

einer Weiche. In dieser Welt gilt jede menschliche Ausdrucksmöglichkeit als die mechanische Zeichengebung eines Instruments. Wichtiger als ein Arm ist hier ein Hebel, mehr als ein Wink ein Signal, hier nützt nicht das Auge, sondern die Laterne, kein Schrei, sondern der heulende Pfiff des geöffneten Ventils, hier ist nicht Leidenschaft allmächtig, sondern die Vorschrift, das *Gesetz*.⁴⁰³

In der Arbeiterliteratur dieses Jahrzehnts treffen wir den Typus der »kalten persona« in der Gestalt des kommunistischen Kaders wieder: sein Handorakel ist der Leninismus. Dasein in der Distanz bestimmt sein Pathos, und Moral äußert sich in den taktischen Regeln zur Behauptung inmitten allgemeiner Bedrohtheit. »Kälte« ist das Merkmal, mit dem er sich von den Wärmezonen der traditionsgeleiteten sozialdemokratischen Gemeinschaften unterscheidet. Spielt er in den Verhaltensregeln, die Brecht 1925 und 1926 in den Gedichten seines *Lesebuchs für Städtebewohner* aufstellt, schon eine Rolle?

D. Brechts Handorakel für Städtebewohner

Gegen Ende der Republik wird »Haltung« – die auf Dauer gestellte Entscheidung – ins Zentrum der politischen Ethik gerückt. »Haltung«, seufzt Benjamin anlässlich einer Rezension des Sammelbandes *Krieg und Krieger* von Ernst Jünger, »Haltung« ist in all ihren Reden das dritte Wort.«⁴⁰⁴ Wer sich in die Entscheidung mächtiger Institutionen eingebettet hat, will durch entschiedene Haltung darauf hinweisen, daß er zumindest seiner eigenen Entscheidung gefolgt ist.

Wo »Haltung« zu einem Grundwert wird, entstehen Monstren, die so aussehen, als wären sie unverletzlich, während sie ihre ganze Kraft dafür verbrauchen, stählern auszusehen, so daß sie in der Regel schon erschöpft sind, bevor sie einen wirklich riskanten Schritt tun. Was sie beherrscht, ist »Furcht vor Schande«.

Der Dadaismus hatte das Einverständnis mit der Würdelosigkeit geübt und den ästhetischen Wert der Blamage ausgereizt. In Serners neusachlichem *Handbrevier* war die »Feigheit«, war Graciáns Parole vom »schönen Rückzug«, war die Kunst des Überlebens »in der kleinsten Größe« immerhin noch an einen Charakter gebunden. In Brechts Anleitungen für Städtebewohner werden dagegen die Festungen der Charakterologie geschleift.

Der Charakterkopf, der sich auf eiserne »Haltung« spezialisiert hat, sieht sich, wie wir bereits erfahren haben, vor einem Dilemma:

Reden Sie nichts von Gefahr!

In einem Tank kommen Sie nicht durch ein Kanalgitter:

Sie müssen schon aussteigen.

Ihren Teekocher lassen Sie am besten liegen

Sie müssen sehen, daß Sie selber durchkommen.⁴⁰⁵

Der Topos der »Erdbebenlandschaft« befindet sich in Brechts *Lesebuch für Städtebewohner* in einem fortgeschrittenen Stadium: selbst Ruinen fehlen als Dekor, Orientierungsmarken des kollektiven Gedächtnisses sind nicht wahrzunehmen. Es ist ein sozialer Raum, den wir inzwischen von Gracián, Plessner, Blei und Serner kennen: ein Raum, der unter agonaler Spannung steht und mit Personen bevölkert ist, die ihn ohne Kompaß passieren müssen und darum auf äußere Stimmen angewiesen sind. Und diese Stimmen raten: suche Distanz, betrachte Unterkünfte als Provisorien, trenne dich von der Kohorte, zerschneide die Familienbände, meide übertriebene Individualisierung, ziehe den Hut tief in die Stirn, und entferne dich von allen Wärmequellen. Aber mit diesen Ratschlägen für die Existenz des Nomaden hören die Unterweisungen im *Lesebuch* nicht auf. Brecht schickt sein Subjekt durch einen Raum, in dem ihm demonstriert wird, daß die »totale Mobilmachung« letzten Endes die Auslöschung des Namens fordert:

Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof

Gehe am Morgen in die Stadt mit zugeknöpfter Jacke

Suche dir Quartier und wenn dein Kamerad anklopft:

Öffne, o öffne die Tür nicht

Sondern

Verwisch die Spuren!

Wenn du deinen Eltern begegnest in der Stadt Hamburg oder

sonstwo

Gehe an ihnen fremd vorbei, biege um die Ecke, erkenne sie nicht

Zieh den Hut ins Gesicht, den sie dir schenkten

Zeige, o zeige dein Gesicht nicht

Sondern

Verwisch die Spuren!

Iß das Fleisch, das da ist! Spare nicht!
Gehe in jedes Haus, wenn es regnet, und setze dich auf
jeden Stuhl, der da ist
Aber bleibe nicht sitzen! Und vergiß deinen Hut nicht!
Ich sage dir:
Verwisch die Spuren!

Was immer du sagst, sag es nicht zweimal
Findest du deinen Gedanken bei einem andern: verleugne ihn.
Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild hinterließ
Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat
Wie soll der zu fassen sein!
Verwisch die Spuren!

Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst
Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!
Noch einmal:
Verwisch die Spuren!

(Das wurde mir gesagt.)

Auch diese Verhaltenslehre verlangt den Trennungsspezialisten.
Aber während all das, von dem er sich trennen soll, gewiß ist,
bleibt unbestimmt, warum und zu welchem Zweck.

Was also verspricht Brechts »Handorakel«, wenn die strikte
Einhaltung der Verhaltensgebote einer anonymen Stimme nicht
einmal provisorisch einen Ruhepunkt außerhalb des chronischen
Alarmzustandes garantiert?

Die Person, die den Instruktionen Folge leistet, erhält keine
Entschädigung, sondern letzten Endes nur die Gewißheit, daß
sein Grabstein keine Inschrift trägt, die auf eine Identität hinwei-
sen könnte. So sind die neusachlichen Verhaltenslehren an einem
Nullpunkt angelangt, an dem sie freilich ein Maximum an Beweg-
lichkeit verbürgen, so daß höchstens eine Wischspur auf der Grab-
platte die Schnelligkeit des Verschwindens anzeigt.⁴⁰⁶

Allerdings bleibt der Imperativ »Verwisch!« sehr rätselhaft. Es
hat sich eingebürgert, in ihm eine Anweisung »der Wirklichkeit
selber« zu erkennen. Dem Fingerzeig, den Brecht im 10. Gedicht
des Zyklus gibt:

Wenn ich mit dir rede
Kalt und gemein
(...)
So rede ich doch nur
Wie die Wirklichkeit selber (...)

dankbar folgend, begrüßt man in dieser Selbstanzeige die pädago-
gische Lösung des Rätsels. Hier sprach also das »Man« als »Sub-
jekt der Alltäglichkeit«, mit Heidegger zu reden. Die anonyme
Stimme empfahl die rhetorische Simulation der Entfremdung, um
zu demonstrieren, daß deren Logik zur Selbstausslöschung führt.
Mißlich ist freilich, daß – wie Rudolf Arnheim bemerkte – »die
Wirklichkeit« nie allgemein und kalt, sondern individuell und mit
speziellen Wärmezusagen »spricht«⁴⁰⁷ und die Anonymisierung
der Person unüberbietbar durchführt, ohne daß der ihr Unterwor-
fene den Prozeß zu forcieren bräuchte. In der Logik der Überbie-
tung, die Brecht hier seiner persona zumutet, arbeitet nicht so sehr
das Element der Mimikry an die Negation als die Zumutung, die
Person könnte die Spuren eigenhändig verwischen. Was also als
»Nullpunkt« des Subjektschwunds erscheint, kann auch als Dreh-
punkt einer Subjektermächtigung gelesen werden; nicht die Insti-
tutionen der Gesellschaft, nicht der dunkle Prozeß der Geschichte
besorgen das Verschwinden des Städtebewohners! Das Ich ergreift
die Flucht nach vorn – wo der Tod wartet.

Graciáns persona tritt wieder auf den Plan, Plessners Duellsub-
jekt und Serners Hochstapler mischen sich ein, meiden die Horde
und pokern mit dem Feind, um welchen Wert? unter welchem
magischen Auge? für welchen Lohn? Letzten Endes legen sie alle
Masken ab, in denen der Ästhetizismus ihnen noch Befriedigung
versprochen hatte. Wie ist diese Selbstausslöschung zu begreifen?

Hier interveniert der ungarische Marxist Béla Balázs mit der Ent-
hüllung, daß Gedichte wie dieses eine besonders perverse Form des
»dionysischen Rauschs der Selbstverleugnung« dokumentier-
ten.⁴⁰⁸ Nietzsche wird als heimliche Stimme unter der marxisti-
schen Maske des Artisten dingfest gemacht; die Frage stellt sich
allerdings, ob mit dieser Deutung wirklich etwas gewonnen ist.

Brechts Auslöschungs-Gedicht hat selbst eine unverwischbare
Handschrift, die ganze Serien von Auslegungen ausgelöst hat. In-
zwischen gleicht das Gedicht »Verwisch die Spuren« einer vollge-
kritzelten Tafel, wobei das Merkwürdige an den Reaktionen ist,

daß sie nachträglich die scharfen Konturen eines Subjekts in den Text eintragen, die er zum Verschwimmen bringen sollte.

Die Gestalten, die man in ihm gesichtet hat, schwanken zwischen dem »fröhlichen Barbaren« und dem »Roboter«. ⁴⁰⁹ Walter Benjamin erkennt gleich nach Erscheinen in diesem Gedicht die Spuren eines »destruktiven Charakters«, nicht ohne – der Anschaulichkeit halber – den Leiter der Reichskreditanstalt als einen Mann, der auf Nichts baut, zu erwähnen. Wenig später – und doch schon weit entfernt, also nach 1933 – findet Arnold Zweig im Gedicht eine Anleitung für die in fremden Städten sich verlierenden Emigranten, während Benjamin neuerdings in ihm, verstockt und teleskopisch, den in der Illegalität des Untergrunds der vergangenen Republik operierenden kommunistischen Kader wahrnehmen will. ⁴¹⁰ »Verwisch die Spuren« bleibt Benjamins Obsession: Jede politische Wendung trägt er in diesen Text ein, dem er selbst jedes Gedächtnis abgesprochen hatte. »Der destruktive Charakter«, hatte Benjamin 1930 befunden, »ist ein Signal. So wie ein trigonometrisches Zeichen von allen Seiten dem Winde, ist er von allen Seiten dem Gerede ausgesetzt.« ⁴¹¹ 1940 notiert er in sein Tagebuch, daß er im Gedicht Geist und Gestalt der GPU auftauchen sieht. ⁴¹² Später entdeckt Franco Buono im Gedicht die »Stadtguerilla« (»Verhaltensregeln für den Untergrundkämpfer in einer besetzten Stadt«) ⁴¹³, das psychoanalytische Klima der siebziger Jahre fördert auch seine sado-masochistischen Elemente zutage, in den achtziger Jahren bevorzugt man seine kommunikationstheoretischen Aspekte ⁴¹⁴, und in den Neunzigern entdeckt man in ihm ein Vergeßmaschinchen, das leichten Anschluß an die Theorien der Destruktion findet.

Diese Liste ist nicht beliebig fortsetzbar. Die Auslegung pendelt zwischen den Extremen des gepanzerten und des entgrenzten Ichs. Durch seine Wertferne erleichtert es den Anschluß an unterschiedliche Vorstellungen des selbstmächtigen Subjekts, durch seine Denkbewegung der Destruktion ermöglicht es zugleich die Rücknahme der Selbstermächtigung.

Wozu taugt die Aktualisierung der ehrwürdigen Tradition der Verhaltenslehre Graciáns, wenn die äußere Stimme des Handorakels die persona in alle Windrichtungen schickt? Und die Wertleere der Verhaltenslehre im letzten Stadium den Wunsch fördert, sich »Gemeinschaften« anzuschließen, die versprechen, strikte Verhaltensdirektiven mit einem Sinn zu kombinieren?

»Bringt endlich der Tod das ersehnte Vergessen«, sagt Nietzsche, so fördert er nur die Erkenntnis, »daß das Dasein ein ununterbrochenes Gewesensein ist, ein Ding, das davon lebt, sich selbst zu verneinen und zu verzehren, sich selbst zu widersprechen.« ⁴¹⁵

Während aber Nietzsche den Mangel des Menschen bemerkt, »das Vergessen nicht lernen zu können« ⁴¹⁶, ist das Vergessen in Brechts Gedicht als Lernpensum über das Subjekt verhängt. Ist es sinnvoll, das Gedicht wie ein Aquarium zu betrachten, in dem, wie bunte Fische, Nietzsche-Motive und Fragmente höfischer Maxime schwimmen? Leicht könnten wir andere Schwimmkörper wie Walter Serners *Handbrevier* oder die Slapstick-Figur des amerikanischen Stummfilms hinzusetzen. Wir können feststellen, daß das Gedicht einerseits auf die Tradition der Verhaltenslehrbücher anspielt, sie in einer *Engführung* in Paradoxe lenkt und die strikten Verhaltensregeln mit der Lust an der Grausamkeit der Identitätsauflösung kombiniert, daß es andererseits das Nietzsche-Motiv des Subjekts im lustvollen Prozeß der Verneinung in das starke Gehäuse einer Verhaltenslehre einbettet. Die Reaktionen auf das Gedicht haben diesen Knoten durchschlagen. Die pädagogische Lösung will sich erst recht nicht von Paradoxen lähmen lassen. Sie entdeckt im zehnten Gedicht des Zyklus ihren archimedischen Punkt; denn in diesem letzten Gedicht, so liest man, »tritt der Dichter aus seinem Versteck hervor«, um das »Scheinverhalten« zu entlarven. ⁴¹⁷

Damit wird das Gedicht in eine Tradition der *rhetorischen Ironie* gerückt, der wir uns kurz zuwenden müssen, weil schon die Verhaltenslehre Graciáns dem Verdacht der »Verstellung« ausgesetzt war. Die rhetorische Ironie kennt zwei Verfahrensweisen der Rede, die *simulatio* und die *dissimulatio*. Während die *Dissimulatio* in dem negativen Akt besteht, das eigentlich Gemeinte zu verbergen, ist es Kennzeichen der *Simulation*, das Uneigentliche als Positives zu präsentieren.

Die simulatorische Ironie besteht demnach in der durchsichtigen Vortäuschung eines gegenteiligen Standpunkts und die dissimulatorische in der erkennbaren Verheimlichung der eigenen Überzeugung ⁴¹⁸,

lese ich in einer Abhandlung zur »Fundamentalrhetorik«. In ihr wird ein »Ich« vorausgesetzt, das souverän Grenzen zieht und sich durch seine spezielle Befähigung zur doppelten Negation aus dem Einerlei der Kommunikation heraushebt. Im komplizierten Ver-

fahren der Simulation entsteht durch die auffällige Redefigur der doppelten Negation und die Schmucklosigkeit der lakonischen Sprache ein unverwechselbar »authentischer Personalstil«, der auf ein Individuum schließen läßt, das die Szenarien der Trennung, die das Gedicht Revue passieren läßt, zur Ausbildung eines versatilen Selbst benützt, das in seinem schwarzgefärbten mundus rhetoricus Bilder des »Anderseinkönnens« bis zum Punkt der Selbstausslöschung durchspielt.⁴¹⁹

Wiederholung ist das Medium, in dem Rhetorik gelernt wird, Gedächtnis ist ihr Reservoir; was also tun, wenn mit den Gedächtnispeichern auch die Rhetorik als Gehäuse oraler Überlieferung ausgelöscht werden soll? Die schlaue pädagogische Rettung des selbstmächtigen Subjekts wird vom Gedicht provoziert, um ins Paradox getrieben zu werden. Denn wo ist die Sprechinstanz »versteckt«, und was ist das Schicksal des »Ich« im ganzen Zyklus des Lesebuches? Die Sprechinstanz sollte sich, nach Brechts Willen, in einem *Grammophon* befinden; die Gedichte waren als Texte für Schallplatten gedacht. Zwischen den zum Lesebuch gehörigen Gedichten findet sich der Hinweis »Einmaliges Abspielen der Platte genügt nicht.«⁴²⁰

Die Suche nach dem Ort des Sprechers macht auf eine Komplikation aufmerksam, der wir – durchaus mit dem Strom der Rezeptionsgeschichte schwimmend – ausgewichen sind. Die Klammer der letzten Zeile des Gedichts – sie soll wie ein philologischer Quellennachweis die Herkunft der Stimme angeben, die den Kreis der Handlungsmöglichkeiten vorschreibt – führt den Leser vielleicht an den Ort, von dem aus gesprochen wird. Während die Klammer im Schriftbild auf einen Blick zusammen mit den Verhaltensregeln erfaßt werden kann, schiebt die Schallplattenstimme den Moment der Enthüllung der »Simulation« bis zur letzten Zeile vor sich hin. Was aber enthüllt die Klammer »Das wurde mir gesagt (1926), gelehrt (1938)«? Ist es eine Stimme aus dem Off, der sich der Adressat der Verhaltenslehre so assimiliert hat, daß er erst nachträglich und anstandshalber ihre Herkunft mitteilt? Da in den Ratschlägen eine Serie von Motiven des Autors enthalten ist – das Lob der Trennung und Vergeßlichkeit, die Ausschaltung der »Expression« und das Bild des »Essers mit den eisernen Kinnbacken, der das Haus der Welt leermacht« (Benjamin) –, lag es nahe, das in der Klammer sprechende »Ich« als Medium der Autorenstimme zu identifizieren. Allerdings ist nicht klar, ob das »Ich« der Klamm-

mer, das sich im »Ich« der Verhaltensregeln schon absentiert hatte, der Stimme von außen überhaupt Widerstand bieten kann.

In Nr. 2 des Zyklus spricht ein imperiales »Wir«, eine Kollektivinstanz, die mit Ausschluß droht und gleichzeitig dem »Trenne dich« der ersten Stimme ein »Bleibe« entgegensetzt – die Kohorte schlägt zurück, das Verhältnis von äußerer Stimme und Subjekt ist agonal. In »An Chronos«, Nr. 3, simuliert der verlorene Sohn die Stimme der Väter, die ihn verschwinden lassen wollen »wie Rauch«. Die Stimme der Väter hat verdächtigen Gleichklang mit der Stimme in Nr. 1. In Nr. 4 treffen wir auf einen besonderen Grad der Subjektanmaßung: dreizehnmal »Ich«. Eine jüngere Frau versucht durch Spiegelung in feindlicher Mitwelt ihre Identität zu finden und sich gleichzeitig zu entspannen, so wie Graciáns *Handorakel* es empfiehlt; sie überanstrengt sich, vergeblich. Nr. 5 markiert die Fremdheit der anderen Person »(Das habe ich eine Frau sagen hören.«). Hier wird die Frau, traditionell Objekt der virilen Verhaltenslehren, auf schiere Materie reduziert. Auf dieser Stufe der Reduktion erfährt sie eine geschichtsphilosophische Aufladung: »der Wind geht in mein Segel«. Das Prinzip »Auferstanden aus Ruinen« wird erstmals am Frauenkörper durchgespielt. Nr. 6 berichtet – »(Das habe ich schon Leute sagen hören)« – vom peinlichen Schauspiel der expressionistischen Söhne, die unter Mißachtung der neusachlichen Verhaltenslehren mit den alten Manieren jugendlicher Entrüstung, der Taktlosigkeit und des Bittgangs Taten ankündigen, ohne zu wissen, daß sie durch sie zum Untergang verurteilt sind. Nr. 7 führt uns (ohne Stimme von außen) ein distinguiertes, gepanzertes Subjekt als eine Slapstick-Figur vor. Nach den beiden Parodien der Entrüstung und der Panzerung wird in Nr. 8 eine Landschaft, fern von allen bürgerlichen Verhaltenslehren, gemalt: der rechtlose Raum der »Grabengesellschaft« (Marc Bloch), für den die neusachlichen Verhaltensregeln gedacht sind. »(Aber das soll euch nicht entmutigen.)« Die »Vier Aufforderungen von verschiedener Seite« (Nr. 9) wiederholen das Reduktionsschema von Nr. 1 und lehren, Freundlichkeit aus Provisorien zu holen (keine Klammer). Und dann kommt in Nr. 10 endlich »der Autor aus dem Versteck«. Was aber ist seine Stimme?

Die Stimme des Autors wird im Zyklus auf verschiedene Instanzen aufgeteilt, die sie zu absorbieren drohen, so daß sie ruhelos wandert, sich spaltet. Die Souveränität der Grenzziehung zwi-

schen »Eigentlichkeit« und »Man« ist dieser Stimme abhanden gekommen; der »authentische« Ton der Klage und Entrüstung wird im sechsten Gedicht als vergangene Manier der Parodie überantwortet. Die »Eigentlichkeit« hat kein Versteck, in dem sie überwintern könnte. Die Grundlage der Rhetorik der Ironie entfällt.

»Verwisch die Spuren« entzieht der Rhetorik der Ironie die Grundlage des selbstgewissen Subjekts. Graciáns *Handorakel* überführt es in Paradoxe. Das Konzept Nietzsches, das Subjekt lustvoll auf Spiel zu setzen, das Brechts frühe Lyrik geprägt hatte, gerät in die Einflußsphäre von Institutionen, die mit Entlastung winken oder mit der Auslöschung im Kalk drohen. Was hier noch unbeschriftete Grabplatte ist, wird bald als Zeichentisch der Konstrukteure der »Maßnahmen« benutzt werden. Deren Stimmen intervenieren schon in die Welt der Städtebewohner. Das »Ich« beginnt, sich in ein »Man« aufzulösen, um als Teilhaber dieses Subjekts des alltäglichen Daseins zu agieren – für welches Ziel, ist unbekannt. Wie in Heideggers *Sein und Zeit* hat sich das »Es« des Unbewußten in die Außenwelt des »Man« verlagert⁴²¹: in den Handlungssystemen bildet das »Ich« sich ein, Subjekt zu sein, obwohl das »Man« den humanen Horizont, der das Subjekt einmal konstituiert hatte, längst destruiert hat.

Dieses allgemeine »Man«, in das sich die persona aufzulösen droht, ist kein neutrales Medium. Es steht unter dem *Gesetz der Väter*. Ein unscheinbares Ding macht in Brechts Text auf diesen fatalen Tatbestand aufmerksam. Es ist das einzige Ding, das in den Szenerien des Vergessens nicht vergessen werden darf: der Hut.⁴²²

Zweimal wird er ins Spiel gebracht. Beim ersten Mal dient er, tief in die Stirn gezogen, der Verbergung des Gesichts, so daß die Eltern ihren Sohn nicht erkennen. Er kehrt dann in der Instruktion der dritten Strophe wieder, die anweist, beim Nomadisieren den Hut nicht zu vergessen. Was auch immer der dirigierten Figur durch ein besitzanzeigendes Fürwort verbunden war (»dein Kamerad«, »deinen Eltern«, »dein Gesicht«, »deine Gedanken«, »deines Todes«), wird programmatisch den Prozeduren des Vergessens ausgeliefert – mit Ausnahme (»deinen Hut«) des Hutes. Dies Utensil begleitet die Figur auf allen Stufen ihrer Reduktion.

Mitte der zwanziger Jahre ist der Hut, der das Gesicht verbirgt,

ein auffälliges Markenzeichen neusachlicher Porträts: er ist ein Merkmal auf neusachlichen Gemälden von Anton Räderscheidt, George Grosz und Christian Schad; Hans Richter läßt 1928 in seinem Film *Vormittagsspek* Hüte tanzen. Waren auf expressionistischen Bildern die Gesichter noch offene Ausdrucksflächen eines inneren Erregungszentrums, so schließen sich nun die Konturen der Köpfe. Das Innere der Figuren wird opak, der tief in die Stirn gezogene Hut läßt die Dimension des Ausdrucks erst gar nicht zur Geltung kommen. Das sechste Gedicht in Brechts Zyklus führt ein letztes Mal die anachronistische Ausdruckshaltung des Empörers vor. Für den Habitus des aufrichtigen Zornes muß der Hut »tief ins Genick« geschoben werden, so daß die individuellen Züge der privaten Rebellion (die Brecht an das Verzögern praktischer Entscheidung bindet) sich in Szene setzen können. Hier rebelliert einer nach Art der expressionistischen »Söhne«, die das »ABC« der Gewalt, das im Besitz der Väter ist, nie gelernt haben.

Bis zu diesem Zeitpunkt wurde die Herkunft des Hutes außer acht gelassen; es heißt »den sie dir schenkten«. Das Geschenk der Eltern (Andenken seiner »behüteten« Herkunft?), so lautet die Instruktion, darf niemals vergessen werden. Wer allen Instruktionen Folge leistet, bleibt mit dem Geschenk an die gebunden, von denen er sich trennen wollte.

Radikale Trennung von den Eltern (vgl. Walter Serners Ratsschlag Nr. 358) gehört zum Initiationsritus der Städtebewohner. In einer frühen Fassung von *Mann ist Mann* liest man:

er wird avancieren eines tages wird (er) auf einen dieser kohlendampfer zuschwimmen und in die großen städte kommen er ist der mann für sie er hat keine eltern.⁴²³

Der auf die Kohlendampfer zuschwimmt, behält, um im Bild zu bleiben, im *Lesebuch für Städtebewohner* schwimmend den Hut der Eltern auf.

Ist diese Unzertrennlichkeit vom Hut ein Indiz für den Wunsch nach »Fortsetzung der Elternversorgung«, den Jürgen Manthey überall im Werke Brechts wirksam sieht?⁴²⁴ Oder gibt der Hut eher einen Wink, der klären könnte, warum die persona sich in einem chronischen Alarmzustand befindet? Führt er den Leser, wie Susanne Winnacker erwägt, auf die Spur des verhängnisvollen »Potlachs«, eine Gabe, die den Rivalen der nächsten Generation vernichten soll, oder, wie Hans-Thies Lehmann vermutet, auf die

unauslöschbare Spur einer Verschuldung, die u. a. aus der schieren Existenz, zu der ihm die Eltern verholpen haben, herrührt, so daß nur der Tod das ersehnte Vergessen bringen könnte?

Wer Instruktionen so strikt befolgt, daß er selbst Absurditäten auf sich nimmt, entrinnt nicht dem Bannkreis des väterlichen Gesetzes, dem er entkommen wollte. Wenn wir »unsere Hüte ins Gesicht ziehen«, so »sprechen wir mit unseren Vätern«, meldet das dritte Gedicht. »Mit unseren Vätern sprechen« gehörte zum Grundgestus, mit dem sich die Generation der Neuen Sachlichkeit gegen die Generation der beschämten, expressionistischen Söhne absetzte.⁴²⁵ Aber die den Vätern nach dem Mund reden, wiederholen nur deren Diktum: »Du darfst nicht gewesen sein.« In dieser Logik des dritten Gedichts erkannte Walter Benjamin in seiner späten Tagebuchnotiz den Sadismus: die Dynamik der Jugend vollstreckt das Gesetz der Väter.

Sollte die Rückbindung an das Gesetz der Väter das Schulheimnis sein, das die Avantgarde-Geste des »Schwamm drüber« – »Ausstreichen« – »Vergessen« zu guter Letzt zutage fördert: »The more radical the rejection of anything that came before, the greater the dependence on the past.«⁴²⁶ Brechts Gedicht bringt diese finstere Auslegung der Avantgarde-Geste mit einem kuriosen Ding ins Spiel. Das Gesetz des Vaters wird als Spielfigur auf die schiefe Ebene des Textes gebracht – mit Hut. Die Rache der Väter wird im Licht der Komödie relativiert.⁴²⁷

So tritt selbst in Texten, in denen man es am wenigsten erwartet, die Erinnerung an das Gesetz der Väter auf. Wie brisant dieser Auftritt sein kann, mag die bereits erwähnte Formel Paul Tillichs verdeutlichen, wonach der Ruf nach »Gemeinschaft« die Forderung enthalte, »vom Sohn her die Mutter zu schaffen und *den Vater aus dem Nichts* zu rufen.«⁴²⁸ Der Vater soll mit der Autorität des Staates auftreten, um die Welt der zivilisatorischen Trennungen zugunsten symbiotischer Verhältnisse aufzuheben, die Mutter zu rekonstruieren und mit ihr den »Ursprung« zu verbürgen. Dieser »Übervater« kann offenbar mit eiskalten Maßnahmen die Wärme der mütterlichen »Gemeinschaft« wiederherstellen und sie dauerhaft bewachen; ein paradoxes Unternehmen, das schwer zu verwirklichen ist. »Die schwersten Enttäuschungen erfährt die politische Romantik darum immer an dieser Stelle«, bemerkt Paul Tillich, »nirgends wird der Widerspruch zwischen Sehnsucht und Wirklichkeit so schmerzhaft gefühlt wie hier.«

Brechts Gedicht erinnert an die Sehnsucht, den Vater aus dem Nichts zu rufen, um die Enttäuschung mit einem kuriosen Gegenstand zu inszenieren. Nicht ohne Komik spukt er durchs *Lesebuch für Städtebewohner*; bald wird das Gesetz der Väter in den Lehrstücken nicht mehr spielerisch, sondern unerbittlich fordernd, im Namen eines Kollektivs, auf den Plan treten.

E. Die Mehltreisende Frieda Geier

Wenn die Neue Sachlichkeit als »sozial-psychologische Ausgleichsfunktion einer um ihre Identität gebrachten Männergeneration« dient⁴²⁹, dann scheint es undenkbar, daß eine Frau, mit Graciáns *Handorakel* ausgerüstet, als Subjekt im Panzer erscheint. Marieluise Fleißer macht in ihrem Roman *Mehltreisende Frieda Geier* die Probe aufs Exempel.⁴³⁰ Für Frieda Geier, ausgestattet mit Lederjacke oder langem Herrenmantel (dann wieder auch gemischt gekleidet, um bei Stadt- und Landkundschaft zugleich anzukommen) und durchs Auto relativ mobil, sind die neusachlichen Verhaltensnormen keine Spielregeln, die sie für sich selbst entwirft, sondern Diktate, die ihr auf den Leib geschrieben werden.

Das oberste Gesetz eines jeden, der mit jemand ein Geschäft macht, heißt, er darf sich nicht in die Lage des Anderen versetzen. Mitgefühl lähmt.⁴³¹

Das Recht zum Leben, das man den anderen einräumt, nimmt man unweigerlich von der eigenen Substanz weg. Worauf man nicht selber seine Hand legt, hat längst ein anderer beiseite gebracht . . .

Nur zu gern sind die Menschen bereit, einem, den sie als Außenseiter erkannt haben, den Brotkorb höher zu hängen. Da heißt es, mit dem Mund gegen das Tischeck zu schlagen . . .⁴³²

Handelsreisen und Sexualität werden für sie zum Spießrutenlaufen, das sie mit gemischten Gefühlen ertrüge, wenn man sie nicht obendrein zur Aufgabe ihrer Mobilität zwingen wollte. Ihr Geliebter, ein Sportidol (erlesen im »Zuchtmaterial« der Provinz), kann sich mit diesem »Doppelwesen« nicht arrangieren: die Kombination von »sinnenfreudigem Weib« mit der »Asketin in kurzgeschnittenem Haar« fügt sich ihm nicht zur Gestalt, die er sich symbiotisch einverleiben könnte: