

GELEGENHEITSDICHTUNG DES JUNGEN BRECHT

«Die Erinnerung schwindet, aber das Bewußtsein hat Bestand.» Den Satz schrieb Paul Eluard gegen Ende seines Lebens. Er steht in dem Essay «Die Gelegenheitsdichtung»¹. Weil dem aber so sei, daß Erinnerung schwinde und Erkenntnis allein den vergehenden Lebensmoment festzuhalten vermöge, will es Eluard scheinen, als müsse man alle echte Dichtung als Gelegenheitsdichtung ansprechen. «Die echte Gelegenheitsdichtung soll mit der Genauigkeit eines getreuen Spiegels der anderen Menschen aus dem Dichter hervorbrechen.» Und dann: «Die äußere Gelegenheit muß mit der inneren Gelegenheit zusammenfallen, als ob der Dichter selber sie erzeugt hätte.»

Mehr als fünfundzwanzig Jahre vorher hatte der junge Brecht sein eigenes Verhältnis zum Gedicht ganz ähnlich verstanden. Daß Lyrik nichts mit Gefühlen zu tun habe, scheint früh eine Hauptthese Brechtscher Ästhetik gewesen zu sein. Die «Literarische Welt» vom 30. Juli 1926 brachte Auszüge aus einem Gespräch mit Brecht, der zu berichten wußte, er arbeite an einer Lebensgeschichte des Meisterboxers Paul Samson-Körner. Man gehe so vor, daß Samson-Körner erzähle und er, Brecht, zuhöre und notiere: «Ich bitte ihn mir zu erzählen, wobei ich größten Wert auf seine Ansichten lege. Die Ansichten der Leute interessieren mich überhaupt mehr als ihre Gefühle. Die Gefühle werden meist von den Ansichten hervorgerufen. Sie laufen mit. Die Ansichten hingegen sind entscheidend. Nur die Erfahrung ist zuweilen in höherem Grade primär. Aber man weiß, daß nicht jede Ansicht ihre Quelle in der Erfahrung hat.»

Kaum ein Jahr später wendet Brecht die These an, um seine Meinung vom Wesen eines Gedichts mitzuteilen. Daß es auch hier provokatorisch zugeht und den Anhängern von Gefühlsamkeit abermals die angeblich unsentimentale Welt des Sports und der Technik präsentiert wird, darf nicht wundernehmen. Im Interview von 1926 hatte Brecht gegen die Gefühle der Menschen und für die Ansichten des Meisterboxers votiert. Diesmal gilt sein Votum — abermals in der «Literarischen Welt» — den eingesandten Gedichten von vierhundert jungen Lyrikern. Brecht war

¹ In: «Sinn und Form», 1952, 4. Heft.

Preisrichter im lyrischen Wettbewerb der Zeitschrift. Er lehnte alle eingesandten Gedichte mitsamt den Verfassern ab, um einzig ein paar Strophen eines gewissen Hannes Küpper zu Ehren des Sechstagesfahrers Reggie Mac-Namara zum Abdruck vorzuschlagen. Brechts «Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker» (die Zahl wird zweimal geschrieben, als ob ein Scheck auszuschreiben wäre) macht klar, warum er die eingesandten Gedichte nicht als Lyrik anzusehen und demnach auch nicht anzupreisen gedenkt: «Die letzte Epoche des Im- und Expressionismus (also die ‚Druck-Kunst‘, deren Tage gezählt sind) stellte Gedichte her, deren Inhalt aus hübschen Bildern und aromatischen Wörtern bestand. Es gibt darunter gewisse Glückstreffer, Dinge, die man weder singen noch jemand zur Stärkung überreichen kann und die doch etwas sind. Aber von einigen solcher Ausnahmen abgesehen, werden solche ‚rein‘ lyrischen Produkte überschätzt. Sie entfernen sich einfach zu weit von der ursprünglichen Geste der Mitteilung eines Gedankens oder einer auch für Fremde vorteilhaften Empfindung. Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten. In ihnen ist die Sprechweise des Verfassers enthalten, eines wichtigen Menschen.»

Also: Ansichten sind wesentlich, nicht Gefühle. Mitteilung eines Gedankens oder einer auch für Fremde vorteilhaften Empfindung soll die Grundlage für das Gedicht abgeben. Damit ist mehr gemeint als Provokation. Brecht formuliert aus dem Bestreben, eine Antithese zur «Druck-Kunst» der Expressionisten zu liefern, zu dem also, was sein Gegenspieler Gottfried Benn als «Ausdruckswelt» zu verstehen suchte. Die «faszinierend montierten Worte» aus Benns lyrischem Laboratorium erweisen sich heute als gar nicht so besonders formgläubig: sie sind, Benns Altersgedichte bringen es an den Tag, weitgehend Nachfahren deutsch-romantischer Gefühlslyrik. Es geht um Gefühle, nicht um Ansichten, erst recht nicht in Brechts Sinne um «Mitteilungen», denn wenn Brechts Provokation gegen die Gefühlslyrik gerichtet wurde, so gründet Benn das Provokatorische seiner Gedichtauffassung auf den monologischen Charakter der Lyrik, demnach auf die Ablehnung aller Mitteilbarkeit.

Auch der junge Brecht ist mit seiner Lyrikkonzeption noch eng mit spätbürgerlichen Auffassungen von Literatur verbunden, wenn auch nicht gerade mit jenen des Expressionismus. Er mag sich zwar in seinem Votum gegen die vierhundert Lyriker dahin kommentieren, daß er «von der Lyrik Rilkes ... wenig halte», und scheint damit seine

Auffassung vom Gedicht als einem Ausdruck der Ansichten und Erfahrungen, nicht der Gefühle, als Ablehnung einer angeblich von Rilke stammenden Lyrikkonzeption vorzutragen. Es sollte aber nicht vergessen werden, daß gerade Rilke im «Malte Laurids Brigge», also siebzehn Jahre vor Brechts Votum, geschrieben hatte: «Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), — es sind Erfahrungen.» Trotzdem sind sich Rilke und Brecht nur einig in der Ablehnung subjektiver Expression im Gedicht. Was beide dann aber unter Erfahrung verstehen, ist grundverschieden. Rilke versteht Erfahrung nur aus seinem Oberbegriff vom «Weltinnenraum». Er trennt den äußeren Vorgang, den das lyrische Ich erfuhr, vom subjektiven Kristallisationsprozeß. Hier die äußere Welt, die Erfahrungen vermittelt, dort das transponierte oder transformierte Erfahrungsergebnis. Das Denken des Malte Laurids Brigge ist von Grund auf idealistisch. Die Subjekt-Objekt-Beziehung wurde gestört. Rilkes Weltinnenraum hat die Dialektik ausgesperrt.

Der frühe Brecht dagegen übertreibt sehr häufig die Beziehung zwischen äußerer Erfahrung und erfahrendem Dichter zum Nachteil des dichterischen Subjekts. Er möchte gleichsam die äußeren Vorgänge «rein» vermitteln: ohne unnötige Gefühlsbeigabe durch das registrierende Subjekt. Sein Antisubjektivismus überschreitet bisweilen die Grenze zwischen Menschlichem und Unmenschlichem. In der Gedichtstruktur schon des frühen Brecht überwiegen daher die episch angelegten Gebilde, die Berichte und Chroniken. Auch dort, wo ein Gedicht nicht ausdrücklich chronikhaft angelegt wurde, finden sich mit Vorliebe distanzierende Wendungen wie «wir hören» oder «dachte ich» oder «fragte ich mich» und dergleichen. Auch hier wurde die reale Dialektik sehr häufig ausgesperrt. Objekt scheinbar ohne Subjekt. Die real-dialektische, auch für das Gedicht als Erfahrung und Mitteilung gültige Formel gibt abermals Eluard: zu Ende gedacht, wendet sie sich gegen die Gedichtauffassung Benns wie Rilkes, aber auch gegen die lyrische Theorie (keineswegs die lyrische Praxis!) des jungen Brecht. Eluard unterstreicht: «Aus dem Wörterbuch erfahren wir, daß Gelegenheit ein Oberbegriff ist, der alles umfaßt, was sich auf die Person, die Sache, den Ort, die Mittel, die Motive, die Art und Weise und die Zeit bezieht. Die Kritik der Menschen und ihrer Werke muß also zuerst alle Eigenschaften der Person, der Sache, des Ortes, der Mittel, der Motive, der Art und Weise und der Zeit berücksichtigen. So wird sie beurteilen

können, in welchem Maße ein Mensch durch die Gelegenheiten angeregt worden ist und in welchem Maße diese Gelegenheiten ihn erhoben oder erniedrigt haben.»

Bertolt Brechts Gedichte sind von Anfang an als Gelegenheitsdichtungen angelegt. Diesem Manne war es offenbar von früh auf Bedürfnis, alle wesentlichen Vorgänge des Tages, mochten sie Lust oder Unlust auslösen, als Gedicht zu fassen. Es gibt Brechts Arbeitsbücher, und es gibt sicherlich, wenn die Gesamtheit dieses lyrischen Werks zugänglich sein wird, ein lyrisches Lebenstagebuch. Erinnerung ließ auch Brecht, ganz wie Eluard, nur gelten, wenn sie in Bewußtsein verwandelt werden konnte. In der «Erinnerung an die Marie A.» hat er diesen Prozeß selbst sogar zum Gegenstand eines Gedichts gemacht. Man kann daher den Eigentümlichkeiten Brechtscher Lyrik nicht mit einer Aufzählung der am häufigsten vorkommenden Strukturtypen gerecht werden, wie das Volker Klotz versucht.² Gewiß gibt es die dort erwähnten drei Kompositionstypen der «additiven Reihung», der Gedichte in freien Rhythmen und der Gedichte «in der Art des chinesischen Ideogramms». Bei solcher Aufzählung aber wird die Form des Gedichts von der Substanz getrennt, die Substanz von der Funktion. Brechts Lyrik ist stets gedichtete Gelegenheit, geronnenes und bewußt gewordenes Erlebnis. Brechts Lyrik ist stets Bericht: von äußeren wie von inneren Vorgängen, von anderen wie von sich selbst, von Bertolt Brecht. Sie ist daher niemals monologisch, auch nicht in den späten Psalmen oder Elegien, sondern besitzt immer einen Adressaten, wengleich der Kreis der Mitteilungsempfänger bald unendlich groß, bald eng und höchst intim gehalten wird. Die Struktur des Gedichts ändert sich jeweils nach Quantität und Qualität der vorgestellten Adressaten. Ein Gebilde wie «Die Nachtlager» wendet sich eigentlich nur an Marxisten, die den sozialen Reformismus in Theorie und Praxis bereits durchschaut haben. Andere Gelegenheitsdichtungen, die dem Außenstehenden oft esoterisch erscheinen, sind gleichfalls nicht monologisch, sondern eben esoterisch im wörtlichsten Sinne: gerichtet an einen kleinsten Kreis, vielleicht auch nur dazu bestimmt, von einem einzigen Menschen verstanden zu werden. Für das Verständnis Brechtscher Lyrik ist es daher viel wesentlicher, die verschiedenen Arten ihres Berichtens, abgestuft nach Quantität und

² Volker Klotz, «Bertolt Brecht. Versuch über das Werk», Darmstadt 1957, S. 75 ff.

Qualität der vorgestellten Adressaten, zu sondern, als die Einteilung nach formalen Kriterien vorzunehmen, die für sich nichts geltend machen können als eine gewisse Häufigkeit eben der formalen Anlage.

Es ist nun eigentümlich, daß die frühen Gedichte und die ganz späten lyrischen Gebilde Brechts der Entschlüsselung den größten Widerstand leisten. Insgesamt kann gesagt werden, daß der Übergang zum marxistischen Denken auch den Gelegenheitscharakter der Brecht-Gedichte wesentlich modifizieren mußte. Das gilt für die Thematik, aber natürlich auch, unlösbar damit verbunden, für die Form und Funktion des einzelnen Gedichts. Das Gedicht als «Kalendergeschichte», als «Deutsche Marginalie», als Lob- oder Scheltgedicht: stets war an unmittelbare Wirkung, an Bewußtseinsbildung gedacht. Der Dichter arbeitete überaus genau; die dialektischen Sprünge, die fehlenden Gedankenglieder oder sogar fehlenden Strophen, die den Hörer oder Leser stutzig machen, zum Denken anstacheln sollten, alles wurde sorgfältig berechnet und geformt. Auch die politische Lyrik der letzten Lebenszeit macht da keinen Unterschied. Anders steht es mit den «Vier Psalmen» oder einigen der letzten Gedichte.³ Hier wird die endgültige Entschlüsselung der Gebilde notwendigerweise die Kenntnis der objektiven Gelegenheits-elemente, der äußeren und inneren Konstellation, erfordern.

Das wird nicht überraschen, sondern demjenigen vertraut erscheinen, der die Gelegenheitsdichtung des frühen Brecht genauer untersucht. Die «Hauspostille» von 1927 ist keineswegs, wie oft geglaubt wird, als Sammelband aufzufassen, der die gesamte frühere Lyrik umfaßt. Die «Hauspostille» und die ein Jahr vorher für einen kleinen Kreis gedruckte «Taschenpostille» (die sich bloß durch die Aufnahme eines einzigen, allerdings sehr eigentümlichen Gedichts vom Text der «Hauspostille» unterscheidet) ist ein genau durchkonstruiertes und komponiertes Buch. Was an vorhandener Lyrik der Buchstruktur widersprach, wurde weggelassen. Es fehlen zahlreiche Gedichte, die, als gewichtige und bewußt gemachte Erfahrung, vom Dichter keinen anderen Auftrag miterhalten hatten als eben den: erlebte Gelegenheit bewußt zu machen. Die also weder Provokation noch Botschaft enthielten. Auch sie waren nicht ohne Adressaten gedacht. Als Partner solcher Gelegenheitsgedichte aber waren bisweilen nur diejenigen gemeint, die das Erlebnis mit dem

³ In: «Sinn und Form», Zweites Sonderheft Bertolt Brecht.

Dichter geteilt hatten. Liest man solche Gelegenheitsgedichte des frühen Brecht, so wirken sie heute — ohne Kenntnis der Vorgänge — sonderbar verschlüsselt. Der Interpret vermag nicht einmal Zugang zu den Eigentümlichkeiten der gewählten Gedichtform zu finden. (Der Lyriker Brecht müßte also die amerikanische, an Eliot und Pound geschulte Interpretationsmethode des «New Criticism» zur Verzweiflung bringen.)

An zwei nahezu vergessenen Gedichten des jungen Brecht soll die Eigentümlichkeit dieser frühen Gelegenheitsdichtung demonstriert werden. Die Gedichte sind nicht in der «Hauspostille» enthalten, gehörten auch nicht dorthin. Trotzdem handelt es sich unbestreitbar um bemerkenswerte dichterische Schöpfungen, von denen das zweite Gebilde, über sich selbst hinausweisend, einen überraschenden Hinweis auf Brechts spätere — nicht bloß lyrische — Dichtung vermittelt.

Am 17. Januar 1925 veröffentlichte die Privatzeitschrift des Verlages Kiepenheuer, die «Tabatière», in ihrem ersten Heft folgenden Text:

Kleine Epistel einige Unstimmigkeiten entfernt berührend

I.

Wenn einer gern schreibt, ist er froh
Wenn er ein Thema hat.
Als der Suezkanal gebaut wurde
Wurde einer berühmt, weil er dagegen war.
Einige schreiben gegen den Regen
Andere bekämpfen den Mondwechsel.
Wenn ihr Feuilleton hübsch ist
Werden sie berühmt.

II.

Wenn ein Mann seine Nase
Auf einen Schienenstrang legt
Wird sie ihm weggefahren
Wenn der Eisenbahnzug kommt
Und wäre sie noch so untrüglich.
Aber sie kann so lang liegen bleiben
Bis man sie findet.

III.

Die chinesische Mauer während ihres Baues
Wurde 200 Jahre lang bekämpft.
Dann stand sie.

IV.

Als die Eisenbahnen jung waren
Sagten die Postkutschenbesitzer über sie Abfälliges.
Sie hätten keinen Schwanz und fräßen keinen Hafer
Und in ihnen sähe man die Gegend nicht langsam
Und wo habe man je eine Lokomotive mit Stuhlgang gesehen.
Und je besser sie redeten
Desto bessere Redner waren sie.

V.

Was einige Querulanten betrifft
Die sich gegen die Gesetze auflehnen, so sollte man ihnen
Nicht mit Gründen kommen.
Das merken sie nicht.
Man sollte sie lieber abphotographieren.
Nicht Kluges sollte man mit ihnen reden, nicht Schwieriges.
Einige meiner Freunde aus dem Süden sollten mit ihnen reden
Keinen Bums ohne Inhalt
Keine Leere mit Tempo
Sondern
Deutlich.

Ein merkwürdiges Gebilde. Die Gattungsbezeichnung Epistel deutet auf Horaz, der auch im späteren Werk unseres Dichters immer wieder auftaucht: von dem Gedicht «An die Nachgeborenen», wo die Bestimmung dessen, «was weise ist», streng nach Horaz und der Stoa formuliert wird, bis zu dem Sechszweiler «Beim Lesen des Horaz» aus dem Jahre 1953. Eine horazische Epistel also. An wen aber ist sie gerichtet? Offensichtlich sind literarische Gegner, insbesondere Literaturkritiker gemeint, denen die Vergeblichkeit ihres kritischen Widerstandes vorgehalten wird. Die junge Literatur, als deren Sprecher Brecht auftritt, fühlt sich ihres Sieges so sicher, daß sie das eigene Schaffen als geschichtliche Notwendigkeit versteht, den Widerstand der Kritiker als

komischen Anachronismus. Suezkanal, chinesische Mauer, Eisenbahnen, neue Literatur — das sind offenbar Gegebenheiten für den Epistelschreiber, gegen die Auflehnung zwecklos ist. Anachronisten solle man nicht belehren wollen; es werde genügen, sie mit der eigenen Komik zu konfrontieren. Literarische Polemik und welthistorische Perspektive finden sich im sonderbaren Durcheinander. Man hat den Eindruck, als solle die literarische Auseinandersetzung des Tages gleichsam von einem planetarischen Standpunkt her oder aus der zeitlichen Distanz eines Zukunftsjahrhunderts betrachtet werden. Wobei erinnert werden mag, daß einige Jahre später der mit Brecht befreundete Lion Feuchtwanger in ganz ähnlicher Weise in dem Roman «Erfolg» die bayrische Wirklichkeit der frühen zwanziger Jahre gleichsam als ein Tacitus des Jahres 2000 zu schildern unternahm.

Sehr viel mehr läßt sich ohne Kenntnis des Lebensachverhalts — und damit des Adressaten der Epistel — zunächst nicht aussagen. Das Gedicht ist unverkennbar ein Brecht-Werk. Welcher Vorgang aber soll hier im Gedicht, mit Horaz zu sprechen, als monumentum aere perennius modelliert werden? Der Schlüssel findet sich, und damit die Deutung der Verse, im Erinnerungsbuch des Schriftstellers Arnolt Bronnen. Es ist bekannt, daß zu Beginn der zwanziger Jahre die Zusammenstellung «Brecht und Bronnen» gleichsam als Firmename junger Dramatik verstanden wurde. Bronnen gibt zu Protokoll, daß die Frankfurter Aufführung seines Schauspiels «Katalaunische Schlacht» am 28. November 1924 aus Gründen, die er darzulegen bemüht ist, ein Mißerfolg wurde. Seine literarischen Gegner, die sich vor allem in der Redaktion des «Berliner Tageblatts» fanden, suchten den Augenblick zu nutzen, das Ende eines angeblich aufgeplusterten und unechten Ruhms der jungen Dramatiker anzukündigen. Der Hauptgegner der Stückeschreiber Brecht und Bronnen in dieser Berliner Redaktion, Alfred Kerr, der selbst gar nicht nach Frankfurt gefahren war, aber die Nachricht von Bronnens Niederlage mit Wohlgefühl entgegennahm, bemühte sich, das Prinzipielle des Falles Bronnen zu präsentieren. Seine Glosse zur «Katalaunischen Schlacht», verstanden gleichzeitig als summarische Abfertigung auch anderer Stücke Bronnens — und derjenigen Brechts dazu, schloß mit den Worten: «Es ließe sich auch sagen: Bumms ohne Inhalt. Knall an sich. Leere mit Tempo.»⁴

⁴ «arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers». Hamburg 1954, S. 140/41.

Brechts «Kleine Epistel» hat plötzlich an Dimension gewonnen. Die sonderbaren Formulierungen «Bumms ohne Inhalt» und «Leere mit Tempo» in der fünften Strophe erweisen sich als Zitate aus Alfred Kerrs Kritik. Die einzige Zeile des Gedichts, die in der ersten Person des Epistelschreibers spricht — «einige meiner Freunde aus dem Süden sollten mit ihnen reden» —, läßt den poetischen Lehrbrief als Schreiben Brechts an den Österreicher Arnolt Bronnen erkennen. Plural und Unbestimmtheit der Formulierung «einige meiner Freunde aus dem Süden» sind wohl dazu bestimmt, über den Sonderfall Brecht-Bronnen hinaus, der Gesamtanlage des Gedichts entsprechend, den planetarischen oder historisch-gesetzmäßigen Charakter von Vorgang und Betrachtungsweise hervorzuheben.

Daß sich in der ersten, zweiten und fünften Strophe die Ansichten Brechts über seinen kritischen Gegner Alfred Kerr wiederfinden, läßt sich unschwer nachweisen. Brecht sah den Kritiker Kerr mit den Augen von Karl Kraus. Er bezweifelte, als Leser der «Fackel», die Ehrlichkeit der kritischen Positionen seines Widersachers. Die Ablehnung seiner Dichtung und der Werke Bronnens durch Kerr hält er für opportunistische Berechnung oder für Widerspruchsgeist des Feuilletonisten, der von sich reden machen möchte. Der Vorschlag, man solle Kerr abphotographieren, statt ihn überzeugen zu wollen, stammt aus dem Reservoir von Karl Kraus. Auch der Hohn über die berühmte literarische «Spürnase» des prominenten Kritikers gehört zu den Ingredienzien der «Fackel»-Polemik gegen den prominenten Gegner in der Redaktion des «Berliner Tageblatts».

Das bis heute vergessene Brecht-Gedicht vom Januar 1925, im unmittelbaren Zusammenhang der Auseinandersetzung zwischen dem Dramatiker Bronnen und dem Kritiker Kerr am Ende des Jahres 1924 entstanden, bietet bereits alle Elemente Brechtscher Gelegenheitsdichtung: die Reaktion auf den konkreten, möglichst genau gefaßten Sachverhalt des Tages; die Erweiterung des Augenblicks zur dichterischen Ewigkeit; Deutung des eigenen Schaffens und des Wirkens der literarischen Freunde aus dem Aspekt der Ewigkeit, der geschichtlichen Notwendigkeit. Eine doppelte Perspektive wird verwendet: völlig unverschlüsselt spricht Brecht zu Bronnen, dem Freunde, und zu Kerr, dem Gegner. Beide dürfen sich als Adressaten der Epistel betrachten. Liest man das Gedicht in Kenntnis dieser Zusammenhänge, dann erst bietet es sich vollständig dar. Andernfalls bleibt dem Leser nur der Anblick

eines offenbar polemisch-didaktischen Gedichts, das zwar bereit war, das Allgemeine auszusagen, nicht ohne weiteres aber auch das Besondere, welches hier zur Maxime einer allgemeinen Gesetzlichkeit gemacht werden sollte.

Eine andere Gelegenheitsdichtung Bertolt Brechts aus jenen Jahren führt gleichfalls in den Bereich der Kämpfe, die Brecht in der Mitte der zwanziger Jahre um seine Anerkennung als Dichter und um die von ihm und seinen damaligen Freunden vertretene neue Poetik und Ästhetik zu bestehen hatte. Wiederum kann das Erinnerungsbuch Arnolt Bronnens mithelfen, ein sonst (nach mehr als drei Jahrzehnten) schwer verständlich gewordenes Gedicht zu deuten. Der Vorgang machte damals viel Aufsehen; die Feuilletonredaktionen hatten zu tun. Im Staatlichen Schauspielhaus zu Dresden hatte es im März 1926 einen ärgerlichen Zwischenfall gegeben.⁵ In der Dresdner Staatsoper begann unter den Auspizien des Verdianers Franz Werfel eine Opernrenaissance der Werke Giuseppe Verdis. Werfel hatte die bis dahin in Deutschland nur wenig populäre «Macht des Schicksals» mit neuem Text versehen und dramaturgisch bearbeitet. Die neue Schöpfung aus Verdi und Werfel sollte in festlicher Aufführung in Dresden vorgeführt werden. Die Direktion der Sächsischen Staatstheater gedachte aber gleichzeitig auch für ihr Schauspielhaus von dem Ereignis zu profitieren und die Verbindung mit der Literatur nicht bloß durch die Person Franz Werfels, sondern auch durch andere, durch die damals meistgenannten Vertreter der jüngeren literarischen Generation herzustellen. So kam man dazu, Brecht, Bronnen und Alfred Döblin zur Verdi-Werfel-Premiere einzuladen, die für einen Samstagabend vorgesehen war. Eine Matinee am Sonntagmorgen sollte als Dichterlesung durchgeführt werden. Die Einladungen wurden angenommen. Bronnen berichtet, daß alle drei in guter Stimmung nach Dresden fuhren, denn «aus irgendeinem Grunde machte es uns allen drei Spaß, Ehren-Gäste und Repräsentanten zu sein». Die Enttäuschung kam schnell. Man hatte, wie sich an der Opernkasse herausstellte, die drei literarischen Ehrengäste auf mittelmäßigen Plätzen des seitlichen zweiten Ranges unterbringen wollen. Der Teilnahme am anschließenden Festempfang für Franz Werfel, den Lyriker des Gedichtbandes «Der Weltfreund», hatte man die Herren Brecht, Bronnen und

⁵ Siehe dazu: Arnolt Bronnen, a. a. O., S. 158 ff.

Döblin nicht für wert erachtet. Sie verzichteten daher auf den Opernbesuch und teilten der Intendanz ihre Absicht mit, unverzüglich abzureisen. Am nächsten Morgen war sehr eifrig von bedauerlichen Mißverständnissen die Rede; die Schriftsteller wurden gebeten, trotz allem, nach präsentierter Entschuldigung, aus ihren Werken zu lesen, da ein ausverkauftes Haus auf sie warte. Döblin war konzilient, Bronnen nach wie vor gereizt, von Brecht weiß der Protokollschreiber in der Rückschau mitzuteilen: «Brecht hatte seinen Zorn inzwischen in einer kleinen balladesken Allegorie abreagiert und sah souverän auf dies Getriebe.» Die Matinee wird durchgeführt, Döblin liest wie vorgesehen, Brecht trägt zunächst jene kleine balladeske Allegorie vor («Niemand verstand sie», schreibt Bronnen, was erklärlich ist, da sie nur für Eingeweihte verständlich sein konnte), spricht dann aber Gedichte aus dem Umkreis der «Hauspostille», die Erfolg haben. Bronnen selbst erzeugt einen Theaterskandal, indem er dem Publikum den Zwischenfall des vergangenen Tages mitteilt.

Die Kenntnis all dieser Einzelheiten eines längst verschollenen Theaterskandals und Streitfalls zwischen Schriftstellern und Behörden ist notwendig, will man ein Gedicht verstehen, das durch Vermittlung Herbert Iherings am 22. März 1926, also unmittelbar nach dem Dresdner Zwischenfall, im «Berliner Börsen-Courier» erschien. Als Verfasser zeichneten «Brecht-Bronnen-Döblin». Nach Bronnens Protokollbericht ist aber nicht zweifelhaft, daß allein Brecht als Verfasser anzusehen ist. Es handelt sich offensichtlich um die «kleine balladeske Allegorie». Das Wortspiel Alea gleich Würfel gleich Werfel ist evident. Sibillus ist ein Vertreter des Dresdner Sibyllen-Verlages (Dr. Leo Franck). Daß Brecht den Dichter Werfel nicht eben hochschätzt, hängt sicherlich nicht bloß mit literarischem Geschmack, sondern wohl auch mit den berühmten Polemiken zwischen Werfel und Karl Kraus zusammen. Auf die Kraus-Polemik in Werfels «Spiegelmensch» hatte der Satiriker fünf Jahre zuvor (1921) mit einer «Magischen Operette» unter dem Titel «Literatur oder Man Wird Doch Da Sehn» geantwortet. Daß Brechts Sympathie für den wohlbeleibten Lyriker und «Weltfreund» durch die Dresdner Vorgänge nicht erhöht wurde, darf angenommen werden. Das Parabelgedicht spricht zwar von der Stadt Alibi, also Anderswo, konkretisiert aber sogleich durch die unmißverständliche Flußbezeichnung Alibe. Ein echtes Spannungsverhältnis wie in so vielen Brecht-Gedichten wird durch den Titel «Matinee in Dresden» hergestellt. Die äußerste

Sachverhaltkonkretheit der Überschrift kontrastiert in grotesker Weise mit dem biblischen und parabolischen Tonfall des Gedichts, wobei die Entschlüsselung durch die Überschrift gleichzeitig mitgeliefert wird. Das Gedicht bot sich so dar:

Matinee in Dresden

Von Brecht — Bronnen — Döblin

1. Sie luden aber ein drei Götter
Zu Alibi am Flusse Alibe,
Und machten eine große Versprechung
Von 150 Hekatomben für einen jeden von ihnen
Und Ehrung, so vieler sie bedürften.
2. Als sie aber ankamen, war nur der Regen da
Sie zu empfangen.
Und als sie kamen zu dem Festhause der Stadt Alibi,
Hörten sie mächtig Getöse aus seinem Innern.
Denn sie feierten ein Fest zu Ehren des großen Alea
Und kamen hinein und sahen ihre Stühle stehen,
Wo die Mäntel hingen und die faulen Eier gekocht wurden.
Da weilten die Gottheiten zwischen den Mänteln,
Die der Regen empfangen hatte.
3. Es trat aber zu ihnen Sibillus, ein Mann aus der Stadt,
Der kannte sie von früher her und tröstete sie:
Und ging umher, Leute zu sammeln, die guten Willens
wären,
Die guten Götter zu verehren zu Alibi, der Stadt an dem
Flusse Alibe.
Er fand aber da niemand.
4. Sprach Sibillus, Mann aus der Stadt Alibi:
Laßt uns hingehen zum Tische des dicken Alea,
Welcher ein Weltfreund ist, daß wir aufsammeln die
Brosamen,
Die von seinem reichen Tische fallen.
Und sie gingen und kamen an vor den Tischen.
Es fiel aber da kein Brosamen.

5. Da verzagte Sibillus und sagte zu den drei Gottheiten:
Wollet nicht verzweifeln und euch nicht stürzen
In den Fluß Alibe wegen mangelnder Ehrung,
Daß nicht überschwelle der Fluß und
Wegschwemme unsere Stadt Alibi!

Kein Zweifel: das ist ein polemisches Gelegenheitsgedicht vom klassischen Typ der Gelegenheitsdichtung. Es ist anspielungsreich und setzt die Kenntnis der unliebsamen Vorgänge ebenso voraus wie die der literarischen Zusammenhänge: Werfel, Weltfreund, Sibyllenverlag, schlechte Theaterplätze, schlechtes Wetter, vergessene Einladung zum Bankett, Opernpremiere, Matinee, Stadt Dresden und Fluß Elbe. Die Entschlüsselung ist also nur möglich bei genauer Kenntnis der Vorgänge, die sich zunächst nur zwischen den drei Schriftstellern und der Dresdner Intendanz abgespielt hatten. Dennoch ist Brecht auch hier bemüht, den Vorfall und die auslösende tragikomische Gelegenheit in eine Dichtung zu transponieren, die mehr bieten soll als boshafte, ohnehin nur den Eingeweihten verständliche Polemik. Als das Gedicht im «Börsen-Courier» erschien, war durch Arnolt Bronnens Verhalten der Vorgang notorisch geworden. Die Veröffentlichung in der Zeitung, die neben der Signatur des eigentlichen Verfassers auch die Solidaritätserklärungen Döblins und Bronnens bereit hielt, durfte damals allgemein verstanden werden. Heute ist der Vorgang vergessen, aber das Gedicht ist geblieben. Hatte Brecht in der «Kleinen Epistel» die Überhöhung der «Gelegenheit» durch Rückgriff in sein römisches Reservoir, also dadurch vorzunehmen versucht, daß er die Polemik Bronnen-Kerr mit den Kunstmitteln des Horaz und Tacitus, pragmatisch und gesetzgeberisch zugleich, behandelte, so wählt er diesmal die ihm gleichfalls durchaus vertrauten biblischen Stilmittel und Tonfälle. Genauer gesagt: weniger einen biblischen Inhalt als Sprachform und Aura der Luther-Bibel. Es wäre reizvoll, an diesem Gelegenheitsgedicht die Verknüpfung alttestamentlicher Vorgänge mit wörtlich einmontierten Sätzen des Evangelientextes in der Luther-Übersetzung herauszuarbeiten. Gleichzeitig fällt auf, daß Brecht die biblische Berichtsform für eine Parabel benutzt, die offensichtlich «polytheistisch» angelegt ist. Drei Götter, ursprünglich verstanden als drei Vertreter der schönen Literatur, geschildert in einem Tonfall, vordem reserviert der Verherrlichung von Jehova und Menschensohn.

Dennoch wäre es unrichtig, hier von Profanation und Blasphemie zu sprechen. So mochte es damals, im März 1926, vielleicht aussehen, als jenes Gedicht erschien. Heute haben wir Kenntnis vom überraschenden dichterischen Weiterwirken des Vorfalles. Die Gelegenheit des Dresdner Skandals hat in Brecht nicht bloß jene kleine Parabel ausgelöst, sondern weit mehr. Zwölf Jahre später begann er im dänischen Exil mit der Arbeit an dem Parabelstück «Der gute Mensch von Sezuan». Das Schauspiel, eines der größten Werke des Stückeschreibers, wurde 1940 in Schweden beendet. Wieder finden wir die drei Götter, die zu Besuch kommen und auf der Suche sind. Der Mann Sibillus hat sich in den Wasserverkäufer Wang verwandelt. Der Kontrast zwischen Göttertum und Nichtanerkennung durch die Alltagswelt ist geblieben. Natürlich sind große Nebenströme des Brechtschen Denkens eingeflossen: da ist die Parodie auf den «Gott und die Bajadere», da ist inzwischen, als Leitthema des Marxisten Brecht, die Frage nach dem Verhältnis von individuellem Gutsein und objektiver Möglichkeit zum Gutsein, Shen Te zwischen dem Heilsarmee mädchen aus den Schlachthöfen von Chicago und dem Gutsbesitzer Puntila. Überall pflegt Brecht seine Lebens- und Denkmotive haushälterisch zu verwenden: zu mehrfachem Gebrauch in jeweils neuen Konstellationen und Werkstrukturen. Der Vorgang, der vom Dresdner Erlebnis zum Parabelgedicht und von dort zu einem der kühnsten Einfälle des Dramatikers Brecht, eben zur Konzeption der drei Götter, führen sollte, zeigt sowohl Kontinuität wie Diskontinuität in Brechts Entwicklung. Seine Grundauffassung von Gelegenheitsdichtung erweist sich schlechthin als Grundkonzeption seiner Dichtung. Die Erinnerung an jene Dresdner Matinee mochte schwinden. Sie hatte sich aber für Brecht an jenem Abend der Erniedrigung nicht, wie bei Bronnen, in Ressentiment oder Streitsucht verwandelt, sondern in Bewußtsein. Nämlich: Bewußtsein von der eigenen Situation als Schriftsteller in damaliger Umwelt. Versteht man recht, so widerspricht das Bild der drei Literaturgötter dem auftrumpfenden Zukunftsbewußtsein in der «Kleinen Epistel». Das Bewußtsein vom eigenen Literaturgöttertum verwandelte sich unter neuer Erkenntnis und Denkanstrengung in einen Vorgang der Weltparabel. Auch über der Gelegenheitsdichtung Brechts steht der Satz Eluards: «Die Erinnerung schwindet, aber das Bewußtsein hat Bestand.»