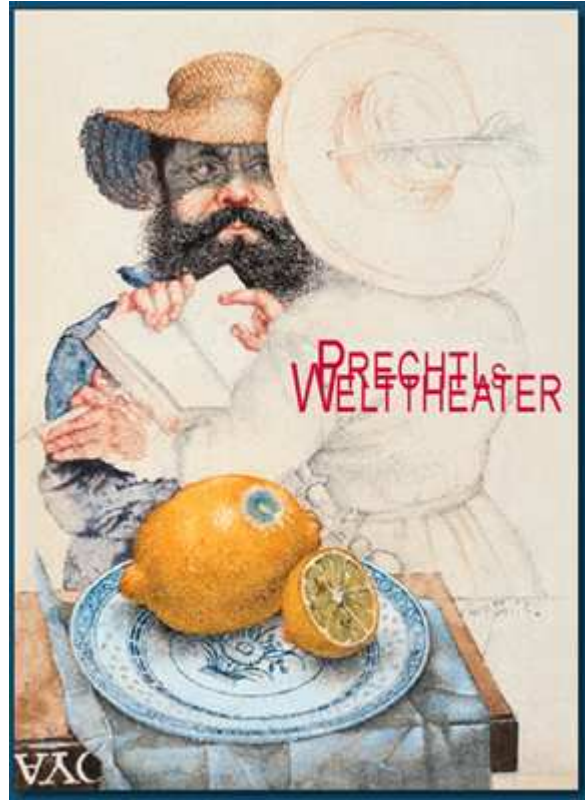


Wolfgang Fritz Haug

PRECHT'S BRECHT¹



I.

Es hat eine Zeit gegeben, als in der Bundesrepublik schon die Erwägung, ein Brecht-Stück aufzuführen, als kommunistische Unterwanderung angeprangert wurde. Im Bundestag verglich der Außenminister Brecht mit Horst Wessel. Das war wenige Jahre, nachdem Brecht in den USA vor den Ausschuss zur Untersuchung "unamerikanischer Umtriebe" unter McCarthy geladen worden war, um danach überstürzt die USA zu verlassen und zunächst in die Schweiz,

¹ Zuerst erschienen im Katalog zur Prechtl-Ausstellung im Deutschen Historischen Museum von Berlin, 2001.

dann in die DDR zu gehen. Brecht galt als Kommunist, der Kommunismus als Staats- und Gesellschaftsfeind schlechthin. Mitgefangen, mitgehungen, drohte jedem, der sich in solche Nachbarschaft begab.

In einer Zeit dagegen, in der Brechts Werk in den Literaturolymp Frankreichs, die Pléiade, aufgenommen worden ist,² in der es allgemein als Teil überdauernder Weltliteratur anerkannt wird und allenfalls mit "Brechtmüdigkeit" oder der bereits von Max Frisch konstatierten "Folgenlosigkeit des Klassikers" zu kämpfen hat, kann man sich nicht mehr vorstellen, was die Entdeckung Brechts für junge westdeutsche Künstler und Intellektuelle der Nachkriegszeit einmal bedeutet hat. Zunächst war von Brechts Werk nur ein kleiner Teil zugänglich. Was Michael Mathias Prechtl von sich sagt, gilt für mich genauso: "Ich kann mich nicht erinnern, wann ich zum ersten Mal von Bertolt Brecht hörte."³ Doch anders als er wuchs ich behütet in einer vom Bombenkrieg verschonten Kleinstadt auf, während der einige Jahre Ältere Krieg und Gefangenschaft durchzumachen hatte. Prechtl berichtet: "Weder während meiner Erziehung im so genannten 3. Reich noch während meiner Umerziehung in sowjetischen Lagern fiel jemals der Name Brecht."⁴

Sein erstes Brecht-Buch erwarb Prechtl 1957, noch mitten in der Adenauer-Zeit: Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar - "vor allem um mehr über diesen Herrn zu erfahren, der mir mit seinem gallischen Krieg in der Schule so viel Verdruss gemacht hatte".⁵ Es könnte dies auch eines meiner ersten Brecht-Bücher gewesen sein, in Leinen gebunden, Zellophan-Umschlag, erschienen im Aufbau-Verlag der DDR. Die Spuren verlieren sich. Doch zu Beginn

² Der erste Band ist im Herbst 2000 erschienen.

³ M. M. Prechtl im Brief an den Autor vom 21. August 2000.

⁴ Brief, aaO.

⁵ Vgl. das Gedicht "seltsame freude am letzten schrei", in: *Das Argument*, Nr. 17, 2. Jg., 1960, S. 30; sowie "zwei maulereien", in: *Das Argument*, Nr. 20, 3. Jg., 1961, S. 44.

desselben Jahres 1957 führte mich mein Weg eher beiläufig, übers Studium der Theaterwissenschaft, ins Berliner Ensemble am Schiffbauerdamm.

Brecht war am 14. August 1956 gestorben. Habe ich diesen Tod überhaupt bemerkt? Hat Prechtl ihn wahrgenommen? Ich studierte damals in Südfrankreich an der Ausländeruniversität Französisch und, an der Kunst-Akademie von Montpellier, Malerei und Zeichnen, während Prechtl etwa zur selben Zeit die Akademie verließ und das Leben eines freischaffenden Künstlers aufnahm.

Drei Monate nach Brechts Tod kam ich nach West-Berlin. Es trieb mich an die Grenzen. Dass die Stadt noch zum Teil zerstört war, hielt, so empfand ich, die Wahrheit der neuesten Geschichte wie eine Wunde offen, während sie in meiner süddeutschen Heimat mit neuen Fassaden verdeckt war. Mein Studium machte es unvermeidlich, dass ich alsbald ins BE ging, ohne dass ich mich an etwas Bestimmtes erinnern könnte.

Eine Einzelheit jedoch ist bibliographisch festgeschrieben: Bereits 1960 habe ich unterm Pseudonym Pepe Mauler Gedichte veröffentlicht.⁶ Es war keine positive, sondern eine ironische, wohlgemerkt keine proletarische, sondern eine bürgerliche Maske, die ich mir da aufsetzte. Jedenfalls stammte sie aus dem Brechtschen Fundus: Pierpont Mauler, der Oberkapitalist aus Brechts Heiliger Johanna der Schlachthöfe, diente mir als Namenspatron. In der Wahl des ironischen Pseudonyms zeigt sich eine Faszination durch das Brechtsche Stück, die sich mit der spontanen Vorliebe Prechtls für dasselbe Stück trifft.

II

In einem Brecht-Band der Büchergilde Gutenberg ("Frühe Stücke") von 1964 hat Michael Mathias Prechtl die Heilige Johanna der Schlachthöfe entdeckt,

⁶ Brief, aaO.

"die mir so sehr gefiel, dass ich eine Bilderserie dazu plante, zwölf Kartontafeln, mit dem Arbeitstitel Ikonostasie der Johanna".⁷ Zu dem Entschluss mag Richard Hiepe beigetragen haben, einer der Herausgeber der linken, für einen streitbaren Realismus eintretenden Kunstzeitschrift Tendenzen. Er drängte Prechtl, sich Brecht und seinem Theater zuzuwenden. Prechtls Entwurf sah folgende Bildtafeln vor:

- (1) Mauler weint um den geschlachteten Ochsen
- (2) Die Zeitungsjungen
- (3) Johanna predigt den Suppe essenden Arbeitern
- (4) Johanna erkennt Mauler
- (5) Johanna in der Börse
- (6) Austreibung aus dem Tempel
- (7) Mauler gibt Johanna zu essen
- (8) Johanna bei den Schlächtern
- (9) Johanna und die Journalisten
- (10) Mauler als Büßer
- (11) Tod der Johanna
- (12) Himmelfahrt

Realisiert wurden nur fünf Bilder: (1), (4), (4) in zweiter Fassung, (11) und (12); (2) und (8) sind angefangen, doch nicht zu Ende geführt. Die fertigen Bilder wurden in Hiepes "Neuer Münchner Galerie" ausgestellt; zwei wurden verkauft (der Verbleib konnte bislang nicht ermittelt werden).

⁷ Später wieder erschienen in W.F.Haug, *Bestimmte Negation. "Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk" und andere Aufsätze*, Frankfurt/M: edition suhrkamp 1973.

III.

Der Ausbau unserer jeweiligen Brecht-Bibliothek ging in den folgenden Jahren ganz parallel vor sich. Brechts Werk wurde zum wichtigsten Eingang in eine "nachptolemäische", aus den Schrecken und Absurditäten des Jahrhunderts aufsteigende Welt, in der künstlerische wie theoretisch- und politisch-literarische Intellektuelle ihr Tätigkeitsfeld und Selbstverständnis finden konnten. Es war keine harmlose Welt. "Was ist der Taifun an Schrecken/ Gegen den Menschen, wenn er seinen Spaß will?" Der Satz aus Mahagonny findet sich zu Beginn meines Notizbuchs von 1962.

Die 20-bändige Brecht-Werkausgabe von 1967 aus dem bewegten Jahr 1967 - am 2. Juni war Benno Ohnesorg bei einer Demonstration gegen den Schah von Persien von einem Polizisten erschossen worden, danach war in West-Berlin der Teufel los - kaufte ich ebenso wie Prechtl gleichsam noch druckfrisch. Spätestens seit ihrem Erscheinen, wenn nicht schon seit der Veröffentlichung des Me-ti von 1965 fühlte ich mich als Brechtianer. Meinen Widerspruch zu der und in der Studentenbewegung trug ich im März 1968 im Medium Brechts aus, in einem Argument-Artikel "Nützliche Lehren aus Brechts Me-ti"⁸.

Etwa zur selben Zeit sah Prechtl im Nürnberg, das eine beachtliche Kulturpolitik, Theater und sogar eine linksliberale Zeitung hatte, von Brecht die Dreigroschenoper, Mahagonny, Arturo Ui und Leben des Galilei. Für zwei der Aufführungen, Ui und Galilei, machte er Plakate. Im Berliner Ensemble sah er den Kaukasischen Kreidekreis.

Das Brechttheater schien nicht so sehr den Blick in eine andere Welt freizugeben, als dass es aus der Dumpfheit des Zuschauers in die wache Aufmerksamkeit vernünftig-solidarischen Veränderns der Welt befreite. Es macht Befreiung nicht bloß als Freikommen-von vorstellbar, als Negation der

⁸ MEW 1, 385.

Unfreiheit, sondern als Ankommen bei Uns, beim Gemeinwesen. In dieser Perspektive fielen, so meine ich heute zu sehen, Stärke und Schwäche auf denselben Punkt. Der eigentliche Brennpunkt des Brechtschen Theaters "für die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters" war der "Glutkern" des Marxismus, wie Heiner Müller ihn genannt hat, Marxens berühmter "kategorischer Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist"⁹. Diesen Begriff von Wahrheit erfuhr eine gerade aus dem Adenauerschen Postfaschismus auftauchende intellektuelle Generation wie Sauerstoff zum Atmen. Dabei klagte dieses Theater nicht moralisch an, sondern erschloss die Widersprüche der Verhältnisse, indem es mit Handlungsmöglichkeiten experimentierte.

Das Illusionäre dieser Begeisterung für das experimentelle Theater Brechts begab sich außerhalb des Theaters, wenn wir unwillkürlich die DDR im Lichte der Lust am solidarischen Verändern betrachteten. Wir wurden verführt, den Widerspruch zu unterschätzen, der zwischen der theatralen Mobilisierung zum Misstrauen gegen alle Propaganda, zur Einmischung, "den Finger auf jeden Posten" zu legen, und der miserabel obrigkeitsstaatlichen Bevormundung bestand. Nicht, dass wir die Verhältnisse in der DDR nicht radikal kritisiert hätten. In der Brechtperspektive wohnte aber die Kritik in der Hoffnung und die Hoffnung in der Kritik. Der Zorn kam aus der Liebe. Die Verurteilung der DDR war immer nur eine auf die erhoffte Bewährung.

Brecht wurde der wichtigste Autor einer ganzen westdeutschen Generation. 1977 war bereits das 125. Tausend der 20-bändigen Taschenbuchausgabe gedruckt. Die zehn Jahre davor hatten einen Aufbruch nicht nur der Jugend erlebt, der, zum nachhaltigen Verdruss des alten Milieus, in gewissen Aspekten einer moralisch-kulturellen Neugründung der Bundesrepublik

⁹ Brecht, GA 22.1, 138f.

gleichkam. Ein deutscher Ministerpräsident drohte damals den Buchhändlern, denen er vorwarf, "Dynamit über den Ladentisch zu reichen". Darauf antwortete die Grafik. 1980 nutzten Hans Foertsch und Sigrid von Baumgarten das Dynamitmotiv von Ronald Kobe für das Umschlagbild des in Zusammenarbeit mit dem Tübinger Theaterintendanten Klaus Pierwoß entstandenen fünfzigsten Argument-Sonderbandes: Aktualisierung Brechts.

IV.

Als Prechtl sich 1964 Brechts Johanna zuwandte, war das nicht ohne Risiko, Gegenteil eines opportunistischen Akts. Doch Prechtl dürfte gewohnt gewesen sein, sich außerhalb des "Mainstreams" zu bewegen. Wer gegenständlich arbeitete, musste damit rechnen, von tonangebenden Kunstrichtern als Außenseiter behandelt zu werden. Aber hier war es noch gefährlicher, denn die Johanna war eines der ersten marxistischen Stücke Brechts. Bereits Mitte der zwanziger Jahre hatte er ein Stück begonnen, das vor dem Hintergrund der Weizenbörse von Chicago spielen sollte. "Niemand, weder einige bekannte Wirtschaftsschriftsteller noch Geschäftsleute", niemand konnte ihm die Börsenvorgänge "hinreichend" erklären. Er habe den Eindruck gewonnen, erklärte Brecht später, "dass diese Vorgänge schlechthin unerklärlich, das heißt von der Vernunft nicht erfassbar, und das heißt wieder einfach unvernünftig waren. ... Das geplante Drama wurde nicht geschrieben, statt dessen begann ich Marx zu lesen, und da, jetzt erst, las ich Marx. Jetzt erst wurden meine eigenen zerstreuten praktischen Erfahrungen und Eindrücke richtig lebendig."¹⁰ Vor allem studierte Brecht das Kapital von Marx, was ihm die Bemerkung entlockte, in diesem Autor habe er endlich den Zuschauer für seine Stücke gefunden. Genauer gesagt, schrieb er von nun an Stücke für einen solchen Zuschauer.

¹⁰ Zit.n. dem Katalog zu Prechtls Plakatausstellung von 1978.

Den unmittelbaren Anstoß für die Ausarbeitung der Johanna gab der "schwarze Freitag", der Ausbruch der Großen Wirtschaftskrise von 1929. Arbeitslosigkeit, Börsenspekulation und Wirtschaftskrisen haben seither und in allen Weltteilen dem Stück immer wieder Aktualität verschafft.

V.

Was zeigen nun die (zur Zeit einzig zugänglichen) verwirklichten Stücke aus Prechtl's geplanter Bilderserie? In *Johanna erkennt Mauler* deutet Johanna mit ausgestrecktem rechtem Arm und wie ein Messer gezücktem Zeigefinger auf Mauler, fordernd, an- und einklagend, eine Sammelbüchse in der linken Hand auf die Hüfte gestemmt, hinter ihr eine Christusfahne, gehalten von einer zweiten Gestalt, die sich erschreckt hinter Fahne und Johanna verstecken zu wollen scheint. Mauler, flankiert von drei bürgerlichen Gestalten, hat nichts Abwehrendes oder Erschrecktes, er betrachtet Johanna interessiert, begutachtend, wie man ein Schauspiel betrachtet. Fünf der sechs Gestalten, die da in zwei Gruppen einander gegenüberstehen, tragen Hüte, Mauler ist als einziger barhäuptig; sein kahler Schädel unterstreicht seine energiegeladene Zentralität in der Unternehmergruppe. Er zeigt die Zähne und reckt ein dreifaches Kinn.

Bilder, zumal unbewegte, sind auf eine Weise schwächer, auf eine andere stärker als szenische Texte. Sie müssen durch eine statische Choreographie und durch wiedererkennbare emblematische Elemente wirken, wo das Drama die Möglichkeit hat, im Nacheinander und im wechselnden Gegeneinander die Widersprüchlichkeit eines thematischen Materials herauszubringen. Es könnte sein, dass Prechtl aus dieser Schwierigkeit heraus die Serie unvollendet gelassen hat.

Anders ist es mit Allegorie und Portrait. Etwas durch Bilder sagen zu können, was selbst nicht Bild ist, verlangt die Emanzipation von jeder illustrativen

Funktion. Das Portrait wiederum kann versuchen, all das, was sich im Beiläufigen und Wechselnden individueller Lebensäußerungen diachron auseinanderlegt, im dynamischen Stillstand ineinanderzuschreiben. Es ist, als hätte Prechtl die Überlegenheit der Brechtschen Stücke dadurch gekontert, dass er sie ins *Charakterbild Bertolt Brecht* eingeschrieben hat. Überdies meint man zu spüren, dass er in Brecht eine verwandte Seele erkannt hat, dass er das Handwerklich-Künstlerische herausgespürt hat, gleichsam den Dürer in Brecht, an dessen Sprache Martin Walser die Kunstferne von der Umgangssprache rügen sollte. Nicht zuletzt meint man zu sehen, dass Prechtl, wie schon Wolfgang Buhl gesehen hat, das Diktum von Karl Kraus erfüllt: "An einem wahren Portrait muss man erkennen, welchen Maler es vorstellt."¹¹

Sein Brecht ist von groben Zeitläuften gegerbt, geübt in Überlebenskunst, aber ohne sich preiszugeben. Das Bild ist eine schöne Arbeit, aber ohne Schönung. Es vermittelt den Eindruck eines frühbürgerlichen Verismus, wie er einer Zeit anstand, als aus Renaissance und Reformation, noch in der blutigsten Niederwerfung der Bauernrevolution das bürgerliche Zeitalter heraufdämmerte, zwischen der Generation Til Eulenspiegels und der seines Urenkels aus dem Dreißigjährigen Krieg, Simplizius Simplizissimus. Nicht umsonst hat auch Brecht aus dieser Epoche zwei seiner großen Figuren, den Galileo und die Courage geholt. Auf dem "Charakterbild" ist das rechte Auge fast verschwunden unter dickem spiegelndem Brillenglas. Anders in dem zweiten Brechtbild, das als prechtisches Selbstzitat in die Brust eingelassen ist: Es ist dies Prechtls Ui-Plakat von 1969.

Auf dem für die Nürnberger Ui-Aufführung von 1969 geschaffenen Plakat bildet Brechts mit allen Wassern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts gewaschener Gesichtsausdruck den eigentlichen Blickfang. Vor allem Brechts

¹¹ Wolfgang Buhl im Katalog zu Prechtls Plakatausstellung von 1978.

Augen, denen Prechtl "eine stechende Mischung von List und Weitsicht"¹² verliehen hat, fangen den Blick. Ui alias Hitler ist nur ein Hampelmann in Brechts Händen. Beine und Arme bilden ein Hakenkreuz.

Brecht so in den Vordergrund und über sein Stück zu stellen, zugleich Hitler auf eine Marionette zu reduzieren□, spiegelte den veränderten Geist der Zeit. Die Studentenbewegung, die Schüler und sogar Lehrlinge in ihren Bann gezogen hatte, war auf ihrem Höhepunkt. Dem vor kurzem noch verpönten und verdrängten Brecht strömte geballte Aufmerksamkeit zu. Aber es war eine Aufmerksamkeit mit Schlagseite. "Kapitalismus führt zum Faschismus / Kapitalismus muss weg!" skandierte man. Wie dem Ui auf Prechtls Plakat wurde Hitler keine eigene geschichtliche Substanz zuerkannt. Eine oberflächliche Wahrnehmung konnte den Eindruck haben, Brecht wolle zeigen, dass Hitler nur eine Marionette der deutschen Bourgeoisie war, die diese nach ihrem Gusto am Schnürchen tanzen ließ.

Mag auch - nicht unbedingt bewusstmaßen - ironische Distanz dabei gewesen sein, so blieb doch die Nähe zu Brecht, gerade wo Prechtl sich von ihm bildlich absetzt. Dies zeigt eine Art Bilderrätsel, das Prechtl fürs Plakat zur Nürnberger Ausstellung seiner "Gelegenheitsplakate" von 1975 gezeichnet hat. Hier sieht man Brecht, die Hände vor der Brust gefaltet, den Betrachter aus zusammengekiffenen und dadurch fast verborgenen Augen listig anblickend, in den Mundwinkeln ein wissendes Lächeln. Auch diese Darstellung scheint aus der Sicht einer Art Renaissance zu stammen. Doch links von Brechts Kopf steht ein P neben einem durchgekreuzten B, rechts ein & mit einem L - die Transformation von Brecht in Prechtl, ein Vexierspiel als Namenszauber. Die Identität, könnte man mit Hegel kommentieren, ist hier die Identität von Identität und Nicht-Identität. Unter dieses Brechtbild - aber zugleich davor, weil größer als dieses und dadurch perspektivisch näher

¹² Buhl antwortet dagegen antwortet "auf die Frage, was es denn sei, das Wesentliche des Prechtlschen Plakats, ohne auch nur eine Sekunde zu zögern: Es ist die Marionette."

wirkend, setzt Prechtl ein Selbstbild von der Seite, auf dem er mit großen Augen nach links aus dem Bild blickt, während das übliche Zeige-Ikon: eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger, von beiden Seiten auf ihn weist.

VI.

Woher kommt dieser Blick, der nicht einer auf die Dinge, erst recht keiner auf die bloßen Formen, sondern immer schon einer auf die Bilder zu sein scheint, was in aller Darstellung deren Selbstreferenzialität mitschwingen lässt? Es scheint in Prechtls Werk ein Blick auf die Bilder der blutig-wirren aber dann auch toll-dreisten Geburtsepochen der bürgerlichen Welt, wie Balzac sie ausgemalt hat, das Medium für die Impulse der eigenen Zeit abzugeben: einer Krisenzeit, in der, mit Gramsci zu sprechen, das Alte nicht sterben und das Neue nicht geboren werden kann und die eher, als ihre wirkliche Welt vorm Ruin zu bewahren, sich ins Virtuelle von Science Fiction hineingaukelt. Es ist, als wären in Prechtls Bildern die Zeiten gestaffelt. Sie sind nicht avantgardistisch - aber hat inzwischen die Avantgarde sich nicht überall verloren? --, sondern werfen einen Blick aus der Vergangenheit in die Zukunft. Sie sind Kunst, aber eng am Handwerk, eng vor allem an einer Gebrauchsgrafik, wie die Druckmedien sie aller Fotografie zum Trotz noch immer in Auftrag geben. Den Wunsch nach verständlichen Bildern, die an die als Kunst bekannten "alten" Malereien erinnern, befriedigt Prechtl subversiv, indem er die Gewaltverhältnisse in die Phantastik einschreibt. Zu allen Zeiten hat so ein kaum verborgener Kunstkommunismus Bilder grundiert, die von den Herrschenden geordert und goutiert worden sind. Prechtls Bilder reproduzieren, zwischen fast veristischem Realismus und barocker Allegorie, die Erinnerung an die Unterdrückung wie ans Unterdrückte. Sie atmen Widerstand, aber in genießbarer Form. Prechtl muss nicht Brecht illustrieren, um seine Affinität zu Brecht zu verwirklichen.