

Mathias Mayer

Das Sprechen vom Ende und das Ende des Sprechens. Zum 50. Todestag von Bertolt Brecht.¹

Es gibt keine große Literatur, die sich nicht in irgendeiner Weise mit dem Tod auseinandersetzen würde. Man muss wohl nicht so weit gehen, dass, wie im Falle von Scheherazade, das Erzählen ein An-Erzählen gegen den Tod darstellt, dass Literatur überhaupt eine Strategie gegen die Vergänglichkeit wäre. Aber selbst bei Bertolt Brecht, der im *Buch der Wendungen* Me-ti sagen lässt: „Das Schicksal des Menschen ist der Mensch“,² spielt der Tod auf ganz unterschiedlichen Ebenen eine erhebliche Rolle. Da ist sicherlich zunächst die Frage nach dem persönlichen Umgang Brechts mit dem Tod, – denn das Thema der natürlichen Vergänglichkeit wie auch des gewaltsamen Todes beschäftigt ja schon die Fantasie des jungen Autors und begleitete ihn fortan. Auch hat er die Todeserfahrungen der nächsten Umgebung reflektiert und gestaltet, man denke an den Psalm auf die Mutter (GBA 11, S. 21 f.) oder an die Gedenkgedichte auf Walter Benjamin (GBA 15, S. 41, 48) und Margarete Steffin (GBA 15, S. 43, 45).

Aber dahinter steckt ja die berechtigte Frage, wie es Brecht mit dem Wissen um den eigenen Tod gehalten hat, – selbst wenn er als *Autor* den Standpunkt vertreten hat, es lohne sich nicht, über das Unveränderliche nachzudenken und das Schicksal des Menschen sei nichts anderes als der Mensch. Hier fällt nun notwendigerweise das Stichwort „Lukrez“. Sein materialistisches Lehrgedicht *Über die Natur der Dinge* wird für Brecht so wichtig, weil es ihm Kronzeuge ist für die Überflüssigkeit der Todesfurcht. Denn gerade der Materialismus, also die Absage an jede Form von Fortexistenz über den Tod hinaus, gewinnt bei Lukrez insofern tröstlichen Charakter, als uns der Tod nichts angehen muss, denn solange man lebt, ist man nicht tot, und wenn man tot ist, lebt man nicht mehr. Aber natürlich wäre Brecht nicht Brecht, wenn er diese harmlose Logik schlichtweg akzeptieren würde. Zwar spielt die Abwehr der Todesfurcht vielfach eine Rolle in seinen Texten, in der Erzählung *Die Trophäen des Lukullus* (GBA 19, S. 431.), in der Lukrez selbst erscheint, in Gedichten, und in den Stücken sowie im *Buch der Wendungen*, wo es heißt:

Im allgemeinen finde ich, daß die Menschen zu unserer Zeit das unzulängliche Leben zu wenig und den Tod zu sehr fürchten. [...] Wenn einem das

¹ Vorgetragen in Augsburg am 14. August 2006. Für freundliche Hilfe danke ich herzlich Herrn Dr. Jürgen Hillesheim.

² Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden [33 Teilbänden], hgg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a. M., Berlin und Weimar 1988-2000 (im Folgenden jeweils im Text als GBA mit Band- und Seitenzahl zitiert), hier GBA 18, S. 71.

Leben entrissen wird, bleibt man aber nicht zurück.
(GBA 18, S. 80)

Und in den wichtigen Notaten *Über Dialektik* von 1931 heißt es, die „Todesfurcht, die Nährmutter der Religionen, muß als Folge bestimmter gesellschaftlicher Zustände behandelt werden“ (GBA 21, S. 522). Also, wird man sagen können, Brecht betreibt statt einer Metaphysik oder Psychologie des Todes vielmehr eine aufklärerische Kritik aus dem Horizont des Materialismus. Und als ein persönliches Zeichen unter vielen, das zitiert wird, spielt das späte Gedicht aus der Charité eine prominente Rolle:

ALS ICH IN WEISSEM KRANKENZIMMER DER CHARITÉ
Aufwachte gegen Morgen zu
Und eine Amsel hörte, wußte ich
Es besser. Schon seit geraumer Zeit
Hatte ich keine Todesfurcht mehr, da ja nichts
Mir je fehlen kann, vorausgesetzt
Ich selber fehle. Jetzt
Gelang es mir, mich zu freuen
Alles Amselgesanges nach mir auch.
(GBA 15, S. 300)

Aber dieser persönliche Umgang mit dem Tod, und auch die allgemeinschliche, philosophische Strategie, dass es nur uns *oder* ihn „gibt“, dass er uns also nicht betrifft, ist nur einer von vielen Zugängen zum Phänomen Tod.

Da ist natürlich auch der Tod als dramaturgische Aufgabe. Hier ließen sich Linien durch fast das gesamte Werk verfolgen, von Baals Tod über die ironischen Vermeidungen des Todes in der *Dreigroschenoper* oder, ganz anders gestaltet, dem *Galilei*, über den Tod der Opfer, etwa in der *Mutter Courage*, bis hin zum Tod der Sieger, im *Verhör des Lukullus*. Dass dabei, wie besonders in den Lehrstücken, die Funktion der Trauer gravierender ist als die der Tragik, das konnte Florian Vaßen in seinem Augsburger Vortrag zeigen, und Jost Hermand hat Brechts Märtyrerphobie nachgezeichnet, als Abwehr des idealistischen Opfertodes.³ So könnte man sehr wohl die Todesszenarien durch die Entwicklung der Brechtschen Stücke verfolgen, vermutlich mit dem Ergebnis, dass auch hier der Tod vor allem als gesellschaftlich-politisches Phänomen vordringlich sei, dass mithin der individuelle Tod im Licht gesellschaftlicher Prozesse erscheint.

Doch scheint mir bei Brecht der Tod noch in einer ganz anderen Hinsicht als Problem, dem es ein Stück weit nachzufragen gilt. Nicht so sehr, wie Brecht ihn persönlich bewältigt haben mag, und auch nicht, wie er ihn dramaturgisch einsetzt, steht dabei im Mittelpunkt, sondern die Frage: Wie der Tod das Sprechen bei Brecht verändert hat? Welches Sprechen vom Ende ist ihm möglich?

³ Jost Hermand, Brechts Märtyrerphobie; Florian Vaßen, Trauer oder Tragödie? Liebe und Tod in Brechts epischem Theater und Lehrstück, beide in: Brecht Yearbook (2007).

und wie wirkt sich das auf das Ende des Sprechens aus? Könnte man einen Gestus des letzten Sprechens bei Brecht annehmen?

Ausgangspunkt solcher Überlegungen muss, so meine ich, Brechts Dialektik sein. „Das Sichere ist nicht sicher“, heißt es im *Lob der Dialektik* (GBA 11, S. 237).⁴ Und es sind grade diese Widersprüche, wie Brecht sagt, die das Lebendige ausmachen (GBA 23, S. 305). Nimmt man ihn beim Wort, und das sollte man tun, so sind solche Widersprüche auch im Umgang Brechts mit dem Tod nicht zu übersehen. Die materialistische Erledigung der Todesfurcht ist nicht das letzte Wort, auch dieses Sichere ist nicht sicher. Dass „am Grunde der Moldau“ die Steine wandern und „das Große“ nicht groß bleiben lassen, diese Einsicht kennen wir ja aus dem *Lied der Moldau*.⁵ Abermals ist auf das listenreiche *Buch der Wendungen* zurückzugreifen, wo im Licht wiederum antiker Philosophie etwas zum Vorschein kommt, was man wohl nur als dialektische Widersprüchlichkeit, ja eigentlich als Lebendigkeit des Todes bezeichnen müsste. Unter der Überschrift *Über den Fluß der Dinge* heißt es folgendermaßen:

ÜBER DEN FLUSS DER DINGE

Und ich sah, daß auch nichts ganz tot war, auch nicht das Gestorbene. Die toten Steine atmen. Sie verändern sich und veranlassen Veränderungen. Selbst der totesagte Mond bewegt sich. Er wirft Licht, sei es auch fremdes, auf die Erde und bestimmt die Laufbahn stürzender Körper und verursacht dem Meerwasser Ebbe und Flut. Und wenn er nur einen erschreke, der ihn sieht, ja wenn ihn nur einer sähe, so wäre er nicht tot, sondern lebte. Dennoch, sah ich, ist er in bestimmter Art tot; wenn man nämlich alles zusammengetragen hat, worin er lebt, ist es zu wenig oder gehört nicht her, und er ist also im ganzen tot zu nennen. Denn wenn wir dies nicht täten, wenn wir ihn nicht tot nannten, verlören wir eine Bezeichnung, eben das Wort tot und die Möglichkeit, etwas zu nennen, was wir doch sehen. Da er aber doch, wie wir ebenfalls sahen, auch nicht tot ist, müssen wir eben beides von ihm denken und ihn so behandeln wie ein totes Nichttotes, aber doch mehr Totes, in gewisser Hinsicht Gestorbenes, in dieser Hinsicht ganz und gar und unwiderruflich Gestorbenes, aber nicht in jeder Hinsicht.

(GBA 18, S. 73 f.)

Hier geht es um die keineswegs geklärte Veränderbarkeit des vermeintlich Unveränderlichen, um die dialektische Dynamisierung des Toten, das nicht „ganz tot“ ist. Diese Widersprüchlichkeit des Todes hat bei Brecht nichts mit Metaphysik, Religion oder Jenseitsvorstellungen zu tun, sondern sie steht auf einer dialektischen Grundlage. Denn auch den Tod als Ende des Lebens materialistisch zu denken, also in dem Sinne: „Ihr sterbt mit allen Tieren / Und es kommt

⁴ vgl. Edmund Licher, *Zur Lyrik Brechts: Aspekte ihrer Dialektik und Kommunikativität*, Frankfurt a. M. 1984.

⁵ Vgl. GBA 15, S. 92, S. 368-370.

nichts nachher“,⁶ dieses Denken des Todes als Ende befreit ihn noch nicht von der Dialektik, die jedem Ende, jeder Grenze innewohnt. Hegel hat über diese Dialektik der Grenze nachgedacht und sagt: „Als *Schranke*, Mangel wird etwas nur gewußt, ja empfunden, indem man zugleich darüber *hinaus* ist“⁷, „das Wissen von der Grenze nur sein kann, insofern das Unbegrenzte diesseits im Bewußtsein ist.“⁸ Von daher ist auch dem Tod mit dialektischen Mitteln seine Endgültigkeit oder Ausschließlichkeit gerade zu bestreiten. Damit soll keineswegs eine irgendwie metaphysische oder jenseitige Dimension in Brechts Umgang mit dem Tod hineingelesen werden.

Aber man wird der Widersprüchlichkeit seiner Todesgestaltung auch nicht gerecht, wenn man sie bloß einseitig verharmlost. Brecht ist ein raffiniert dialektischer, d. h. widersprüchlicher und nur darin lebendiger Dichter. Um die Widersprüche zu pointieren: Seine Lebendigkeit manifestiert sich gerade in der Art und Weise, wie er vom Tod spricht, und dieses Sprechen vom Ende, so die These, hängt mit dem Ende des Sprechens zusammen. Bei Brecht finden wir zwar kein Sprechen, das sich aus dem Blick auf den Tod her verändern würde, wie man es vielleicht unter seinen ungeliebten Zeitgenossen für Rilke oder auch noch für Thomas Mann sagen könnte. Aber Brecht ist zu sehr Dialektiker, als dass er sich diese eigentümliche Dialektik des Endes hätte entgehen lassen können, wenn eben, wie bei Hegel zu lernen, jedes Ende, jede Schranke oder jeder Mangel nur in Verbindung mit dem Überschreiten dieser Grenze zu denken ist, als ein „totes Nichttotes“. Zusammen mit Brechts Abwehr idealistisch-religiöser Todesfrucht bedeutet das, dass er nicht dem Ende des Lebens, aber sehr wohl dem Ende des Sprechens eine ziemlich raffinierte Verantwortung zukommen lässt.

Damit meine ich etwas ganz Konkretes: Der Tod, der sogenannte „Menschenverschleiß“,⁹ die Vergänglichkeit, der gewaltsame Tod, all das spielt bei Brecht eine erhebliche Rolle. Aber das vielfältige Sprechen vom Ende beruhigt sich nicht in der Überflüssigkeit der Todesfurcht, sondern es führt auf dialektischen Wegen zum Ende des Sprechens, und zwar sowohl in der Lyrik wie auch auf dem Theater.

Es ist das Ende der Bühne, des Bühnenabends, aber auch das Ende der lyrischen Sammlungen, von dem aus Brecht zu einem besonderen Sprechen kommt. Brechts dialektischer Umgang mit dem niemals ganz toten Tod macht ihn zu einem Gestiker des raffinierten Endes. Und der Ort dieses Endes ist eben nicht ein existenzialistisch gedeuteter Tod, sondern dieses Ende ist der Rand der Büh-

⁶ Gegen Verführung, GBA 11, S. 116.

⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, hg. von Friedhelm Nicolai und Otto Pöggeler, Hamburg 1975, S. 84.

⁸ Ebd.; vgl. Frank D. Wagner, Unheimliches Werk – Brecht zu Hegel. In: Gelegentlich Brecht. Jubiläumsschrift für Jan Knopf, hg. von Birte Giesler, E. Kornmann, A. Kugli, G. Pailer, J. Lucchesi, Heidelberg 2004, S. 31-48.

⁹ „Zugleich entwickelte Brecht das zentrale Thema (nicht nur) seiner Lyrik, den ‚Menschenverschleiß‘“: Jan Knopf, Bertolt Brecht, Stuttgart 2000, S. 195.

ne oder des Buches, der Zwischenbereich zwischen dem Spiel des Textes und dem Zuschauer oder dem Leser. Brecht, so die These, ist der große Epilog-Künstler des 20. Jahrhunderts, der die Dialektik des Endes in eine besondere Sprache des Endes umzusetzen vermag. Seine Epiloge sind dabei als das Ende des Sprechens angesiedelt, denn der Epilog ist nun einmal das Ende eines Theaterstückes oder auch einer Rede. Als Text auf der Grenze, am Rand der Bühne oder des Buches, ist er der Ort, an dem Brechts lebendige Widersprüche besonders zum Ausdruck kommen.¹⁰

Der Epilog, als Schluss der Aufführung, hat dabei weniger die rhetorische Funktion einer Zusammenfassung als vielmehr die einer Verabschiedung. Von den Schauspielern tritt einer heraus, er tritt an den Rand der Bühne und gibt schon damit zu verstehen, dass das Spiel nun beendet sei: Der Epilog kann als eine Art Kommentar, als Würdigung des Theaterspiels erscheinen, als Rückblick auch, der die Illusion vielfach aufhebt, – auch wenn dem Epilog vielleicht nicht restlos zu trauen wäre, denn er kann sich auch noch an eine der eben aufgetretenen Rollen anschließen, so etwa bei Shakespeare im *Sommernachtstraum*. In jedem Fall ist er aber eine Art undramatischer Kommentar, weshalb er für das klassische Drama des Idealismus so gut wie ausfällt.

Eine ironische Auseinandersetzung mit dem traditionellen Epilog und seiner Funktion, das Publikum um Nachsicht zu bitten, stellt der Abschluss des Parabelstückes *Der gute Mensch von Sezuan* dar; hier schickt Brecht ausdrücklich „ein[en] Spieler“ vor den Vorhang, der sich „entschuldigend an das Publikum“ wendet:

Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß:
Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß.
Vorschwebte uns: die goldene Legende.
Unter der Hand nahm sie ein bitteres Ende.
Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen
Den Vorhang zu und alle Fragen offen.
Dabei sind wir doch auf Sie angewiesen
Daß Sie bei uns zu Haus sind und genießen.
Wir können es uns leider nicht verhehlen:
Wir sind bankrott, wenn Sie uns nicht empfehlen!
Vielleicht fiel uns aus lauter Furcht nichts ein.
Das kam schon vor. Was könnt die Lösung sein?
Wir konnten keine finden, nicht einmal für Geld.
Soll es ein andrer Mensch sein? Oder eine andre Welt?
Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?
Wir sind zerschmettert und nicht nur zum Schein!
Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:
Sie selber dächten auf der Stelle nach
Auf welche Weis dem guten Menschen man

¹⁰ Zum Folgenden vgl. Vf., *Nachträgliche Wahrheit. Der Epilog auf der Bühne des Lebens*, Freiburg i. Br. 2007.

Zu einem guten Ende helfen kann.
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!
(GBA 6, S. 278 f.)

Schon durch die Paarreime dieser Passage gibt sie sich einen zunächst versöhnlichen Anschein und vermeidet die Provokation. Das Publikum wird höflich respektiert, der Sprecher übt sich in Selbstkritik, und vieles spricht dafür, dass hier ein konventioneller Dramenschluss unternommen wird. Aber in souveräner List unterläuft Brecht dieses harmlose Spiel, wenn der Spieler nicht nur den Spielcharakter unterstreicht, sondern auch einen Realitätsanspruch erhebt: dass die Spieler keine andere Lösung als die gezeigte finden konnten, nämlich dass Shen Te, als guter Mensch, nur gut sein kann, wenn sie zeitweilig in die Rolle des bösen Gegenspielers schlüpft, zeigt den Pabelcharakter des Stückes. Das angeblich ästhetisch Unbefriedigende – man sieht betroffen „Den Vorhang zu und alle Fragen offen“ – wird als Widerspruch an die Realität, an die „gesellschaftlichen Verhältnisse“ weitergegeben. Dass es in dieser Gesellschaft nicht möglich ist, auf Dauer ein guter Mensch im Sinne der Uneigennützigkeit und Freundlichkeit zu sein, ist ein Problem der Gesellschaft selbst, nicht ihres Theaters. Somit werden aber durch den Epilog die Zuschauer zur Aktivität motiviert. Der Epilog ist nicht fröhlicher Kehraus und obligate Bitte um „Entlastung“ und Entlassung durch Applaus, sondern er ist Konfrontation des Publikums mit dem Problem seiner eigenen Gesellschaft. „Nicht einmal für Geld“ – hier wird das Zentrum kapitalistischer Macht ironisch als ausnahmsweise unwirksam berufen, nicht einmal für Geld, für das sonst alles zu haben ist, ließ sich ein „besserer“ Schluss erzielen. Die dialektische Ironie der Formulierung besteht darin, dass in diesem vermeintlichen Ausweg oder Heilmittel gerade das Problem selbst liegt, denn es ist die vom Geld beherrschte Gesellschaft, die eine Existenz wie die von Shen Te unmöglich macht. Insofern ist das Theaterstück auf eine ganz andere, unübliche Art entlarvt: Dass es keinen befriedigenden Schluss findet, fällt nicht in die Verantwortung künstlerischen Versagens, sondern in die der gesellschaftlichen Verhältnisse, an denen aber das Publikum entscheidend mitbeteiligt ist. Also soll es auch die Probleme mit-lösen helfen, die es mit geschaffen hat. Die Aporie, dass für einen guten Menschen ein gutes Ende nicht zu finden ist, wird unter der Hand des Epilogs als nachträgliche Wahrheit – nicht etwa „verkündet“, sondern listig-ironisch suggeriert. Der Epilog nutzt somit virtuos seinen Zwischenzustand, indem er das Publikum nur insoweit in die Realität entlässt, als dass dort nach derjenigen Lösung gesucht werden muss, die dann auch ein „gutes Ende“ möglich machen würde. Der Epilog – als das Ende des Sprechens – erhält eine besonders prominente Bedeutung, einen höheren, direkteren Wahrheitsanspruch. Diese Wahrheit ist aber nicht dem Ende des Lebens, sondern dem Ende des Spiels geschuldet.

So wird der Epilog gerade für Brecht zwar nicht zu einem selbstverständlichen Instrument, doch zu einem kontrolliert eingesetzten Medium, das seine Wirksamkeit nur behalten kann, indem es nicht strapaziert wird. Die Breite des

Spektrums epilogischer Theaterkunst zeigt jedoch noch deutlicher die Konfrontation zwischen dem unfreiwillig komischen Text am Ende von Brechts *Hofmeister*-Bearbeitung (GBA 8, S. 371), der ganz auf den erhobenen Zeigefinger festgelegt ist, und dem vergleichsweise poetischen Schluss des *Schweyk*: Das noch zur Handlung gehörende „Nachspiel“ endet mit dem „Chor aller Spieler, die ihre Masken abnehmen und an die Rampe gehen“. Brecht bedient sich auf eine hintergründige Art der Schlusskonvention des bürgerlichen Theaters aus dem 19. Jahrhundert, kann sie aber für seine davon radikal abgesetzten Zwecke nutzen. Die folgenden acht Verse stellen das *Lied von der Moldau* dar, das schon an früherer Stelle im Stück genannt, aber nicht ausgeführt wird (GBA 7, S. 230). Brecht hatte große Schwierigkeit mit dem Text, der auf einem französischen Chanson beruht, integrierte aber schließlich diese acht Zeilen seinem *Schweyk*-Drama.

Es wechseln die Zeiten. Die riesigen Pläne
Der Mächtigen kommen am Ende zum Halt.
Und gehen sie einher auch wie blutige Hähne
Es wechseln die Zeiten, da hilft kein' Gewalt.
Am Grunde der Moldau wandern die Steine.
Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.
Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.
(GBA 7, S. 251 f.)

Im Gestus der Demaskierung und des auf den Zuschauer Zugehens kommen die elementaren Chancen des Epilogs zum Einsatz. Und Brecht nutzt diese diesmal nicht zur nachgeholtten Geschichtsstunde, sondern zu einer nachträglichen Wahrheit, die sich ihrer poetischen Gestaltung verdankt. Geht es doch um ein Lied, das durchaus erzählerische Züge aufweist. Es ist eine Ballade vom Wechsel der Zeiten, der Mächte, von der Unbeständigkeit der Pläne, von der Vergänglichkeit des Großen – und der Hoffnung auf die Veränderbarkeit des Kleinen. Der Epilog somit nicht als Keule, sondern als kleiner Schluss, der vom listigen Misstrauen gegenüber dem Großen zeugt, der die Macht in ihrer Schwäche aufdeckt. So wird gerade der Epilog zum Schaltzentrum einer eigenen Wahrheit, die einen kritischen, aber auch ermutigenden Rückblick auf die vermeintliche Größe der Geschichte wirft. Selbst der Stein bewegt sich, die Kaiser sind sterblich, und der Epilog wird Symptom einer Aufforderung zum Mut der Veränderung. Seine nachträgliche Wahrheit gewinnt für die Zukunft an Verantwortung.

Das Ende des Sprechens, der Epilog also als Chance epischer Distanzierung und Kommentierung, wäre als der Ausweg Brechts anzusehen, das Sprechen vom Ende dramaturgisch und dialektisch zu nutzen. Aus dem dialektischen Blick auf den Tod entwickelt Brecht die Erfahrung, dass der Tod nicht ganz tot ist; aber diese Erfahrung wird nicht metaphysisch, idealistisch, religiös aufgefangen, sondern sie wird umgesetzt in das Ende des Sprechens: Dieses dialektische Umspielen des Endes, das immer auch seine Überschreitung, die andere Seite mit im Blick hat, setzt Brecht als Gebrauchsanwendung in seinen Texten um. Die Epi-

loge als Orte nachträglicher, herausgehobener Wahrheit machen auch das Ende des Sprechens zu einer Strategie, die den Text – des Dramas oder des Gedichtes – als Träger seiner eigenen Überschreitung einsetzt. Also – mit dem Ende des Sprechens im Epilog kommt zwar etwas an sein Ende, aber auch dieses Ende bleibt nicht einfach beim Ende stehen, es wird Zeichen einer gesellschaftskritischen Überschreitung. Für den Zuschauer oder Leser ist jeder Brechtsche Epilog auch eine Mahnung, sich *nicht* auf das Unveränderliche einzulassen, also das Ende *nicht* als Ende zu akzeptieren, sondern über dieses Ende hinaus an der Veränderung der Wirklichkeit mitzuwirken.

Nicht nur auf der Bühne, auch in seiner Lyrik hat sich Brecht als ein sehr geschickter Epilogkünstler etabliert, ohne dass er im einzelnen dabei jeweils das Stichwort beanspruchen müsste. Seine *Hauspostille* hat er in einem ironischen Umkehrsinn nach dem – oder eher gegen das – Vorbild der religiösen Dichtung strukturiert: Um den Charakter als Gebrauchstext zu unterstreichen, hat Brecht mehrere „Lektionen“ gebildet. Auf die 5. Lektion folgt ein lyrisches „Schlußkapitel“, das nur einen Text umfasst, dann aber noch der „Anhang: Vom armen B. B.“, der aus drei Gedichten besteht. Das letzte Gedicht der *Hauspostille*, ist also das Gedicht *Vom armen B. B.*: Hier handelt es sich um ein parodistisches Selbstporträt, das mit dem autobiografischen Bekenntnis – „Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern“ (GBA 11, S. 119) – ein komplexes Spiel betreibt. Der „arme B. B.“ ist dabei Maske und Demaskierung zugleich, denn das lyrische Ich stilisiert das Autor-Ich in eine neue Rolle, ohne dass dadurch der autobiografische Hintergrund ganz verdeckt würde. Aber schon die „schwarzen Wälder“ entsprechen nicht vollständig dem „Schwarzwald“, aus dem Brechts Eltern nach Augsburg kamen. Brecht bietet daher mit dem Schlusstext der Gedichtsammlung einen verfremdeten Epilog – eine Offenbarung, die dennoch nicht rückhaltlos bleibt; vielmehr hat sie durchaus den Charakter einer Rolle, so dass eigentlich *Vom armen B. B.* zu einem quasi-dramatischen Rollentext wird. Weder das moralische Sündenbekenntnis noch das autobiografische Geständnis reichen als Charakterisierung aus, – die nachträgliche Wahrheit wird im Verlauf des Textes einer erneuten Fiktionalisierung unterworfen.

Einen solchen ironischen Umgang mit der Authentizität und autobiografischen Substanz des Epilogs weist der Abschluss der *Svendborger Gedichte*, 1939 erschienen, nicht mehr auf. *An die Nachgeborenen*, ein Gedicht aus drei Teilen, die zwischen 1934 und 1938 im dänischen Exil entstanden, ist, nicht nur mit der berühmten Eingangssentenz: „Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“ (GBA 12, S. 85), zum wohl meistzitierten Gedicht des Autors geworden. Schon der Titel bekundet den epistolarischen Rang, den Duktus einer Rede, einer Adresse an die Nachwelt. Hier kommt Brecht ganz ohne pseudo-autobiografische Stilisierung aus, das lyrische Ich gewinnt als ernstes und politisches Selbstbekenntnis des Autors eine unmittelbare Lebendigkeit, die weder durch biografisches Detail – die „schwarzen Wälder“ – noch durch Namensnennungen bezeugt werden muss. Gerade durch die Stellung am Ende dieser Sammlung von Exilgedichten erweist sich das Ich hier als eine von unverstellter Wahrhaftigkeit geprägte Sprecherin-

stanz: Als Epilog gelesen, liegt die Identifikation mit dem Autor nahe, aber die dritte Partie des Gedichtes wechselt ebenso schlicht wie zwingend in die Pluralform, so dass die nachträgliche Wahrheit dieses bescheidenen, sachlichen und doch engagierten Bekenntnisses für eine ganze Generation eintreten kann.

AN DIE NACHGEBORENEN

1

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!
Der dort ruhig über die Straße geht
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde
Die in Not sind?

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt
Aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts
Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich satt zu essen.
Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt
Bin ich verloren.)

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?
Und doch esse und trinke ich.

Ich wäre gerne auch weise
In den alten Büchern steht, was weise ist:
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit
Ohne Furcht verbringen
Auch ohne Gewalt auskommen
Böses mit Gutem vergelten
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen
Gilt für weise.
Alles das kann ich nicht:
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!
(GBA 12, S. 85 f.)

Zum besonderen Vermächtnis-Charakter des Gedichtes trägt der Umstand bei, dass es die drei Dimensionen der Zeit in seinen drei Teilen abbildet. Die Auseinandersetzung mit der Gegenwart steht am Anfang, doch beschränkt sie sich kei-

neswegs auf eine Zustandsbeschreibung: Vielmehr wird auch hier eine gesellschaftskritische Demaskierung der „finsteren Zeiten“ vorgenommen, die in ihrer Brutalität und Dunkelheit nicht selbst-verständlich sind. Das lyrische Ich betont den Gestus notwendiger Aufklärung und Demaskierung, Formulierungen wie „Wirklich“ (V. 1) oder „Es ist wahr“ unterstreichen gerade das Nicht-Selbstverständliche. So ist auch im einzelnen die Entzifferung, die Übersetzung dessen erforderlich, was sich in seinem oberflächlichen Sinn zunächst verbirgt: „Das arglose Wort ist töricht“. Dieser hier eröffnete Prozess der Wahrheit macht auch vor der eigenen Lebensweise nicht Halt – das Ich rechtfertigt sich für seinen Unterhalt und schlägt dabei Töne der Beteuerung und Beschwörung an: „Aber glaubt mir“. In Übereinstimmung mit der autobiografischen wie epilogischen Tradition gewinnt das Gedicht geradezu den Charakter der Selbstrechtfertigung. Diese wiegt umso schwerer, als sie in der zweiten Gedichtpartie in die Zeitdimension der Vergangenheit, des autobiografischen Rückblicks, vertieft wird:

2

In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung
Als da Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs
Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten
Schlafen legte ich mich unter die Mörder
Der Liebe pflegte ich achtlos
Und die Natur sah ich ohne Geduld.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit
Die Sprache verriet mich dem Schlächter
Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden
Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Die Kräfte waren gering. Das Ziel
Lag in großer Ferne
Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich
Kaum zu erreichen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.
(GBA 12, S. 86 f.)

Dieser älteste Teil des kleinen Gedichtzyklus ist als einziger strenger gegliedert, ein quasi-biblischer Refrain beendet und verbindet die vier Strophen, in denen

Stationen einer schwierigen Lebensgeschichte Revue passieren. Das Scheitern der eigenen Bemühungen, im Kampf gegen Mörder, Schlächter und Herrschende (das bezeichnet die politische Macht), wird aus der Perspektive der Abgeschlossenheit, des zumindest vorweggenommenen (Lebens-)Endes formuliert: Der hier spricht, dessen „Zeit [...] auf Erden“ ist bereits abgelaufen, d. h. eine Hoffnung auf Veränderung der „finsternen Zeiten“ besteht kaum mehr. Insofern ist dieser lyrische Epilog Brechts von einer erstaunlichen Resignation, von einer politisch bestimmten Hoffnungslosigkeit geprägt, die keineswegs typisch für den Autor ist.

3
Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unsern Schwächen sprecht
Auch der finsternen Zeit
Der ihr entronnen seid.

Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd
Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt
Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

Dabei wissen wir ja:
Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es soweit sein wird
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.
(GBA 12, S. 87)

Der abschließende Passus des Gedichtes nimmt einen Wechsel der Zeitebene – von der Vergangenheit zur Zukunft –, aber auch eine Veränderung des Sprecher-subjekts vor: Angesprochen werden die Nachgeborenen, die sich der „finsternen Zeit“ erinnern mögen, der sie entronnen sind. Es ist – vor dem Hintergrund des pessimistischen Zeitbildes – eine rührend anmutende Offenbarung der Schwäche, der Ohnmacht und Vergeblichkeit, wie sie für das lyrische Ich und seine Zeitgenossen einer barbarischen Zeit zuzugeben ist. Die schlichte Bitte um Nachsicht – traditionell die Botschaft auch des Theaterepilogs, mit der die Zuschauer zum ‚erlösenden‘ Beifall aufgefordert werden –, hier wird sie zur nachträglichen Wahrheit: Einer selbstkritischen Lebensbilanz, die zur Vorläufigkeit verurteilt war. Also nicht der landläufige Applaus, sondern Nachsicht in einem

sehr bedachtsamen Sinn wird hier erbeten; keine Rollenlyrik mehr, kein Kokettieren, aber auch keine moralische Demut, sondern eine schlichte, maskenlose Wahrheit, die das lyrische Ich rechtfertigt und verteidigt. Der nachgeborene Leser gerät weniger in die Rolle des ästhetischen Zuschauers als in die Funktion des kritischen Richters, der um Nachsicht in einem ganz ernsthaften, existenziellen Sinn angerufen werden kann. *An die Nachgeborenen* ist Brechts lyrisches Vermächtnis, ein Epilog vor dem Vorhang. Es ist dabei nicht nur das einzige Gedicht, von dem sich auf Tonträger eine Lesung durch den Autor erhalten hat (vom Dezember 1953), es ist auch der bevorzugte Schlussstein seiner späteren Gedichtzusammenstellungen geblieben, so der Auswahl *Hundert Gedichte 1918-1950* (GBA 12, S. 342).

In den Epilogen seiner Stücke und großen Gedichtsammlungen nutzt Brecht auf höchst geschickte Weise den Zwischenzustand aus: dass diese Texte am Ende des Theaters oder des Buches gleichsam die Brücke zum Zuschauer oder Leser bilden, das wird für den Ausdruck einer besonderen Wahrheit genutzt. Diese Wahrheit ist nicht eine dem Tode abgerungene existenzielle Wahrheit, kein Pathos des prophetischen Vermächnisses herrscht vor. Aber die an der Lebensgrenze beobachtbare Dialektik des Endes übersetzt Brecht in eine schlichte, gerade deshalb höchst wirkungsmächtige Strategie eines letzten Wortes, das aber den Zuschauer wie den Leser dazu motiviert, dieses Ende nicht ganz Ende sein zu lassen, sondern aus diesem vorläufigen Ende des Sprechens einen Anfang der Veränderung zu gewinnen. Überzeugender wird die Taktik da, wo der moralisch-didaktische Gestus weniger aufdringlich ist als im Falle des *Arturo Ui* oder des *Hofmeisters*. Besonders deutlich wird der Gestus der epilogischen Ansicht, wenn er sich an die Nachgeborenen richtet, wenn es um den künftigen Amselgesang geht, den das lyrische Ich nicht mehr selbst hören können, und dessen es sich doch schon freut. In dieser authentischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Ende, das aber als Vorblick auf das Weiterleben der anderen nicht „ganz tot“, sondern auch lebendig ist, verknüpft Brecht auf eine beispiellose Weise, derenthalben wir ihn so schätzen müssen, das Sprechen vom Ende und – das Ende des Sprechens.

