieren, wirklich absolut gilt. Ich denke nicht. Auch das Gerichtsurteil kennt bekanntlich den Gnadenakt, und allgemein ist zu sagen, daß, wo immer wir urteilen können, wir auch zu verzeihen imstande sind. Zu urteilen und zu vergeben sind in Wahrheit nur zwei Seiten der gleichen Sache. Aber diese beiden Seiten verkörpern entgegengesetzte Prinzipien. Die Majestät des Gesetzes fordert, daß vor ihm alle gleich sind — das heißt, daß nur die Taten zählen, nicht die Personen, die sie begangen haben. Der Gnadenakt rechnet umgekehrt einzig mit der Person. Kein Pardon verzeiht den Mord oder den Raub, verziehen wird nur dem Mörder oder dem Räuber. Auf Gnade kann nie die Tat rechnen, wohl aber der Täter, und aus diesem Grund nimmt man gemeinhin an, daß nur die Liebe die Macht habe zu vergeben.

Wie dem auch sei, wir vergeben um der Person willen, und während die Gerechtigkeit verlangt, daß vor dem Gesetz alle gleich sind, besteht die Gnade umgekehrt auf der Ungleichheit der Menschen — auf jener Ungleichheit, die macht, daß ein jeder Mensch mehr ist als alles, was er tut oder leistet. Darüber hat gerade Brecht in seiner Jugend, als er sich noch nicht die »Nützlichkeit« als höchsten Standard der Menschenbeurteilung zu eigen gemacht hatte, sehr gut Bescheid gewußt. In der Hauspostille gibt es die »Ballade von den Geheimnissen jedwedem Mannes«, deren erste Strophe folgendermaßen lautet:

»Jeder weiß, was ein Mann ist. Er hat einen Namen.  
 Er geht auf der Straße. Er sitzt in der Bar.  
 Sein Gesicht könnt ihr sehn, seine Stimm könnt ihr hören  
 Und ein Weib wusch sein Hemd und ein Weib kämmt sein Haar.  
 Aber schlägt ihn tot, es ist nicht schad  
 Wenn er niemals mehr mit Haut und Haar  
 Als der Täter seiner Schandtat war  
 Und der Täter seiner guten Tat.«

In diesem Bereich der Ungleichheit gilt noch immer das römische Sprichwort: *Quod licet Jovi non licet bovi*. Nur ist dieser Spruch zu unserem Trost zweischneidiger Art. Ein Zeichen dafür, daß der Dichter die Privilegien, die ich hier vorschlage, in Anspruch nehmen darf, ist, daß es offenbar bestimmte Sachen gibt, die gerade er nicht tun darf — bei Strafe, nicht zu bleiben der er war. Die Aufgabe des Dichters ist es, die Worte zu prägen, mit denen wir leben können, und niemand wird sich zu diesem Zweck das aussuchen, was Brecht zum Preise Stalins schrieb. Aber die einfache Tatsache, daß er es fertigbrachte, schlechtere Verse zu fabrizieren als irgendein beliebiger Literat, der sich genau der gleichen Sünden schuldig gemacht hat, zeigt: *Quod licet bovi non licet Jovi*. Es ist eine Tatsache, daß bloße Literaten für ihre Sünden nicht mit Verlust der minderen

Gaben, die sie ja auch haben, bestraft werden — ganz abgesehen von der Frage, ob es möglich ist, die Unterdrückung mit »wohllautender« Stimme zu preisen. Kein Gott stand an ihrer Wiege, kein Gott wird sich an ihnen rächen. Viele Dinge sind dem Ochsen erlaubt, die Jupiter verboten sind — oder vielmehr denen, die unter dem Schutz Apollos stehen. So bitter und zweischneidig ist der alte Spruch. So schwer, können wir auch sagen, ist es, ein Dichter zu sein — in unserem Jahrhundert gewiß, aber vermutlich zu allen Zeiten.

HORST KRÜGER

## Camping

*Bilder aus der neuen Freizeit-Gesellschaft*

ERSTES KAPITEL: DER PLATZ

**E**rst gegen neun Uhr war er erwacht. Es war Oktober, Montag Morgen. Die Wiesen waren naß, die Schotterwege waren naß; große gelbliche Pfützen hatte die Nacht hinterlassen. Regenwolken hingen noch immer am Himmel, drohend tief. Er schlurfte über den Platz, der ihn jetzt an die graue und müde Verlassenheit alter Männer erinnerte. Rentnerschicksal, Endstation, dachte er. So nähert man sich immer mehr der Erde, kommt auf den Rasen. Oktober auf einer Wiese, Montag Morgen auf einem Campingplatz im Oktober: Reste, Abfall vom Sommer, verblichene Zelte, verlorene Zeit, verwaschene Farben.

Er ging an überfüllten Mülleimern, an leeren Flaschen, an vielen gelblichen Regenpfützen vorbei. Verschlossene Wohnwagen, heruntergelassene Gardinen. Plastikeimer, Plastiktüten, Plastikschläuche unter den Wagen. Strippen, die abgerissenen Zelte: Man erkannte die Stellen noch Wochen später an dem verblichenen, gelblichen Gras. Man sah auf der Erde den Fleck, wo ihre Luftmatratzen gelegen hatten. Es gab da kleine Vertiefungen, Mulden im Boden, Ausbuchtungen, in denen sich jetzt Wasser gesammelt hatte. Da hatten sie gelegen, geschlafen, geträumt, geliebt. Nichts als ein gelber Fleck zum Schluß, dachte er, und etwas Wasser. Auch so endet der Mensch. Er ging an Hütten, Buden, geschlossenen Kiosken vorbei: tot. An einer Betonwand die Lagerordnung: es wird gebeten, es ist nicht erlaubt, unverheiratete Paare, auch nicht im Auto, die Polizei, die verehrlichen Gäste. Jetzt war das alles außer Kraft gesetzt. War er allein auf dem Platz? Ganz hinten sah er eine ältere Frau mit einem Pfeifkessel gehen. Sie hatte hohe, bräunliche Schafstiefel an, suchte die Wasserstelle. Eine Ratte huschte ihm über den Weg. Sie sind eigentlich ganz zierlich, dachte er. Sie haben es gut — auf Camping-Plätzen. Vieles fällt ab. Er