

Singuläre eines Anderen, einer Autorität totalisiert und dadurch sowohl das eigene Selbst als auch die Wirklichkeit aus den Augen verliert. Das einzige Mittel gegen einen politischen Verführer, welcher Art auch immer, und dessen »Vergewaltigung« durch die Herstellung von Einfühlung gibt uns Thomas aus Brechts Dialog an die Hand. Es ist etwas, das jeder und jede leisten kann, nämlich die Wahrnehmung der »Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite« und die dadurch notgedrungen sich einstellende Relativierung absoluter Deutungsmacht sowie die Pluralisierung von Perspektiven: »Die Herstellung der Einfühlung mißlingt ihm bei denjenigen, deren Interessen durch ihn fortgesetzt verletzt werden, und zwar dann, wenn sie sich immerfort die Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite vor Augen halten und ihn nur als einen kleinen Bestandteil davon sehen.«¹⁶²

Dass dieser Widerstand aktives Handeln erfordert, macht Brechts Formulierung ebenfalls deutlich: Kein bloßes Hinschauen ist gefragt, sondern ein Sich-vor-Augen-Halten der gesamten Wirklichkeit. Nicht nur die scheinbar so natürliche Einfühlung geschieht demnach technisch, als bewusst eingesetztes Kunstmittel zum Zwecke der Massensuggestion, sondern auch deren Misslingen muss vom ›Zuschauer‹ aktiv herbeigeführt werden. Dafür braucht es ebenfalls eine Technik, die vom Einzelnen beständig angewendet werden muss, nämlich die Technik der kritischen Distanznahme auch noch gegenüber den vermeintlich eigenen Gefühlen.

IV.3 Ein anderes Drama der Nicht-Identität: Die Flüchtlingsgespräche

»Angestiftet von Diderot«¹⁶³, so lautet der Titel eines Aufsatzes von Klaus-Detlef Müller über Brechts *Flüchtlingsgespräche*, die im Jahr 1940 entstanden sind. Der Titel von Müllers Aufsatz bezieht sich dabei nicht auf die in dieser Arbeit verhandelten Texte Diderots, sondern auf einen weiteren bedeutenden Dialog. Ein Eintrag Brechts in seinem Arbeitsjournal vom 1.10.1940 gibt Auskunft über die Art der »Anstiftung«, von der Müller spricht, und den konkreten Text, um den es geht:

162 GBFA 22.1, S. 568.

163 Vgl. Klaus-Detlef Müller: »Angestiftet von Diderot: Brechts ›Flüchtlingsgespräche‹«, in: *Literatur im Spiel der Zeichen. Festschrift für Hans Vilmar Geppert*, hg. von Werner Frick, Fabian Lampart und Bernadette Malinowski, Tübingen 2006, S. 239–254.

ich las in DIDEROTS JAKOB DER FATALIST, als mir eine neue möglichkeit aufging, den alten ZIFFEL-plan zu verwirklichen. die art, zwiegespräche einzuflechten, hatte mir schon bei KIWI gefallen. dazu habe ich vom PUNTILA noch den ton im ohr. ich schrieb probeweise 2 kleine kapitel und nannte das ganze FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE.¹⁶⁴

Es sind demnach in erster Linie die Form des Zwiegesprächs und der »ton« Diderots, die Brecht interessieren, und zwar so sehr, dass er offenbar unmittelbar ins Schreiben kommt. Müller stellt über die Form des Dialogs zudem einen Bezug zum unmittelbar davor entstandenen *Messingkauf* her, betrachtet diesen jedoch als »philosophische Form« des Dialogs und die *Flüchtlingsgespräche* dagegen als »satirischen Roman«.¹⁶⁵

Dass sich eine solche klare Trennung in verschiedene Gattungen bei genauerem Hinsehen jedoch als schwierig erweist, haben wir bereits beim *Messingkauf* gesehen, dessen Titel, wie gezeigt, bereits auf ein unauflösbares Mischnungsverhältnis verweist. In den *Flüchtlingsgesprächen* erweist sich das dialogische Formprinzip darüber hinaus als Mittel zur Auseinandersetzung mit jener Wirklichkeit, deren Brutalität die beiden Flüchtlinge erst zu solchen gemacht hat, nämlich der des real existierenden Faschismus. Statt einer philosophischen Abhandlung oder einer wissenschaftlichen Analyse wird hier die Form eines fiktiven, freundschaftlichen Gesprächs zwischen einander zunächst Fremden gewählt, weil, so liegt als Schlussfolgerung nahe, diese Form der Fiktion paradoxe Weise viel näher an der Wirklichkeit und den Fakten ist, als die zeitgenössische Philosophie, die Wissenschaft oder das Dokumentarische es sein könnten. Der von Diderot geborgte Ton ermöglicht eine Darstellung der Darstellung der Figuren selbst, die etwas gänzlich anderes ist als eine bloße Selbstdarstellung oder eine Verobjektivierung der Flüchtlinge: »Was traurig, tragisch, mitleidsheischend wirken könnte, wird durch diesen Tonfall seiner Lebensnähe beraubt. Erst diese komische Sprachmaske, so scheint es, die in jedem Moment das Artistische und Artifizielle ausstellt, erlaubt es Brecht, über Flüchtlinge zu schreiben, Flüchtlinge sich darstellen zu lassen.«¹⁶⁶

Darauf, dass die zeitgenössische Philosophie nicht geeignet ist, sich adäquat mit der Wirklichkeit zu befassen, verweist ferner ein Ausschnitt aus den

¹⁶⁴ Brecht: *Arbeitsjournal*, S. 181.

¹⁶⁵ Vgl. Müller: »Angestiftet von Diderot«, S. 243.

¹⁶⁶ Müller-Schöll: »Theater der Flucht«, S. 245.

zu den *Flüchtlingsgesprächen* gehörenden Texten. Ziffel, der Physiker, weist gegenüber Kalle, dem Arbeiter, auf jenen Mangel an Wirklichkeit hin, von dem bereits die Rede war, denn

die augenblickliche Philosophie befaßt sich ausschließlich mit dem reinen Denken und Fakten werden bereits als Unreinheiten angesehen.

KALLE Ich hab gehört, die Physiker haben eine eigene Philosophie aufgestellt.

ZIFFEL Das ist richtig, sie haben es nicht mehr ausgehalten und Gesetze erlassen, die bestimmt haben, was für eine Art Aussagen zulässig sind und was für eine Art nicht. Sie haben darauf bestanden, daß die Aussagen Sinn haben müssen. Das war ein wohltuender Fortschritt, aber es hat sich herausgestellt, daß es mit der Philosophie aus ist, wenn sie sich streng an Sinn halten soll. Mit der neuen Art von Aussagen hat man nicht viel mehr aussagen können als, sagen wir, »die gelben Stühle kosten bei der Firma A ebensoviel wie die grünen Stühle«.¹⁶⁷

Ziffels Kritik richtet sich gegen die Abwendung der Philosophie von »der Wirklichkeit in ihrer ganzen Breite«, wie sie bereits in der *Theatralik des Faschismus* thematisiert worden ist und wie sie, wie bei Hannah Arendt zu sehen war, gerade auch kennzeichnend für die Täter in diesem System gewesen ist. Es ist laut Ziffel demnach notwendig, gerade nicht auf der »Reinheit« des Denkens zu beharren, sondern die Empirie und die gesellschaftliche Realität aus verschiedenen Perspektiven in das Denken und die Theorie miteinzubeziehen, da durch ein zu dogmatisches Beharren auf dem »Sinn« ebendieser verloren geht. Es liegt auf der Hand, hier von einer ›Dialektik der Aufklärung‹¹⁶⁸ zu sprechen, doch wollen wir auch selbst nah an der Wirklichkeit des Textes und dessen Verfahren bleiben, ohne ihn sofort unter

167 GBFA 18, S. 312.

168 Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 2006, insb. S. 15: »Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben. Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen. Er kennt sie, insofern er sie manipulieren kann.« Einen direkten Bezug zwischen den *Flüchtlingsgesprächen* und der *Dialektik der Aufklärung* stellt Frank Dietrich Wagner her: »Es sind beides Werke, in denen sich schon die neuen Probleme der postfaschistischen Ära ankündigen. [...] Wo das Ende des Terrors absehbar ist, ist auch Schluß mit allen kurzsichtigen Meinungen, die nicht mit ihm rechnen wollten oder konnten.« Vgl. Wagner: *Brecht. Kritik des*

einen von außen herangetragenen Begriff zu bringen, der den Blick auf das Konkrete doch gerade wieder verstellen würde.

Die einzigen noch möglichen Aussagen in einer »reinen Philosophie«, so zeigt Ziffels Beispiel, bestehen aus reiner Logik, aus redundanter Faktizität, jedoch ohne jegliche Auseinandersetzung mit den zugrundeliegenden Zusammenhängen und der daraus folgenden gesellschaftlichen Wirklichkeit. Der Satz ist nichts als reine Logik und läuft formal auf jene sprachliche Figur hinaus, die uns in *Mann ist Mann* bereits im Titel begegnete, nämlich auf den Satz der Identität: Stuhl ist Stuhl, Mann ist Mann, alles ist identisch und austauschbar.

Gegen eine solche Entwickelung des Denkens setzt Brecht nicht nur die Form des Dialogs als literarische, dramatische und spielerische Form, sondern konkret auch den Konjunktiv, die grammatische Möglichkeitsform, die zugleich eine Form der Distanzierung oder, mit Brecht gesprochen, der Verfremdung ist:

KALLE Der Idee, daß man den Faschismus aushalten könnte, wenn er nur friedlich wär, begegnet man öfters. Sie ist nicht besonders intelligent. [...] Genauso blöd ist es zu sagen, der Kapitalismus geht noch, aber der Faschismus, das ist zu viel. Wenn der Kapitalismus ohne den Faschismus gegangen wäre, wär der Faschismus nicht gegangen. Er soll nur ein Auswuchs sein, les ich. [...] Die Idee von einem friedlichen Kapitalismus ist wahnsinnig.¹⁶⁹

Der Konjunktiv lässt aus unhinterfragten Behauptungen bloße Meinungen und kritisierbare Ideen werden, die Kalle hier bloßstellt und ihnen sein eigenes Urteil entgegenstellt, nämlich das, dass der Kapitalismus den Krieg immer schon in sich trägt und der Faschismus lediglich dessen Radikalisierung ist, nicht etwas substanzial anderes. In diesem Fall hätten wir es hier mit einer scheinbaren Differenz zu tun, die laut Kalle in Wahrheit eine Identität ist: Kapitalismus und Faschismus sind, so meint er, im Grunde ein und dasselbe oder zumindest doch derart voneinander abhängig und ineinander verstrickt, dass das eine ohne das andere nicht zu denken ist.

Dabei beginnen die *Flüchtlingsgespräche* mit dem umgekehrten Phänomen, nämlich der Nicht-Identität von Begriffen oder vielmehr von Wort und Sache,

Faschismus, S. 327. Dass sich dieses Ende in den *Flüchtlingsgesprächen* tatsächlich bereits als absehbar darstellt, ist aus unserer Lektüre nicht zwangsläufig ersichtlich.

169 GBFA 18, S. 313.

von Signifikant und Signifikat. Im »Bahnhofsrstaurant von Helsingfors«, einem Transitraum und Nicht-Ort *par excellence*,¹⁷⁰ sitzen zwei Männer, geflohen vor dem Krieg in Europa, und reden, »sich ab und zu vorsichtig umblckend«, wie es heißt, über Politik.¹⁷¹ Noch sind sie einander unbekannt und haben daher keine Namen, Ziffel ist noch »DER GROSSE«, Kalle »DER UNTERSETZTE«:

DER GROSSE Das Bier ist kein Bier, was dadurch ausgeglichen wird, daß die Zigarren keine Zigarren sind, aber der Paß muß ein Paß sein, damit sie einen in das Land hereinlassen.

DER UNTERSETZTE Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustand wie ein Mensch. [...]

DER GROSSE Man kann sagen, der Mensch ist nur der mechanische Halter eines Passes. Der Paß wird ihm in die Brusttasche gesteckt wie die Aktienpakte in das Safe gesteckt werden, das an und für sich keinen Wert hat, aber Wertgegenstände enthält.

DER UNTERSETZTE Und doch könnt man behaupten, daß der Mensch in gewisser Hinsicht für den Paß notwendig ist. Der Paß ist die Hauptsach, Hut ab vor ihm, aber ohne dazugehörigen Menschen wär er nicht möglich oder mindestens nicht ganz voll. [...]¹⁷²

¹⁷⁰ Helmut Koopmann spricht eher harmlos von einem »Wartesaal, in dem Vertriebenen stundenweise die Illusion einer Bleibe vermittelt wird.« Vgl. Helmut Koopmann: Art. »Bertolt Brecht: *Flüchtlingsgespräche*«, in: *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, hg. von Bettina Bannasch und Gerhild Rochus, Berlin/Boston 2013, S. 249–256. Hier S. 250. Wie harmlos und geradezu aus der Zeit gefallen sich ein solch immerhin noch halböffentlicher »Wartesaal« im Vergleich gar zu heute üblichen, standardisierten Hotel-Architekturen ausnimmt, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, was Sebastian Freiseis anhand des Gebäudes einer Motel-Kette in Berlin beschreibt, deren Konzept sich nicht einmal mehr die Mühe macht, etwas anderes als bloßer Transitraum für eine ins Extrem getriebene »rastlose Existenzweise« sein zu wollen, einen gleichsam radikalen postmodernen Eskapismus: vgl. Sebastian Freiseis: »Flucht«, in: promenade architecturale, 27.1.2019: <https://promenadearch.wordpress.com/2019/01/27/flucht/> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020). Heute, so scheint es, sind Rastlosigkeit und ›Mobilität‹ so sehr zum Normalfall geworden, dass die Brutalität einer solchen Existenzweise kaum noch auffällt – es sei denn, man macht sich die Mühe, deren zugleich in Beton und übergriffige Transparenz gegossene Manifestationen zu betrachten.

¹⁷¹ Vgl. GBFA 18, S. 197.

¹⁷² Ebd.

Die Umkehrung des landläufigen Verständnisses im Verhältnis von Mensch und Pass, wir können auch sagen: staatsbürgerlichem Signifikat und Signifikant, gibt nicht nur bereits den heiter-melancholischen Ton des gesamten folgenden Gesprächs vor, sondern klingt auch wie ein Echo aus *Mann ist Mann*. Dort nämlich stellte bereits Uria fest: »Ein Mann kann jederzeit ersetzt werden, aber es gibt nichts Heiliges mehr, wenn es nicht ein Paß ist.«¹⁷³ Doch haben wir es in den *Flüchtlingsgesprächen* mit anderen Subjekten als in *Mann ist Mann* zu tun. War Galy Gay noch das Objekt eines Umbaus, das ihn zum einsatzbereiten Soldaten und flexiblen ›Dividuum‹ machte, sind es hier die Opfer jener erfolgreich umgebauten Dividuen, welche ein Krieg massenweise hervorbringt, deren Pass zur *conditio sine qua non* des Überlebens geworden ist, denn »der Paß muß ein Paß sein, damit sie einen in das Land hereinlassen.«¹⁷⁴

In beiden Fällen jedoch sind die Pässe ein Herrschaftsinstrument, und zwar aus ähnlichen, aber jeweils paradoxen Gründen: Obwohl der Einzelne austauschbar ist und als Einzelter nicht zählt – weder als Soldat noch als Flüchtling –, muss er dennoch eindeutig identifiziert werden können. Die Pässe, so Ziffel, »gibts hauptsächlich wegen der Ordnung. Sie ist in solchen Zeiten absolut notwendig. Nehmen wir an, Sie und ich liefen herum ohne Bescheinigung, wer wir sind, so daß man uns nicht finden kann, wenn wir abgeschoben werden sollen, das wär keine Ordnung.«¹⁷⁵ Die Gefahr, die für die beiden Exilanten besteht, ob mit oder ohne Pass, ist die, erneut exiliert zu werden und damit *de facto* vogelfrei, ohne jedes Asyl zu sein. Der Pass, so wird damit deutlich, dient nicht ihnen selbst, schützt sie in keiner Weise, sondern dient lediglich jenen, die an der Aufrechterhaltung der Illusion einer ›Ordnung‹ interessiert sind, welche es ohnehin längst nicht mehr gibt. Was Ziffel und Kalle durch ihr heiter, aber auch bitter anmutendes Gespräch zur Sprache bringen, ist die Situation des absoluten Exils als solchem, wie es zu jener Zeit (und heute wieder) nicht etwa vereinzelte Gruppen von Menschen, sondern vielmehr Massen von buchstäblich Vereinzelten betrifft:

Die gewaltigen Gruppen von staatenlosen Flüchtlingen und *Displaced Persons* waren Exilanten ohne Exil, ohne Asyl, ohne Freistatt. Sie waren nicht

¹⁷³ Hier zitiert nach Brecht: *Mann ist Mann*, S. 10.

¹⁷⁴ CBFA 18, S. 197.

¹⁷⁵ Ebd. S. 199.

allein aus ihren nationalstaatlichen Verbänden, sie waren, da sie über keinerlei Rechtstitel für die Zugehörigkeit zu einer territorial gebundenen Gesellschaft verfügten, aus der Menschheit exiliert.¹⁷⁶

Was Werner Hamacher hier in Auseinandersetzung mit Hannah Arendts Formel vom »Recht, Rechte zu haben«¹⁷⁷ beschreibt, ist die Situation derjenigen Menschen, an welchen sich etwas manifestiert, was potenziell jeden anderen Menschen auch betreffen kann, nämlich die Reduktion auf einen »Zustand ohne Gesellschaft und ohne Recht.«¹⁷⁸ Und, so muss hinzugefügt werden, ohne Sprache. Dies wird wiederum in einem anderen Text Arendts thematisiert.

1943 hat sie sich gegen den Begriff ›Flüchtlinge‹ als Bezeichnung für sich selbst und ihresgleichen ebenso vehement und zugleich formal paradox gewandt wie Brecht einige Jahre zuvor, nämlich 1937, umgekehrt gegen den Begriff ›Emigranten‹. »Vor allem mögen wir es nicht«, so Arendt gleich zu Beginn ihres Essays *Wir Flüchtlinge*,

wenn man uns ›Flüchtlinge‹ nennt. Wir selbst bezeichnen uns als ›Neuankömmlinge‹ oder als ›Einwanderer‹. [...]

Als Flüchtlings hatte bislang gegolten, wer aufgrund seiner Taten oder seiner politischen Anschauungen gezwungen war, Zuflucht zu suchen. Es stimmt, auch wir mussten Zuflucht suchen, aber wir hatten vorher nichts begangen, und die meisten unter uns hegten nicht einmal im Traum irgendwelche radikalen politischen Auffassungen. Mit uns hat sich die Bedeutung des Begriffs ›Flüchtlings‹ gewandelt. ›Flüchtlinge‹ sind heutzutage jene unter uns, die das Pech hatten, mittellos in einem neuen Land anzukommen, und auf die Hilfe des Flüchtlingskomitees angewiesen waren.¹⁷⁹

Während Arendt im Folgenden den »großen Optimismus« darlegt, mit dem sich die unfreiwillig so bezeichneten ›Flüchtlinge‹ alle Mühe gaben, den »anderen Leuten zu beweisen, dass wir ganz gewöhnliche Einwanderer

¹⁷⁶ Werner Hamacher: »The one right no one ever has«, in: ders.: *Sprachgerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 2018, S. 336–362. Hier S. 338.

¹⁷⁷ Vgl. Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München 1986, S. 614: »[...] so etwas [...] wie ein Recht, Rechte zu haben.«

¹⁷⁸ Hamacher: »The one right no one ever has«, S. 343.

¹⁷⁹ Hannah Arendt: *Wir Flüchtlinge*, übers. von Eike Geisel und mit einem Essay von Thomas Meyer, Stuttgart 2018, S. 9.

seien«¹⁸⁰, wendet sich Brecht einige Jahre zuvor in dem Gedicht *Über die Bezeichnung Emigranten* gerade umgekehrt gegen die sprachliche Verharmlosung der Flucht zur scheinbar freiwilligen ›Emigration‹:

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab:
 Emigranten.
 Das heißt doch Auswanderer. Aber wir
 Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss
 Wählend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht
 Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer
 Sondernd wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.
 Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da
 Aufnahm.¹⁸¹

Was beide jedoch eint, das ist die Ablehnung der jeweiligen Fremdbezeichnung und das Beharren auf der Diskrepanz zwischen dem eigenen Selbstverständnis und den Namen, die den ›Fremden‹, zu welchen sie selbst gehören, von anderen gegeben werden. Verloren gegangen ist den ›Eingewanderten‹ oder ›Geflohenen‹ jeweils nicht allein die territoriale Zugehörigkeit, sondern auch die sprachliche Zugehörigkeit oder vielmehr die Zugehörigkeit zu einer bedeutungsvollen, allgemein wirkmächtigen und wirklich eigenen Sprache: »Wir haben unsere Sprache verloren und mit ihr die Natürlichkeit unserer Reaktionen, die Einfachheit unserer Gebärden und den ungezwungenen Ausdruck unserer Gefühle.«¹⁸²

Vor diesem Hintergrund kann der Pass in Brechts *Flüchtlingsgesprächen* als Symbol jener verlorengegangenen, nicht nur räumlichen, sondern auch sprachlichen und damit politischen Zugehörigkeit verstanden werden, die es aber formal nur so lange geben kann, wie der Pass *als Pass*, das heißt als Dokument jener Zugehörigkeit seines Trägers anerkannt wird, die durch den Pass selbst erst hergestellt wird. Die ›Identität‹ des Passes ist somit daran gebunden, dass er mehr und anderes ist, dass er eine eindeutige Verweisfunktion hat. Ist er nur noch irgendein Pass, dann ist er gerade kein Pass mehr, und das erklärt auch, warum »der Mensch in gewisser Hinsicht für den Paß notwendig ist«¹⁸³, und nicht etwa umgekehrt der Pass für den Menschen.

¹⁸⁰ Ebd. S. 9f.

¹⁸¹ GBFA 12, S. 81.

¹⁸² Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 10.

¹⁸³ GBFA 18, S. 197.

Dass es für die beiden Exilierten Kalle und Ziffel in der Tat kein echtes Asyl, keinerlei Ankommen an irgendeinem Ort geben kann, zeigt sich daran, dass auch in den erwähnten Exilländern von der Schweiz bis Lappland eine Diskrepanz zwischen Schein und Sein, zwischen Rhetorik und Realität und nicht zuletzt auch zwischen Einheimischen und Fremden herrscht, welche wiederum aufgrund ihrer randständigen, ihrer »deterritorialisierten«¹⁸⁴ Position, der »Position der Exilierten«¹⁸⁵ in der Lage sind, genau jene Differenzen und Widersprüche besonders scharf wahrzunehmen. So sagt Ziffel einmal:

Die beste Schul für Dialektik ist die Emigration. Die schärfsten Dialektiker sind die Flüchtlinge. Sie sind Flüchtlinge infolge von Veränderungen und sie studieren nichts als Veränderungen. Aus den kleinsten Anzeichen schließen sie auf die größten Vorkommnisse, das heißt, wenn sie Verstand haben. Wenn ihre Gegner siegen, rechnen sie aus, wieviel der Sieg gekostet hat, und für die Widersprüche haben sie ein feines Auge.¹⁸⁶

Diese extreme Positionierung führt jedoch notgedrungen in eine Aporie: Zwar ist die Emigration gleichsam die Möglichkeitsbedingung für die kritische Auseinandersetzung sowohl mit dem Herkunftsland als auch mit den Exilorten, doch bleibt diese Position zugleich eine immer unmögliche, da sie sich nie festigen kann, das Ins-Verhältnis-Setzen zu den Dingen jedoch die Bedingung für ein echtes Wissen über die Dinge wäre. »Um zu wissen«, so Didi-Huberman in seinem Buch über Brecht, »muss man Position beziehen, was voraussetzt, dass man sich bewegt und unablässig die Verantwortung für diese Bewegung übernimmt.«¹⁸⁷ Schon dies ist für die beiden Flüchtlinge in Brechts Text und für Flüchtlinge überhaupt nahezu unmöglich, insofern die Flucht doch gerade durch eine unfreiwillige Bewegung, einen Zwang zur Bewegung definiert ist. Die ideale Bewegung des Position-Beziehens hingegen »ist sowohl *Annäherung* als auch *Abstandnehmen*: Annäherung unter Vorbehalt, Abstandnehmen voller Begehrten. Sie setzt einen Kontakt voraus,

¹⁸⁴ Vgl. zum Begriff der »Deterritorialisierung« Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhardt Kroeber, Frankfurt a.M. 1976, S. 27: »Das also sind die drei charakteristischen Merkmale einer kleinen Literatur: Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettung.«

¹⁸⁵ Vgl. die Formulierung von Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 13.

¹⁸⁶ GBFA 18, S. 264.

¹⁸⁷ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 16.

allerdings als einen unterbrochenen, wenn nicht abgerissenen, verloren gegangenen, bis zuletzt unmöglichen.«¹⁸⁸ Und genau das ist dann doch, »alles in allem, die Position des Exils«¹⁸⁹, die sich nach Didi-Huberman an Brechts erzwungenem und fünfzehn Jahre währendem Unterwegsseine ab 1933 in exemplarischer Weise zeigt.

Dessen Exilländer entsprechen weitgehend jenen in den *Flüchtlingsgesprächen*, allerdings in unterschiedlicher Reihenfolge.¹⁹⁰ Dabei wird gleich im ersten Land der einzige Ausweg aus der überall sich zeigenden Nicht-Identität zwischen Ideologie und Wirklichkeit von Ziffel auf den Punkt gebracht: erneute Flucht. Bezeichnenderweise geht es in diesem ersten Ländergespräch um Freiheit, also um den Kernaspekt jener Aporie der Positionierung, die wir eben gesehen haben, denn, so lässt sich zusammenfassen, um wirklich Position beziehen zu können, braucht es reale Freiheit, nicht deren Beschwörung: »Wenn Sie meine Meinung wissen wollen: raus aus jedem Land, wo Sie einen starken Freiheitsdurst finden. In einem günstiger gelegenen Land ist er überflüssig.«¹⁹¹ Gemeint ist an dieser Stelle die Schweiz, »ein Land, das berühmt dafür ist, daß Sie dort frei sein können.«¹⁹² Soweit das Klischee. Der Haken an der Sache folgt freilich auf dem Fuße: »Sie müssen aber Tourist sein.«¹⁹³ Kalle steuert schließlich noch seine persönliche Erfahrung bei, welche die Ideologie vollends Lügen strafft: »Ich war dort und hab mich nicht sehr frei gefühlt.«¹⁹⁴ Im weiteren Verlauf des Gesprächs kommt man dann auf Amerika zu sprechen und es spitzt sich die Diskrepanz zwischen beschworener und tatsächlicher ›Freiheit‹ noch weiter zu, denn auch dort »ist ein besonders starkes Gerede von der Freiheit.«¹⁹⁵ Wie, so scheint die eigentliche Frage zu lauten, kann man diesem Freiheitsanspruch gerecht werden, wie soll man die Freiheitsbehauptungen verwirklichen können, die doch umso größer sind, je weniger Freiheit es tatsächlich gibt? Dass das Verhältnis von Freiheitsrhetorik und verwirklichter Freiheit jeweils umgekehrt proportional zueinander zu

¹⁸⁸ Ebd. (Hervorh. i. O.)

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Vgl. den Kommentar zur Entstehung: GBFA 18, S. 573; sowie Koopmann: Art. »Bertolt Brecht«, S. 250.

¹⁹¹ GBFA 18, S. 249.

¹⁹² Ebd. S. 248.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd. S. 253.

sein scheint und »besonders starkes Gerede« daher verdächtig ist, fasst Kalle schließlich in ein präzises Bild:

Wie ich schon vorhin gesagt hab: es ist verdächtig. Damit einer von Freiheit redet, muß ihn der Schuh drücken. Von Menschen, die in gutem Schuhwerk herumgehn, werden selten erleben, daß sie in einem fort davon reden, wie leicht ihre Schuh sind und wie sie passen und nicht drücken und daß sie keine Hühneraugen haben und keine dulden würden.¹⁹⁶

Das »Gerede« von der Freiheit, so wird deutlich, entspricht einem Surrogat und mehr noch: Es verhindert mitunter sogar die Verwirklichung tatsächlicher Freiheit, da es Veränderungen in der Wirklichkeit mit Sprache nicht etwa anstößt, sondern diese möglichen Veränderungen ersetzt. Übersetzt in heutige Terminologie ist das, was Kalle beschreibt, somit symbolische »Pseudopolitik«¹⁹⁷, ein reines Lippenbekenntnis, und insofern nicht einfach eine amüsante literarische Anekdote, als das Ausmaß jener symbolischen Formen von Politik in Krisenzeiten allgemein besonders hoch zu sein scheint. Aktuell weist unter vielen anderen etwa Robert Pfaller auf ein eklatantes Missverständnis zwischen Symbolik und Realität der Politik hin und benennt auch die damit verbundenen Gefahren:

Wenn es nicht gelingt, die pseudolinke Symbolpolitik endlich von links zu kritisieren und sie zugunsten einer wirklichen linken, auf Gleichheit und Wohlstand aller ausgerichteten emanzipatorischen Politik zu verabschieden, dann wird es in Zukunft nichts mehr geben, was den in vielen Ländern bereits spürbar gewordenen Siegeszug der Rechten aufhalten kann. [...] Auch wir Intellektuellen müssen endlich einsehen, was die Massen offenbar schneller begriffen haben: Die Ideologie der Postmoderne, samt den dazugehörigen Pseudopolitiken, ist unrettbar bankrott. Sie ist als neoliberaler Komplizin durchschaut und wird sich davon nicht mehr erholen.¹⁹⁸

Unabhängig davon, ob man dieser Zeitdiagnose zustimmt oder nicht, zeigt sie die Gefahren eines zu großen Auseinanderdriftens von öffentlicher Rhetorik einerseits und den missachteten und bagatellisierten persönlichen Erfahrungen Einzelner, und zwar vieler Einzelner andererseits auf, nämlich eine

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. Pfaller: *Erwachsenensprache*, S. 92.

¹⁹⁸ Ebd. S. 94f.

gesamtgesellschaftliche Regression in Richtung rechter Gesinnungen einerseits und neofeudaler Verhältnisse andererseits, die strukturell beide auf größere soziale und ökonomische Ungleichheit ausgerichtet sind und damit zu einer immer weniger zu überbrückenden gesellschaftlichen Spaltung führen.

Flüchtlinge sind indes, das zeigen uns Brechts Figuren Ziffel und Kalle, nicht nur die Opfer eklatanter gesellschaftlicher Missverhältnisse, sondern auch deren präziseste Ankläger, »denn für die Widersprüche haben sie ein feines Auge.«¹⁹⁹ Sie sind diejenigen, deren Existenz von Grund auf paradox ist, ein Schauplatz der gesellschaftlichen Widersprüche, die sie am eigenen Leibe tragen, mitunter auch mit dem eigenen Leben austragen, und daran gibt es nichts zu idealisieren oder zu beschönigen – und doch oder gerade deswegen wählt Brecht dafür jenen heiteren, humoristischen Ton, den er bei Diderot vorgefunden hat.

IV.3.1 Pornographie oder die Kunst der (Selbst-)Zensur

Diderot kommt an einer Stelle der Gespräche auch namentlich vor, und zwar im Zusammenhang der Diskussion von Pornographie und Kunst. Für Ziffel ist Diderot das beste Beispiel für eine »mit Kunst betriebene« und daher »tugendhafte« Pornographie:

Weil wir heute gerade beir [sic!] Pornographie sind: haben Sie das bemerkt, wie tugendhaft die wird, wenn sie mit Kunst betrieben wird? Benutzen Sie die fotografische Methode, und was herausbringt, ist eine Schweinerei. [...] Und dann nehmen Sie Leda mit dem Schwan, ein delikat gemaltes Stück Sodomie, an sich keine gesellschaftsfähige Gewohnheit, aber plötzlich ist dem Ganzen der Stempel der Kunst aufgedrückt und Sie könnens zur Not Ihren Kleinen zeigen. Und die sexuelle Wirkung ist die zehnfache, weils eben Kunst ist! An den [sic!] Diderot, solche Stellen wie die, wo jemand zuhört, wie die Frau beim Akt immer davon redet, wie sie ihr Ohr juckt [...]. An so was kann man sich immer nur mit Rührung erinnern. Das ist Kunst und wirkt aufregender als eine gewöhnliche Spekulation auf die Sinnlichkeit.²⁰⁰

Der Kommentar lässt hier wissen, dass die von Diderot nacherzählte Stelle eine fast wörtlich übernommene Anekdote ist, die Jacques seinem Herrn er-

¹⁹⁹ CBFA 18, S. 264.

²⁰⁰ Ebd. S. 224f.

zählt.²⁰¹ Brecht selbst benutzt insofern also seinerseits eine »fotografische« Methode, indem er das bei Diderot vorgefundene Material nahezu unverändert übernimmt, es – wir erinnern uns an die wichtigste Technik des Schauspielers – zitiert (oder auch plagiiert) und zugleich verfremdet. Viel interessanter als dieses nicht markierte Zitat ist jedoch die behauptete Verbindung von indirekter, uneigentlicher Darstellung und potenzierte Wirkung. Zwar argumentiert Ziffel zunächst scheinbar moralisch mit der »Tugend«, doch geht es ihm offenkundig um etwas anderes, nämlich darum, dass die Kunst »aufregender« wirkt als die Pornographie, das uneigentlich Erzählte also eine weitaus größere Wirkung entfalten kann als das direkt und ›naturalistisch‹ Gezeigte.

Kalles Antwort darauf bleibt dann ihrerseits vage und vielsagend: »Ich hab immer gedacht, man liest viel zuwenig die klassischen Schriftsteller.«²⁰² Vor dem Hintergrund von Diderots bekannten Erfahrungen mit Zensur aufgrund seiner Schriften und Ideen einerseits sowie der Lebenssituation Brechts zur Zeit der Niederschrift der *Flüchtlingsgespräche* andererseits liegt hier die Vermutung nahe, dass der Begriff der ›Pornographie‹ selbst als eine kunstvolle Form der Chiffrierung zu verstehen ist, als eine Form der Verschiebung in einen anderen, aktuell weniger gefährlichen Bereich des Diskurses. Worum es hier eigentlich zu gehen scheint, das ist die Unmöglichkeit, unter bestimmten Voraussetzungen direkt zu sprechen und damit die erwünschte Wirkung zu erreichen, und ferner die Möglichkeiten, welche die Kunst dafür bereithält. So gesehen handelt es sich bei dem Gespräch über ›Pornographie‹ um eine autopoetologische Reflexion, denn die *Flüchtlingsgespräche* vollziehen genau das, was dort als Verfahren der ›Kunst‹ zugeschrieben wird: Über den Stil Diderots, durch das Leihen von dessen Stimme wird ein Ton erzeugt, der zu einem indirekten, uneigentlichen, eben verfremdeten Sprechen über grausame Realitäten befähigt. Eine direkte Thematisierung der gesellschaftlichen Realität, die ›fotografische Methode‹ wäre in der Tat schlicht ›Pornographie‹ und wäre von den Rezipienten vermutlich tatsächlich als »eine Schweinerei« wahrgenommen worden.

Dass echte Pornographie zu jenem Zeitpunkt sehr viel weniger gefährlich als eine direkte Anklage politischer Verhältnisse gewesen ist, zeigen darüber hinaus die mitunter tatsächlich pornographischen Schriften, die sich im

²⁰¹ Ebd. S. 592.

²⁰² Ebd. S. 225.

Anhang der *Flüchtlingsgespräche* finden.²⁰³ Pornographie in diesem konkreten Sinne wäre also womöglich auch eine Form der Befreiung, wo ansonsten nicht mehr viel Freiheit existiert. In den bereits zur Sprache gekommenen *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* erwähnt Brecht im Teil über die notwendige List bei der Verbreitung der Wahrheit zwar nicht Diderot, jedoch einen anderen Aufklärer, nämlich Voltaire, und dessen Methode der ›Galantisierung‹ oder ›Erotisierung‹ einer politischen, einer Autoritäts- und Machtkritik: »Voltaire bekämpfte den Wunderglauben der Kirche, indem er ein galantes Gedicht über die Jungfrau von Orleans schrieb. Er beschrieb die Wunder, die zweifellos geschehen sein mußten, damit Johanna in einer Armee und an einem Hof und unter Mönchen eine Jungfrau blieb.«²⁰⁴ Auch hierbei handelt es sich um eine Verschleierung durch ›Pornographie‹ respektive um eine gewissermaßen ›pornographische‹ Verschleierung. Das galante Gedicht ist offenbar weit weniger gefährlich, als es die direkte politische Kritik wäre, auch und sogar, wenn es um die Kirche als Machtzentrum und Adressat der Kritik geht.

Darüber hinaus ist die grundsätzliche Bevorzugung einer indirekten Darstellung auch eine Konsequenz aus der Kritik an der unmittelbaren Einfühlung. Pornographie »als gewöhnliche Spekulation auf die Sinnlichkeit«²⁰⁵ setzt auf unmittelbare Reaktion durch maximale Erregung, die eben auch durch eine spezielle Form der ›Einfühlung‹ und Identifikation zustande kommt. In diesem Sinne ist Pornographie das Gegenteil eines kritischen, weil epischen Theaters. Wo das epische Theater zeigt, dass es zeigt, da ist die Pornographie reines Zeigen, ohne Abstand. Zudem ist Pornographie notwendig auf einen Zuschauer angewiesen; ohne Zuschauer ist Pornographie keine, sondern bloße Sexualität und reine Privatangelegenheit. Dagegen ist ein Theater ohne Zuschauer, wie wir gesehen haben, für Brecht zumindest vorstellbar. Wenn dann aber trotz maximaler Einfühlung im Falle der Pornographie dennoch in der Kunst, also mithin auch im Theater, »die sexuelle Wirkung [...] die zehnfache [ist], weils eben Kunst ist«²⁰⁶, dann kann dies nur bedeuten, dass die sexuelle Wirkung nicht durch unmittelbare Einfühlung zustande kommt, sondern ebenfalls durch einen Abstand sogar befördert wird. Dieser kunstvolle Abstand und die Verschiebung des bloß

²⁰³ Vgl. ebd. S. 315-327.

²⁰⁴ GBFA 22.1, S. 82f. (Hervorh. i. O.)

²⁰⁵ Vgl. GBFA 18, S. 225.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

Sexuellen in den Bereich der Kultur und die Kunst ist natürlich das, was die Psychoanalyse ›Sublimierung‹ nennt.

Das alles ist im Grunde nicht weiter interessant, allerdings findet die Verschiebung hier, wie wir gesehen haben, in umgekehrter Weise statt. Nicht Pornographie oder das Sexuelle wird gemieden und in einen anderen Bereich transformiert, sondern die direkte Darstellung der politischen Realität einerseits sowie experimentellere, radikalere literarische Formen andererseits werden umgangen. Auf diese Gesten der Vermeidung in Bezug auf das politisch Brisante weist auch Müller-Schöll hin:

Wir begreifen hier, was die Lektüre aller nach 1933 verfasster Texte Brechts gleichsam zur Voraussetzung hat: Es sind solche eines Geflohenen, denen eine Rücksicht auf Darstellbarkeit im politischen Sinne eigen ist, ein konstitutives Ausblenden existenzgefährdender Themen wie Formen. Sie müssen deshalb durchgängig zumindest auch auf die Spuren dessen hin gelesen werden, was in ihnen angesichts der Lage nicht geschrieben werden kann oder darf.²⁰⁷

Dass es diese Spuren in den *Flüchtlingsgesprächen* zuhauf gibt, sollte in den hier exemplarisch behandelten Stellen bereits deutlich geworden sein; Hauptmerkmal ist der humoristische, verfremdende Ton, der den ganzen Text durchzieht. Geradezu als Poetik der Flucht lässt sich jedoch das immer wiederkehrende Motiv des Abschieds lesen, dass die einzelnen Episoden jeweils abschließt oder vielmehr abbricht, sie damit verbindet und zugleich auf ein Unendliches, nie Abgeschlossenes verweist: ein niemals mögliches Ankommen der Fremden in der Fremde. Jede Begegnung, jedes Gespräch ist buchstäblich flüchtig, weil die beiden Protagonisten selbst Flüchtige sind und dies auch bis zuletzt bleiben, da sie sich immer wieder aufs Neue entfernen: »Kurz darauf schieden sie voneinander und entfernten sich, jeder an seine Statt.«²⁰⁸ Paradoxe Weise ist es dennoch gerade diese Flüchtigkeit, auf die im gesamten Text Verlass ist, weil sie, einem Leitmotiv gleich, immer wiederkehrt. Die wiederkehrende Flüchtigkeit ist zugleich eine flüchtige Wiederkehr und erinnert durch die Unterbrechung, die dadurch markiert wird, an die Brüchigkeit und das Prekäre der Gesamtsituation, aber auch daran, dass es sich um eine Fiktion handelt und wir es mit einem Erzähler

²⁰⁷ Müller-Schöll: »Theater der Flucht«, S. 247.

²⁰⁸ GBFA 18, S. 211. Der Satz kehrt in exakt dieser Form oder in Varianten davon immer wieder; somit ist er ein Zitat und wohl auch eine zitierbare Geste des Regisseur-Erzählers.

zu tun haben, dessen Zuverlässigkeit wir nicht beurteilen können. Immer jedoch verweist der das Gespräch jeweils abbrechende Satz auf Ungesagtes, nicht Thematisiertes, das »jeder an seine Statt« mitnimmt, womöglich beim nächsten Treffen zur Sprache bringt, vielleicht aber auch für immer ungesagt lässt. Der Erzähler, so scheint es, schützt hier seine Figuren, indem er eine kunstvolle Selbstzensur übt und das Gespräch jeweils abbrechen, die Szene geradezu filmisch »ausblenden« lässt.

IV.3.2 (K)ein Theater. Nirgends

Dass ein Bahnhofsrestaurant in der Fremde keine Bühne ist und Flüchtlinge keine Schauspieler sind, wird gleich zu Beginn der *Flüchtlingsgespräche* klar, denn die beiden Protagonisten reden, »sich ab und zu vorsichtig umblickend,«²⁰⁹ über Politik. Ein derartiges Umblicken wäre nicht nur auf einer Bühne des ›alten‹ Theaters ein Bruch mit der Illusion, sondern zugleich auch eine Unmöglichkeit für das epische Theater, welches das Zeigen zeigen soll. Ein vorsichtiges Umblicken in der Öffentlichkeit ist hingegen die Geste desjenigen, der sich verfolgt, bedroht und misstrauisch beobachtet fühlt, und zwar als er selbst und unabhängig davon, was er darzustellen beabsichtigt. Unter diesen Umständen gibt es kein Zeigen irgendeines Zeigens, sondern nur ein Da-Sein ohne Möglichkeit irgendwelcher Darstellung.

Wenn ferner die Bühne als »Fluchttort« gelten kann, »weil ihr Als-ob dort für die Zeit der Vorstellung eine Grundlage schafft, wo anderswo keine ist, und dadurch eine kritische Distanz und mit ihr die Möglichkeit überhaupt von Kritik eröffnet«²¹⁰, dann ist es dieses Als-ob, das in den *Flüchtlingsgesprächen* überhaupt erst wieder hergestellt werden muss, da jene Bühne, die eine Unterbrechung des Alltäglichen und Möglichkeitsbedingung der Kritik wäre, als möglicher Fluchttort fehlt. Eben weil die beiden Protagonisten auf einer realen Flucht sind und somit einem dauerhaften Ausnahmezustand ausgesetzt sind, ist eine Unterscheidung von Alltag und Flucht daraus verunmöglich. Die kritische Distanz der Bühne, auch einer Bühne des öffentlichen Raums, ist unter den Bedingungen jener ungeheuren Distanz, die sie gezwungenermaßen zu ihrem bisherigen Leben einnehmen müssen, eine verlorene. Und dennoch schaffen sie sich Raum für Kritik, flüchtig zwar, aber dennoch möglich. Das kritische Moment wird in erster Linie durch den bereits

²⁰⁹ Ebd. S. 197.

²¹⁰ Müller-Schöll: »Theater der Flucht«, S. 251.

mehrfach thematisierten Humor und die damit einhergehende Verfremdung erzeugt, doch täuscht dies auch über die Melancholie hinweg, die sich durch die Abwesenheit eines ›Publikums‹ oder vielmehr von Gesellschaft überhaupt einstellt, eine Melancholie, die durch das Verwiesensein auf sich selbst gekennzeichnet ist. Der Ausweg daraus ist nur der jeweils andere Gesprächspartner.

Was die Situation der beiden Flüchtlinge nämlich konstituiert, ist zunächst der Ausschluss aus einer Gemeinschaft, den man mit Hamachers Auseinandersetzung mit Aristoteles' *Politik* als ein Urteil der »Sprache der Entscheidung«²¹¹ betrachten kann. Diese, wir haben es im Zusammenhang mit Galy Gays Nein, also dem paradoxen Nein eines ›Mannes, der nicht nein sagen kann‹, bereits gehört,

spricht *über* Andere, sie spricht nicht *mit* ihnen. Indem sie das Ende des Mit-einandersprechens markiert, lässt sie die Gemeinschaft an just derjenigen Stelle verstummen, an der sie nichts als Sprache sein soll. Indem sie das Mit-einanderleben aus Sprache für beendet erklärt, statuiert die *krísis* den Tod der Gemeinschaft. Sie ist Urteil, Gewalt der *Physis*, Faktum, Fatum; kontraktes Ereignis des Seins ohne jenen Abstand zu sich, der sie zu einem Geschehen der Pluralität des politischen Seins öffnen und auf Andere und Anderes als Sein offenhalten könnte.²¹²

Diesem Urteil über sich, dieser sprachlichen und zugleich physischen Gewalt begegnen die beiden Flüchtlinge mit der sprachlichen Zuwendung zum jeweils anderen und eröffnen einander damit gleichsam wieder einen minimalen gemeinschaftlichen Raum. Doch gehen wir zunächst einen Schritt zurück: Hamacher entfaltet seine Überlegungen an dem Axiom, dass Gerechtigkeit (*dike*) Sprache sei, aber eben in der besonderen Form der Entscheidung re-spektive *krísis*, und

dass *dike* Entscheidung sei, lässt [...] keinen Zweifel daran, dass diese Entscheidung – *krísis* – nicht anders als sprachlich verfasst sein kann. In dieser definitorischen Bestimmung kulminiert die Darlegung der Identität von Miteinanderleben und Miteinanderreden, von *polis* und *logos*, und die Charakterisierung des Lebewesens, das wesentlich als Gemeinschaftswesen, als

²¹¹ Hamacher: »Dike – Sprachgerechtigkeit«, S. 48f.

²¹² Ebd. S. 49. (Hervorh. i. O.)

zoon politikon, existiert und sich, in eins damit, durch Sprache auszeichnet, als *zoon logon echon*.²¹³

Die Flüchtlinge, denen beides genommen worden ist, die Gemeinschaft und die Sprache, sind damit tatsächlich »aus der Menschheit exiliert«²¹⁴ und müssen sich die Grundlagen eines menschlichen Lebens wieder neu erschaffen, auf gleichsam wankendem Grund und unter bleibender Bedrohung ihres Lebens. Vor diesem Hintergrund ist bereits der zunächst eher unspektakulär erscheinende Titel von Brechts Dialog eine Form der ›Dialektik im Stillstand‹: ›Flüchtlingsgespräche‹ sind ein gleichsam Unmögliches, insofern Flüchtlinge gerade durch ihren Ausschluss aus der Sprache als Objekt jener *krísis* gekennzeichnet sind, die sie überhaupt erst zu Flüchtlingen macht, eine *krísis* nämlich, die so radikal ist, dass sie Menschen »aus der Menschheit exiliert«.

Zugleich eröffnet die Möglichkeit des Gesprächs miteinander jedoch die Aussicht auf ein anderes Miteinanderleben durch Miteinanderreden, gleichsam die Gründung einer neuen ›Gerechtigkeit‹ durch Sprache, die sich jenseits jener Entscheidung befinden würde, durch welche die beiden Männer einander überhaupt erst begegnet sind. ›Flüchtlingsgespräche‹ wären dann sowohl die Infragestellung jener auf Aristoteles zurückgehenden anthropologischen Setzung als auch deren Bestätigung; sie beginnen gleichsam vor dem Hintergrund des geretteten ›nackten Lebens‹²¹⁵, überschreiten diesen

²¹³ Ebd. S. 8f.

²¹⁴ Vgl. Hamacher: »The one right no one ever has«, S. 338.

²¹⁵ Vgl. Agamben: *Homo sacer*, S. 17f.: »Welcher Art ist die Beziehung von Politik und Leben, wenn das Leben sich als das darbietet, was durch eine Ausschließung eingeschlossen werden muß? [...] Politik gibt es deshalb, weil der Mensch das Lebewesen ist, das in der Sprache das nackte Leben von sich abtrennt und sich entgegensetzt und zugleich in einer einschließenden Ausschließung die Beziehung zu ihm aufrechterhält.« Dass sich Agambens Konzept des *Homo sacer* nur sehr bedingt eignet, um die Figur des Flüchtlings in Brecht Text zu fassen, wird deutlich, wenn man sich die Differenz zwischen Arendts und Agambens Überlegungen vor Augen führt, die Thomas Meyer folgendermaßen beschreibt: »Seine Idee des ›nackten Lebens‹, die ausgehend von der Ausnahmesituation in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern eine Ethik entwickeln wollte, verblieb jedoch ganz im Stadium der Kritik am liberalen Rechtsstaat. Eine Weiterentwicklung dessen, was bei Arendt zunächst ›Avantgarde‹ und dann die Grenze des Menschen bezeichnete, nämlich die sehr konkrete Figur des ›Flüchtlings‹, wurde bei Agamben zum Fetisch einer Scheinradikalität.« Vgl. Thomas Meyer: »Es bedeutet den Zusammenbruch unserer privaten Welt«, in: Arendt: *Wir Flüchtlinge*, S. 41-59. Hier S. 57. Heute, das heißt im Sommer 2020, wäre allerdings darüber nachzudenken, ob Agambens ›Scheinradikalität‹ nicht möglicherweise erst jetzt zu einer konkreten Ra-

Ausnahmezustand jedoch letztlich. Das Motto, das Brecht seinem Text voranstellt, spiegelt genau diese Parodoxie wider: Der Einzelne, der gerade eben so sein eigenes ›nacktes Leben‹ retten konnte und darüber auch seine Sprache – fast – verloren hat, weiß zwar, dass er noch am Leben ist, kann über diese Tatsache hinaus aber nichts mehr sagen: »He knew that he was still alive./More he could not say. (Woodhouse)«²¹⁶

Dabei setzt das erste Gespräch bezeichnenderweise mit dem Thema ein, das den Unterschied zwischen ›bloß‹ physischem Leben und legitimiertem Leben in einer Gesellschaft markiert, nämlich mit dem Pass. Genau an dem Punkt, an dem die zynische Bedeutung des Passes unter den aktuellen Umständen zur Sprache kommt, nämlich die Tatsache, dass die Herrschenden genau wissen wollen, »daß man der und kein anderer ist, als obs nicht völlig gleich wär, wens verhungern lassen«²¹⁷, stellen Ziffel und Kalle einander mit ihren Namen vor und erobern sich dadurch ihre Singularität, ihre Menschlichkeit und ihr gesellschaftliches Dasein zurück: »Der Große, Dicke stand auf, verbeugte sich und sagte: Mein Name ist Ziffel, Physiker. Der Untersetzte schien zu überlegen, ob er ebenfalls aufstehen sollte, ermannte sich jedoch dann und blieb sitzen. Er brummte: Nennen Sie mich Kalle, das genügt.«²¹⁸ Zugleich werden sie damit zu exemplarischen Gestalten, zu exemplarischen Flüchtlingen, insofern sie jeweils einen bestimmten Typus des Flüchtlings verkörpern, Ziffel als Physiker den Wissenschaftler, Kalle den Arbeiter, damit aber zugleich die Tatsache, dass jeder zum Flüchtlings werden kann, unabhängig von seiner vorherigen gesellschaftlichen Position.

Das Einander-Vorstellen ist auch eine (Rück-)Eroberung des öffentlichen Raums und eröffnet für einen kurzen Augenblick so etwas wie eine Bühne, auf der eine Geste der Höflichkeit möglich ist, nämlich das Sich-Verbeugen. Da die Geste respektive der Gestus, insofern es sich dabei um Formen der Kommunikation handelt, selbst auf Gesellschaft angewiesen ist, den Menschen also nicht als isoliertes Individuum, sondern als *zoon politikon* zeigt, vollzieht

dikalität werden kann und wird. Er scheint bis dato der einzige Philosoph zu sein, der sich öffentlich mit der Frage auseinandersetzt, ob wir (und hier sind buchstäblich alle Menschen gemeint) nicht mittlerweile alle einem nahezu totalitären biopolitischen Regime unterworfen sind, das uns tatsächlich auf das ›nackte Leben‹ reduziert und somit ›Politik‹, Sprache und damit die Bedingungen der Möglichkeit von Demokratie verunmöglicht. Wir erleben ferner: Nicht einmal Flucht ist noch eine Option.

²¹⁶ GBFA 18, S. 195.

²¹⁷ Ebd. S. 198.

²¹⁸ Ebd. S. 198f.

Ziffel hier gleichsam eine Re-Vergesellschaftung sowohl seiner selbst als auch Kalles. Dem »gestischen Prinzip«, wie es hier erscheint, steht nämlich, wie Hans Martin Ritter herausgearbeitet hat, das »mimische Prinzip« gegenüber, von dem sich Brecht mit seinem epischen Theater generell gelöst habe:

Die Ablösung des »mimischen Prinzips« durch das »gestische Prinzip« bedeutet die Abkehr von der ›Kultivierung der seelischen Konflikte‹ und deren unmittelbaren Ausdruck in der Mimik, im Gesicht des Schauspielers. [...] Das mimische Prinzip, das den Menschen aus seinen gesellschaftlichen Zusammenhängen isoliert und ihn nur als Individuum im Griff eines undurchschaubaren und unbeeinflussbaren persönlichen Schicksals zeigt, führt zur *Entgesellschaftung des Gestus*.²¹⁹

Dem stellt Ziffel seine Verbeugung entgegen, mit der er sich und sein Gegenüber aus der Isolation befreit und wieder einen gesellschaftlichen Zusammenhang herstellt. Darauf, dass der Gestus bei Brecht notwendigerweise sozial sein muss, verweist auch Gilles Deleuze in seinem Kino-Buch und kommt dort zu dem Schluss, dass der Gestus »eine unmittelbare Theatralisierung der Körper« bewirke, »eine Theatralisierung, die oftmals betont unauffällig sein kann, da sie sich von jeglicher Rolle unabhängig macht.«²²⁰ Mit einer solch betont unauffälligen Theatralisierung des Körpers angesichts höchst nicht-theatralischer Umstände und mit einer Rollenunabhängigkeit der Bewegung, insofern die Rollen hier gerade erst neu festgeschrieben werden, haben wir es in der zitierten Eingangsszene der *Flüchtlingsgespräche* zu tun. Der Gestus, um den es geht, verweist somit in doppelter Weise auf das Politische und Gesellschaftliche, einmal allgemein, insofern das gestische Prinzip aus dem isolierten Individuum ein gesellschaftliches Wesen macht, und außerdem konkret,

²¹⁹ Ritter: *Das gestische Prinzip*, S. 18. (Hervorh. i. O.) Vor dem Hintergrund der Analyse dieser plausiblen Gegenüberstellung erscheint – diese den Rahmen verlassende Bemerkung erlauben wir uns an dieser Stelle – die heute vorherrschende Ästhetik in den Medien jeglicher Art als der krasseste mögliche Gegenpol dazu, insofern jene Ästhetik doch weitgehend davon geprägt ist, isolierte Individuen und deren Mimik abzubilden, die ihnen mittlerweile auf andere Weise genommen wird. Das jedoch wäre ein anderes Thema.

²²⁰ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a.M. 1997, S. 248. Deleuze setzt den Brecht'schen Gestus insbesondere mit dem Kino John Cassavetes', der französischen *nouvelle vague* und dort vor allem mit Jean-Luc Godard in Verbindung, worauf wir hier aber leider nicht weiter eingehen können.

insofern die Verbeugung zusammen mit der Nennung des Namens und des Berufs das verlorene gesellschaftliche Sein der Flüchtlinge wiederbelebt.

Eine ähnliche Geste und somit ein erneutes Auftreten im öffentlichen Raum schließt später den letzten Dialog der *Flüchtlingsgespräche* ab, wenn Ziffel sich erneut erhebt, um mit Kalle anzustoßen: »Und er erhob sich mit seiner Tasse und machte mit ihr eine ungenaue Bewegung, die nicht leicht jemand als einen Versuch zum Anstoßen entlarven konnte.²²¹ Diese Geste ist eine, die sich selbst gleichsam als solche verschleiert; erneut betont unauffällig ist sie eine, die *nicht* zeigt, dass sie zeigt, aus Rücksicht auf die prekären Rahmenbedingungen. Genau eine solche Geste, die zeigt, was angesichts der Lage nicht gezeigt werden kann, hatte Kalle zuvor gefordert, als er Ziffel darum gebeten hatte, mit ihm auf den Sozialismus anzustoßen, »aber in solch einer Form, daß es hier im Lokal nicht auffällt.«²²²

Fast scheint es so, als habe Brecht mit dieser präzisen Beschreibung einer unvollständigen Geste vorweggenommen, was Judith Butler mit expliziter Bezugnahme auf Benjamins Brecht-Lektüre und »sein episches Theater »als Zitat einer Handlung, die selbst zum Ereignis wird«²²³, beschreibt. »Was wir also bekommen, ist ein ›Standbild‹, ein eingefrorenes Bild, d.h. gerade eine Geste, die nicht in eine Handlung umgesetzt wird.«²²⁴ Anders als in Butlers Beispiel ist es hier jedoch kein unmittelbar bevorstehender Gewaltakt durch die jeweiligen Protagonisten selbst, der durch eine »Regiehandlung«²²⁵ verhindert werden müsste, sondern vielmehr die Möglichkeit eines solchen gegen die beiden Figuren gerichteten Gewaltakts aufgrund einer tatsächlich vollzogenen Handlung.

Es ist demnach nicht nur ein Nicht-Ort, an dem sich die Flüchtlinge befinden, es ist auch ein Nicht-Theater, das sie aufführen, ein paradoyer Versuch, zu zeigen, ohne zu zeigen, oder jedenfalls betont unauffällig zu zeigen. Die Gesten müssen daher Spuren ihrer selbst sein, können nicht ganz ausgeführt werden, sondern müssen sich gleichsam selbst bremsen, unterbrechen, verflüchtigen, um ihre Träger nicht zu verraten und in Gefahr zu bringen. Ungenauigkeit und Unauffälligkeit sind im Exil lebensnotwendig, ebenso wie auch im Krieg die minimale Abweichung Leben retten kann, denn, wie Ziffel sagt,

²²¹ GBFA 18, S. 305.

²²² Ebd. S. 304.

²²³ Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 79.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd. S. 77.

»[d]ie Schlamperei hat schon Tausenden von Menschen das Leben gerettet. Im Krieg hat oft die kleinste Abweichung von einem Befehl genügt, daß der Mann mit dem Leben davongekommen ist.«²²⁶

Nicht sklavisch nachgeahmte bekannte Gesten ermöglichen den Flüchtlingen also die zumindest zeitweise Rückeroberung des öffentlichen Raums, sondern deren variiertes, bis zur Unkenntlichkeit verfremdendes Zitieren. Gerade dadurch werden sie doch noch zu Schauspielern, die nicht nur eine »komische Sprachmaske«²²⁷, sondern auch eine »Körpersprachmaske« tragen, welche sie sowohl schützt als auch den eigenen Ausdruck erst ermöglicht. Wenn es sich aber weiterhin um eine identifizierbare Geste handeln soll, darf die Abweichung auch nicht zu groß sein. Die Geste muss noch als solche erkennbar, sie darf kein individueller, gänzlich ›privater‹ Tick sein, gleichwohl aber darf sie »nicht leicht« jemand »entlarven« können, sie darf nicht »auf-fallen«, denn auch in den Fluchtländern drohen den Flüchtlingen weiterhin Gefahren und sie sind immer noch auf der Suche nach einer neuen Heimat, wie schon Wagner festgestellt hat: »Die Gespräche der Flüchtlinge sind somit nicht Einverständnisversuche über die positiven Lebensbedingungen des jeweils vorfindlichen Exillandes. [...] Als Flüchtlinge bleiben sie auf der Suche. Als Emigranten hätten sie schon je Heimat erreicht.«²²⁸

Was Wagner ebenfalls deutlich erkennt und herausstellt, ist das eigentlich offensichtliche, geradezu triviale, aber in der heute allgegenwärtigen Alternativlosigkeitsrhetorik häufig scheinbar vergessene demokratische Moment der dialogischen Form: »Der Dialog wird in Brechts Hand zu einer geschmeidigen Waffe gegen jede Art von Dogmatik. [...] Die Dialogführung in den *Flüchtlingsgesprächen* ist eine in der deutschen Literatur selten anzutreffende Verführung zur Diskursivität.«²²⁹ Auch Wagner zieht – kaum verwunderlich – in diesem Zusammenhang einen Vergleich zu Diderot, viel wichtiger erscheint allerdings die offensichtliche Entgegensetzung zu jener »rhetorischen Theatralik des Faschismus,«²³⁰ die auf monologisches Gebrüll, maximale Einfühlung und totale Identifikation setzt. Hier liegt dann auch mit ein Grund für die vorhandenen ›theatralischen‹ Vorbehalte, die Unmöglichkeit des Theaters in

²²⁶ GBFA 18, S. 202.

²²⁷ Vgl. Müller-Schöll: »Theater der Flucht«, S. 245.

²²⁸ Wagner: *Brecht. Kritik des Faschismus*, S. 330.

²²⁹ Ebd. S. 335.

²³⁰ Ebd.

den *Flüchtlingsgesprächen*, die sich somit als eine doppelte erweist: Sowohl jede Form des Theaters, in der in einem geteilten öffentlichen Raum ein Als-ob, eine womöglich sogar ›epische‹ Darstellung eines Anderen möglich ist, steht dort in Frage wie auch, aufgrund von kritischer Distanznahme, die faschistische, auf Einfühlung und Unterwerfung abzielende monologische Theatralik.

Die Form des Dialogs ermöglicht zwar die Darstellung einer Utopie demokratischer Gleichheit, paradoixerweise aber gerade deswegen, weil die beiden Flüchtlinge ihrer vorherigen sozialen Stellung beraubt sind. Im Bahnhofsrstaurant von Helsingfors begegnen sie sich nicht als Arbeiter und Physiker, sondern als Vertriebene und prekär lebende Flüchtlinge, als Heimatlose und zunächst auch Sprachlose. Erst am existenziellen Nullpunkt des Exils, so scheint es, ist ein solches Gespräch auf Augenhöhe möglich; in den ›geordneten‹ Verhältnissen ihrer vormaligen Heimat wären die beiden Männer entweder Gefangene ihrer sozialen Rollen gewesen oder bereits gar nicht mehr am Leben.

Dass aus der größtmöglichen Verneinung der Demokratie, dem Faschismus und seinen Folgen, ein demokratisches Moment erwächst, könnte als Tragik betrachtet werden, wird aber hier in Humor gekleidet und insofern auch theoretisch ›begründet‹, als das immer wiederkehrende Motiv der Nicht-Identität auch strukturell mit Humor in Verbindung gebracht und ›einem der größten Humoristen unter den Philosophen‹²³¹ zugeschrieben wird, nämlich Hegel. Ziffel ist es, der auf Hegel zu sprechen kommt, als sich das Gespräch explizit um Humor dreht, und der ausgerechnet dessen zwar einflussreiche, aber schwer zugängliche *Wissenschaft der Logik* als »eines der größten humoristischen Werke der Weltliteratur«²³² bezeichnet. Es behandle, so Ziffel, »die Lebensweise der Begriffe, dieser schlüpfrigen, unstabilen, verantwortungslosen Existenzen«, und, so meint er kalauernd weiter, die Begriffe seien wichtig, denn sie seien »die Griffe, mit denen man die Dinge bewegen kann«.²³³ Gerade das Motiv der Nicht-Identität, das sowohl den Humor als auch die Dialektik auf den Plan ruft, ermöglicht in mehrfacher Hinsicht Gleichheit – ein Zusammenhang, der uns bereits bei Diderot begegnet ist, wenn auch ohne explizite ›Dialektik‹.

Die das Gespräch in Gang setzende Erkenntnis über die konkrete Nicht-Identität von Bier und Zigarren erweist sich im Nachhinein als bereits voll-

231 Vgl. GBFA 18, S. 262.

232 GBFA 18, S. 263.

233 Ebd.

zogene dialektische Bewegung der Dinge selbst. Der dafür nötige Humor, man kann hier auch sagen: das dialektische, mithin kritische Bewusstsein, ist gleichsam die Möglichkeitsbedingung für das Zustandekommen des Gesprächs, denn erst das Auseinanderfallen von Begriff und Wirklichkeit nötigt überhaupt zum Denken, zur Mitteilung und zum Handeln. Weil die Emigration »die beste Schul für Dialektik«²³⁴ ist, wollen die beiden bereits an dieser Stelle anstoßen, doch vollziehen sie das feierliche Aufstehen als öffentliche Geste »unter diesen Umständen« dann doch lieber »nur im Geiste«²³⁵, weil es Aufsehen erregen könnte. Erst am Schluss, als Kalle Ziffel direkt auffordert, trauen sie sich jene feierliche Geste zu vollführen, die sich selbst als solche verschleiert, weil es eine »ungenaue Bewegung« ist, die nicht leicht zu »entlarven« ist.²³⁶

Die Geste wird nun zwar vollzogen, bleibt aber in ihrer Eindeutigkeit oder Wahrheit vage, die Desorganisation der Bewegung wird selbst zu einer Form der Dialektik, insofern man darunter jene künstlerische und spezifisch Brecht'sche Dialektik versteht, die, wie Didi-Huberman – Brecht zitierend – herausgearbeitet hat, »nicht nur eine Sache der Methode sei: Es braucht *Mut*, die Wahrheit zu schreiben, die *Klugheit*, die fruchtbarsten Situationen zu erkennen, das *Urteilsvermögen*, zu wissen, wem man diese Wahrheit anvertrauen kann, die *List*, sie zu verbreiten, sowie schließlich die *Kunst*, sie als Waffe handhabbar zu machen.«²³⁷

Die schematische Dialektik, wie sie sich bei Hegel und Marx findet, müsse daher vom Künstler »transformiert« werden, so Didi-Huberman, und, so wäre zu ergänzen, behutsam der jeweiligen konkreten Situation angepasst werden. In den *Flüchtlingsgesprächen* ist diese konkrete Situation von der Desorganisation der eigenen Person angesichts eines unsicheren Status in der Welt gekennzeichnet, was sowohl für die Figuren gilt als auch – so darf angenommen werden – für deren Autor. Die Antwort darauf besteht nun aber nicht in einer begrifflichen Reorganisation der Verhältnisse oder der eigenen Person, sondern darin, weitere »Heterogenitäten« zu schaffen, um die Wahrheit nicht zu setzen, wie es die Philosophen tun, sondern »um die *Wahrheit in Dys-*

²³⁴ Ebd. S. 264.

²³⁵ Ebd. S. 265.

²³⁶ Ebd. S. 304.

²³⁷ Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 109. (Hervorh. i. O.) Er bezieht sich hier auf Brechts »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit«, vgl. GBFA 22.1, S. 74-89.

position zu bringen« und dadurch zu exponieren.²³⁸ Einfacher gesagt geht es um ein Zeigen statt um ein Erklären, um ein Verkomplizieren anstatt um ein tatsächliches »Entlarven« der Geste. Die Ungenauigkeit der Bewegung Ziffels ist daher kein Unvermögen, eine Verlegenheitsgeste oder gar durch Angst induziert, sondern sie ist das notwendige dialektische und hier durchaus auch humoristische Moment selbst: »Auf diese Weise wird die Wahrheit exponiert, indem man die Dinge desorganisiert, also verkompliziert, während man sie gleichzeitig impliziert – und nicht etwa expliziert oder erklärt.«²³⁹ Mit Butler können wir auch von einem »Ethos der Zurückhaltung«²⁴⁰ sprechen, das sich in jenem »Bremsen«²⁴¹ der eigenen Geste manifestiert, welches in dem »schlampig« ausgeführten Anstoßen eine tatsächliche Handlung höchstens erahnen lässt.

Wo kaum ein Ort zum Verweilen ist, geschweige denn eine Bühne zum Erscheinen, da schaffen sich die Flüchtlinge in ihren Gesprächen und durch ihre Gesten dennoch eine flüchtige Möglichkeit der Darstellung und damit eine minimale Gemeinschaft eines geteilten Als-ob, das sie zu Schauspielern macht und zu praktizierenden Dialektikern. Ihre kritische Distanz entsteht dabei aus jenem Humor, den sie angesichts der Umstände als einzige verbliebene Waffe noch behalten haben und für den es wiederum das Gespräch, also den jeweils anderen braucht, um zur Darstellung gebracht zu werden. Sie entziehen sich damit nicht zuletzt jener Sprache der Entscheidung, denen mehrfache Opfer sie doch geworden sind, und setzen dieser eine Sprache und auch eine zurückhaltende Politik der Freundschaft entgegen – obgleich sie eben noch einander Fremde waren.

238 Vgl. Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen*, S. 110. (Hervorh. i. O.)

239 Ebd.

240 Vgl. Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 78.

241 Vgl. ebd. S. 77.