

Ulrich Kittstein

Das lyrische Werk Bertolt Brechts

J.B.METZLER



J.B.METZLER

Ulrich Kittstein

Das lyrische Werk Bertolt Brechts

Verlag J.B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02451-0

ISBN 978-3-476-05340-4 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-05340-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2012 Springer-Verlag GmbH Deutschland

Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2012

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Inhalt

Kapitel 1	
Verfremdendes Zeigen: Brechts lyrischer Gestus	1
Kapitel 2	
Der junge Brecht und der Erste Weltkrieg.	26
Kapitel 3	
Gott ist tot: Von einer Welt ohne Transzendenz	40
Kapitel 4	
Entgrenzungen: Die bergende und verschlingende Natur	64
Kapitel 5	
Von Kranichen und Huren: Gedichte über Liebe und Sexualität.	81
Kapitel 6	
Unter modernen Menschen: <i>Aus dem Lesebuch für Städtebewohner</i>	104
Kapitel 7	
Brecht und der Sozialismus	120
Kapitel 8	
Lehren und Lernen: Brechts realistische Poetik	151
Kapitel 9	
Finstere Zeiten: Der Kampf gegen den Faschismus	179
Kapitel 10	
Das skandinavische Exil.	213
Kapitel 11	
Brecht und Amerika	232
Kapitel 12	
Bilder lesen lernen: <i>Kriegsfiabel</i>	249
Kapitel 13	
Kinderlieder	269
Kapitel 14	
Die Mühen der Ebenen: Brecht in der DDR	285
Kapitel 15	
Poetische Sinn-Bilder: <i>Buckower Elegien</i>	314
Kapitel 16	
Letzte Dinge: Alter, Tod und Fortleben	341
Auswahlbibliographie	360
Namenregister	369
Werkregister	372
Gedichte	372
Weitere Werke	377

Kapitel 1

Verfremdendes Zeigen: Brechts lyrischer Gestus

Bertolt Brecht hat als Schöpfer eines neuen Theaters, das er anti-aristotelisch oder episch nannte, Berühmtheit erlangt: Er übte mit seinen Stücken, seiner Inszenierungspraxis und seinen theoretischen Abhandlungen einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf das gesamte Theaterschaffen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus und gehört bis in die Gegenwart zu den meistgespielten Bühnenaufregern der Welt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sein *lyrisches* Werk, das weit über zweitausend Texte umfasst und in der heute maßgeblichen Ausgabe fünf stattliche Bände füllt, lange im Schatten der Arbeiten für das Theater stand. Allerdings gab es schon immer vereinzelte Stimmen, die sich für eine andere Wertung und Gewichtung aussprachen. So erklärte Hannah Arendt bereits 1950: »Ich habe keinen Zweifel daran, daß Bertolt Brecht der größte lebende deutsche Lyriker ist«, um dann, weiter ausgreifend, aber zugleich vorsichtiger fortzufahren: »Vielleicht ist er auch der größte lebende europäische Dramatiker.«¹ 1978 überschrieb Walter Hinck sein Vorwort für eine Sammlung von Interpretationen zu Brecht-Gedichten mit der programmatischen These: »Die Stunde der Lyrik Brechts ist (endgültig) gekommen«², und knapp zwanzig Jahre später wagte Marcel Reich-Ranicki sogar die Prognose: »Bleiben wird von Bertolt Brecht vornehmlich die Lyrik.«³ In der Brecht-Forschung sind zwar nach wie vor die Arbeiten zum »Stückeschreiber« bei weitem in der Überzahl, doch von einer Vernachlässigung der Lyrik kann längst keine Rede mehr sein. Das Interesse an ihr hat vor allem seit den siebziger Jahren in einem solchen Maße zugenommen, dass die Fülle der einschlägigen wissenschaftlichen Beiträge mittlerweile kaum noch zu überblicken ist.⁴

Den Leser mit der Breite und der faszinierenden Vielfalt von Brechts lyrischem Werk in seinem historischen Kontext vertraut zu machen, ist das Ziel des vorliegenden Buches. Ehe aber in einzelnen Kapiteln anhand ausgewählter Texte verschiedene Themenkreise näher erörtert werden, empfiehlt es sich, vorweg in einem knappen Überblick Brechts grundsätzliche Vorstellungen von Lyrik zu skizzieren, wie sie sich aus den Gedichten und aus den verstreuten poetologischen Reflexionen des Verfassers rekonstruieren lassen. Ein solcher Vorspann erscheint umso notwendiger, als diese Vorstellungen erheblich von dem abweichen, was man landläufig als »typisch lyrisch« anzusehen pflegt. Mit Blick auf die reimlosen Verse in unregelmäßigen Rhythmen, die er besonders in der Zeit des Exils ab 1933 mit Vorliebe verwendete, fühlte sich Brecht selbst bereits genötigt, auf die vorwurfsvolle Frage zu antworten, wie er dazu

1 Hannah Arendt: Der Dichter Bertolt Brecht. In: Die neue Rundschau 61 (1950), S.53–67, hier S.56.

2 Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinck. Frankfurt a. M. 1978, S.7. Zu Beginn dieses Vorworts beruft sich Hinck ausdrücklich auf Hannah Arendt.

3 Marcel Reich-Ranicki: Ungeheuer oben. Brecht und die Liebe. In: ders.: Ungeheuer oben. Über Bertolt Brecht. Berlin 1996, S.11–44, hier S.21.

4 Vgl. dazu die Auswahlbibliographie im Anhang.

käme, »so was als Lyrik auszugeben« (22.1, S.357).⁵ Doch die Eigenart seines lyrischen Schreibens betrifft keineswegs nur formale Merkmale und damit vermeintliche Äußerlichkeiten, sie berührt vielmehr die grundlegende Frage, was Lyrik eigentlich *ist* und was sie zu leisten vermag. Da sich Brechts Position auf diesem Feld am besten veranschaulichen lässt, wenn man sie gegen andere Konzeptionen abgrenzt, sollen hier die theoretischen Entwürfe der Literaturwissenschaftler Emil Staiger und Hugo Friedrich als Kontrastfolie dienen. Beide Autoren waren jüngere Zeitgenossen Brechts und publizierten ihre einflussreichen Bücher erstmals 1946 bzw. 1956, im Todesjahr des Dichters.

Lyrik gilt weithin als die paradigmatische Gattung der subjektiven Ich-Aussprache, des individuellen Erlebens und der Innerlichkeit. Diese Auffassung mag heutzutage zum bloßen Klischee verflacht sein, aber sie blickt auf eine ehrwürdige Tradition zurück, deren Wurzeln in der gesteigerten Gefühlkultur der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang, in der Romantik und im deutschen Idealismus liegen. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert rückten die liedhaften Genres, die zugleich erlebnishaft Unmittelbarkeit suggerieren, ins Zentrum der Überlegungen zur lyrischen Dichtung; zunehmend wurde dabei auch die enge Verwandtschaft zwischen Lyrik und Musik betont. Die idealistische Kunstphilosophie schloss an solche Tendenzen an, wenn sie die drei großen Gattungen der Literatur systematisch zu begründen und voneinander abzugrenzen suchte. Schelling beispielsweise bezeichnet die Lyrik gegenüber dem Drama und dem Epos als »die subjektivste Dichtart«.⁶ In dieselbe Richtung weisen die Bestimmungen in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*: Während sich das Epos »der Objektivität des Gegenstandes« zuwende, sei es für das lyrische Gedicht charakteristisch, »statt der äußeren Realität der Sache die Gegenwart und Wirklichkeit derselben im *subjektiven* Gemüt, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorstellung und damit den Gehalt und die Tätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen.«⁷ In diesem Sinne definierte dann auch der Hegelianer Friedrich Theodor Vischer Lyrik als »ein punktuelles Zünden der Welt im Subjekte«.⁸

5 Brechts Werke werden unter Angabe von Band- und Seitenzahl nach der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBFA) zitiert, einem noch vor der Wende in Angriff genommenen deutsch-deutschen Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Suhrkamp und Aufbau (Bertolt Brecht: Werke. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. 30 Bde und ein Registerband. Berlin, Weimar, Frankfurt a.M. 1988–2000). Die Bände 11 bis 15 enthalten die Lyrik. Ebenfalls bei Suhrkamp sowie im Insel Verlag liegen zudem einbändige Gesamtausgaben von Brechts Gedichten vor. – Auf editionsphilologische Probleme, die mit Brechts Arbeitsweise und den Eigentümlichkeiten der Überlieferung seiner Gedichte zu tun haben, kann im Folgenden nur in Ausnahmefällen eingegangen werden. Vgl. dazu Bodo Plachta: Chaos oder »lebendige Arbeit«? Zu den Problemen der Überlieferung von Brechts Lyrik. In: Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin. Hrsg. von Dieter Burdorf. Berlin u.a. 2010, S.177–192.

6 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Philosophie der Kunst. Darmstadt 1960, S.284.

7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt a.M. 1970, S.416. Hervorhebungen in Zitierten aus der Primär- und Sekundärliteratur entstammen hier wie im Folgenden durchweg den zitierten Werken selbst.

8 Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Hrsg. von Robert Vischer. Bd. 6. München ²1923, S.208 (§ 886).

Für Hegel lebt die lyrische Dichtung von dem menschlichen Bedürfnis, »sich auszusprechen und das Gemüt in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen«⁹, wobei es freilich nicht um bloß zufällige Empfindungen geht, sondern um die Artikulation einer gereinigten, zu einem hohen Grade der Allgemeinheit geläuterten Subjektivität. Eben weil in der Lyrik »das Individuum in seinem inneren Vorstellen und Empfinden den Mittelpunkt« bildet, kann dem Poeten »der an sich geringfügigste Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Gemüt selbst, die Subjektivität als solche der eigentliche Gehalt, so daß es nur auf die Seele der Empfindung und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt.«¹⁰ Unter diesen Umständen galt verständlicherweise auch die Aufnahme lyrischer Werke durch den Rezipienten als ein vorwiegend emotional geprägter, rein innerlicher Vorgang. Goethe formulierte in seinen späten Jahren eine Richtlinie, die dem Leser von Gedichten keinerlei Distanz und erst recht keine kritische Reflexion zugesteht: »Der lyrische Dichter [...] soll irgend einen Gegenstand, einen Zustand oder auch einen Hergang irgend eines bedeutenden Ereignisses dergestalt vortragen, daß der Hörer vollkommen Anteil daran nehme, und, verstrickt durch einen solchen Vortrag, sich wie in einem Netze gefangen unmittelbar teilnehmend fühle.«¹¹

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, im Umfeld des Ästhetizismus, erlebte die Auffassung, dass Lyrik einen von der äußeren Wirklichkeit abgegrenzten Bereich erschließe, der dem seelischen Innenraum des Menschen korrespondiere, noch einmal eine Hochkonjunktur. So koppelt Hugo von Hofmannsthal in seinem Essay *Poesie und Leben* die lyrische Dichtung aufgrund ihrer spezifischen Art der Sprachverwendung von allen pragmatischen Zusammenhängen ab. Ein Gedicht sei »ein gewichtloses Gewebe aus Worten [...], die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen.« Deshalb erklärt Hofmannsthal kategorisch: »Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.«¹² Den Nachhall solcher Ansichten vernimmt man noch sehr viel später in wissenschaftlichen Überlegungen zur Literaturtheorie, denn auch nach der Überzeugung von Käte Hamburger hat man die lyrische Rede »nicht als eine Aussage zu verstehen, die auf einen Wirklichkeitszusammenhang gerichtet ist, sei dieser ein historischer, theoretischer oder praktischer.«¹³ Etwas ausführlicher soll hier aber betrachtet werden, wie der schon erwähnte Schweizer Germanist Emil Staiger in seiner Studie *Grundbegriffe der Poetik* die einschlägige Traditionslinie zusammenfasst und weiter zuspitzt.

Staiger begreift das ›Lyrische‹ – analog zum Epischen und zum Dramatischen – als eine generelle Qualität von Sprachkunstwerken, die nicht an eine bestimmte literari-

9 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S.418.

10 Ebd., S.420f.

11 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 18.2: Letzte Jahre. 1827–1832/2. Hrsg. von Johannes John u.a. München u.a. 1996, S.54f.

12 Hugo von Hofmannsthal: Poesie und Leben. Aus einem Vortrag. In: ders.: Reden und Aufsätze I: 1891–1913. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a.M. 1979, S.13–19, hier S.15f.

13 Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957, S.164.

sche Gattung gebunden ist. Am reinsten prägte sie sich jedoch im romantischen Lied aus, weshalb Staiger vorwiegend Gedichte von Goethe, Brentano, Eichendorff und Mörike als Demonstrationsbeispiele heranzieht. In diesen Werken wird die auch von ihm postulierte Nähe des Lyrischen zum Musikalischen evident. Und weil Staiger für gewiss hält: »Denken und Singen vertragen sich nicht«¹⁴, ist das Lyrische für ihn vorrangig durch Stimmung und Gefühlstiefe, Absichtslosigkeit und Eingebung charakterisiert. Das gilt für Produktion und Rezeption der Werke gleichermaßen, denn wie der Dichter »unwillkürlich«, im »Raum der Gnade«, sein Gedicht schafft¹⁵, so muss der Leser seinerseits vorbehaltlos in die sprachlich evozierte Atmosphäre eintauchen: »Bei wahren Lesen schwingt er mit, ohne zu begreifen«.¹⁶ Gedichtlektüre bedeutet also im buchstäblichen Sinne des Wortes *Einstimmung*, die sich jenseits des klaren Bewusstseins und der nüchternen Analyse vollzieht. Lyrische Gedichte erzielen »unmittelbare Wirkung [...] ohne ausdrückliches Verstehen«¹⁷ und sind keiner rationalen Erklärung zugänglich. Sie können es sich sogar leisten, auf logische und grammatikalische Verknüpfungen zu verzichten, »da alle Teile in der Stimmung bereits verbunden sind«.¹⁸ So impliziert das Lyrische *Distanzlosigkeit* in jeder Hinsicht. Seine »Idee« liegt darin, »daß in lyrischer Dichtung keinerlei Abstand besteht«¹⁹, weder zwischen dem Autor und seinem Gegenstand – Staiger unterscheidet bezeichnenderweise das lyrische Ich, das im Werk als Sprechinstanz in Erscheinung tritt, nicht von der Person des Dichters – noch zwischen dem Rezipienten und dem Text. Das Lyrische ist gleichsam vor jener Differenzierung von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt angesiedelt, die eine grundlegende Voraussetzung für alles Denken und Urteilen darstellt. Gerade diese Ungeschiedenheit kennzeichnet den Zustand, den Staiger mit dem Begriff »Stimmung« erfasst.

Die Gedichte Bertolt Brechts müssen aus einer solchen Perspektive allesamt höchst unlyrisch anmuten, denn ihre wichtigsten Merkmale lassen sich geradezu aus dem strikten Gegensatz zu Staigers Definition entwickeln. Mit der entschiedenen Abkehr von jeder poetischen Stimmungseligkeit stand der junge Brecht seinerzeit nicht alleine. Die feinsinnige lyrische Introspektion wurde nach dem Ersten Weltkrieg angesichts der Dynamik von Industrialisierung, Technisierung und Massengesellschaft vielen Literaten verdächtig. In einer kritischen Wendung gegen den traditionellen bürgerlichen Kult der Innerlichkeit, aber auch gegen den Gefühlsüberschwang des Expressionismus, der das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts dominiert hatte, setzten sie nunmehr auf eine nüchterne Beobachtung der modernen Lebenswirklichkeit. Charakteristisch für diese Tendenz der Weimarer Zeit, die als »Neue Sachlichkeit« bezeichnet wird²⁰, waren daher das Interesse an gesellschaftlichen Verhältnissen und Verhaltensweisen, der Anspruch auf kühle Objektivität und das Streben nach Klarheit und Einfachheit des Stils. Man bemühte sich um »Tatsachenliteratur« und suchte in der Entwicklung dokumen-

14 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik [1946]. Zürich 41959, S.37.

15 Ebd., S.24 f.

16 Ebd., S.46.

17 Ebd., S.51.

18 Ebd., S.44.

19 Ebd., S.51.

20 Vgl. dazu den materialreichen Überblick bei Sabina Becker: Neue Sachlichkeit. 2 Bde. Köln u.a. 2000.

tarischer Schreibweisen den Weg zu einer zeitgemäßen Ästhetik. In diesen Kontext lässt sich eine kleine Programmschrift zur lyrischen Dichtung einordnen, die Brecht 1927 unter dem Titel *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* publizierte. Sie ist von einer genuin neusachlichen Haltung geprägt, zeigt aber noch keine Spuren jener marxistischen Studien, mit denen ihr Verfasser gerade um diese Zeit begann und die sein Schaffen in späteren Jahren entscheidend prägen sollten.

Mit dem *Kurzen Bericht* rechtfertigte Brecht seine Entscheidung, als Preisrichter in einem von der Zeitschrift *Literarische Welt* veranstalteten Lyrikwettbewerb keinen einzigen der zahlreichen Einsender auszuzeichnen: »Es sind über ein halbes Tausend Gedichte eingelaufen, und ich will gleich sagen, daß ich nichts davon wirklich gut gefundene habe.« Statt dessen hebt er den von Hannes Küpper verfassten Song *He! He! The Iron Man* lobend hervor, der dem »Sechstage-Champion Reggie Mac Namara« gewidmet ist und den Brecht, wie er behauptet, in einem Radsporblatt gefunden hat (21, S.192) – tatsächlich teilte er in den zwanziger Jahren die ausgeprägte neusachliche Vorliebe für Sportveranstaltungen und andere Erscheinungen der populären Massenkultur. Die Begründung seines höchst unkonventionellen Urteils gerät zu einer polemischen Generalabrechnung mit jenen »rein« lyrischen Produkte[n]«, die mit »hübschen Bildern und aromatischen Wörtern« (S.191) Stimmungen und subtile seelische Regungen ausmalen. Der oben zitierte Hugo von Hofmannsthal bleibt dabei zwar unerwähnt – vielleicht deshalb, weil er sich schon um die Jahrhundertwende weitgehend vom lyrischen Schreiben abgewandt hatte –, aber dafür wählt Brecht mit Rainer Maria Rilke, Stefan George und Franz Werfel andere prominente Dichter als Opfer seiner Attacke. Die Teilnehmer des Wettbewerbs, die in der Nachfolge dieser Poeten stehen, werden wegen ihrer »Sentimentalität, Unechtheit und Weltfremdheit« pauschal als »stille, feine, verträumte Menschen« und als »empfindsamer Teil einer verbrauchten Bourgeoisie« abgekanzelt, deren anachronistische Attitüde schon durch die bloße Konfrontation mit einigen »Photographien großer Städte« entlarvt werden könne (S.192). Vor dem Hintergrund des Lebens in einer modernen Industrienation verkommt die traditionelle Lyrik der Innerlichkeit und des elitären Ästhetizismus in Brechts Augen zum belanglosen Geschwafel. Ihre führenden Repräsentanten, besonders der »Schwätzer« und »Schönredner« George (14, S.166) mit seinem anmaßenden »Hohepriesterton« (27, S.104), wurden auch in späteren Jahren immer wieder zu Zielscheiben seines Spotts.

Da der *Bericht* offenkundig in erster Linie darauf abzielt, ein noch stark dem überkommenen Lyrikverständnis verhaftetes Publikum zu provozieren, lassen seine kritischen Ausfälle an Schärfe und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, während sich auf der anderen Seite der konstruktive Entwurf einer neuen Ästhetik allenfalls in Ansätzen abzeichnet. Einen entsprechenden Hinweis findet man zum Beispiel in der apodiktischen Feststellung: »Und gerade Lyrik muß zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muß« (21, S.191). Nimmt man die lyrische Tradition seit der Romantik zum Maßstab, so wirkt die Vorstellung, ein Gedicht, ein solch zartes, »gewichtloses Gewebe aus Worten« (Hofmannsthal), sei für den profanen »Gebrauch« gedacht, geradezu skandalös. Brecht legte jedoch zeitlebens bei allen Produkten, welcher Art sie auch sein mochten, großen Wert auf ihre praktische Verwendbarkeit, die er durchaus nicht als entwürdigend empfand. Ein Gedicht aus dem Jahre 1932 beginnt mit den Versen:

Von allen Werken die liebsten
 Sind mir die gebrauchten.
 Die Kupfergefäße mit den Beulen und den abgeplatteten Rändern
 Die Messer und Gabeln, deren Holzgriffe
 Abgegriffen sind von vielen Händen: solche Formen
 Schienen mir die edelsten. [...]
 (14, S.156)

Spuren reger Benutzung zeugen von der Verwurzelung der Gegenstände in der menschlichen Lebenspraxis, von einer engen Bindung an das Tun und Leiden ihrer Besitzer. Da Brecht in Bezug auf künstlerische Schöpfungen die gleiche Ansicht vertrat, kann das angeführte Gedicht auch als verhüllte poetologische Reflexion gelesen werden. Literarische Werke sollen nicht, eingehüllt in eine quasi-sakrale Aura, in wehevoller Distanz zum alltäglichen Dasein verharren; sie sind »für den Gebrauch der Leser bestimmt« (11, S.39), wie es in der Vorrede zu *Bertolt Brechts Hauspostille* heißt, einer Gedichtsammlung, die wie der *Kurze Bericht* 1927 erschien. Schon sieben Jahre zuvor hatte Brecht das Ideal einer Kunst formuliert, die sich buchstäblich auf Augenhöhe mit ihren Rezipienten befindet:

Mir schwebt im Arrangement meiner Verse das Beispiel Rodins vor, der seine »Bürger von Calais« auf den Marktplatz stellen lassen wollte, auf einen so niederen Sockel, daß die lebendigen Bürger nicht kleiner gewesen wären. Mit unter ihnen drinnen wären die mythischen Bürger gestanden, Abschied nehmend aus ihrer Mitte. So sollen die Gedichte da stehen unter den Leuten. (26, S.151)

Der *Kurze Bericht* konkretisiert den »Gebrauchswert« von Lyrik in typisch neusachlicher Manier durch die Forderung nach dokumentarischem Charakter: »Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten« (21, S.191), ähnlich wie jene »Photographien großer Städte«, die Brecht den realitätsfremden Stimmungsdichtern polemisch entgegenhält. Indes geht es ihm bei literarischen Arbeiten keineswegs um die simple, fotografisch getreue Abbildung einer außersprachlichen Wirklichkeit. Bedeutende Gedichte dokumentieren vielmehr »die Sprechweise des Verfassers [...], eines wichtigen Menschen« (ebd.). Das soll selbstverständlich nicht heißen, dass ein Gedicht im Sinne der lyrischen Konvention die subjektive Innenwelt seines Autors auszudrücken hat. Statt dessen verlangt Brecht von einem solchen Werk die zweckmäßige »Mitteilung eines Gedankens oder einer auch für Fremde vorteilhaften Empfindung« (ebd.): Der kommunikative Austausch tritt an die Stelle der traditionellen monologischen Ich-Aussprache.

Bei diesen flüchtigen Andeutungen, wie die Funktion des lyrischen Schreibens positiv bestimmt werden könnte, läßt es der *Kurze Bericht* bewenden. Erst später entwickelte Brecht, ausgehend von der Theaterarbeit, das Konzept des Gestischen, um Gegenstand und Ziel seiner literarischen Produktion genauer zu fassen. Als »Gestus« (oder »Haltung«) bezeichnete er gesellschaftlich geprägte Einstellungen und Verhaltensmuster von Menschen, die in der sozialen Praxis sichtbar und wirksam werden. Im *Kleinen Organon für das Theater* von 1948 lautet die Definition: »Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich« (23, S.89), und im *Lied des Stückeschreibers* aus dem Jahre 1935 legt ein lyrisches Ich, das dem realen Autor offenbar sehr nahe steht, programmatisch dar, welchen Phänomenen seine Aufmerksamkeit gilt:

Ich bin ein Stückeschreiber. Ich zeige
 Was ich gesehen habe. Auf den Menschenmärkten
 Habe ich gesehen, wie der Mensch gehandelt wird. Das
 Zeige ich, ich, der Stückeschreiber.

Wie sie zueinander ins Zimmer treten mit Plänen
 Oder mit Gummiknäppeln oder mit Geld
 Wie sie auf den Straßen stehen und warten
 Wie sie einander Fallen bereiten
 Voller Hoffnung
 Wie sie Verabredungen treffen
 Wie sie einander aufhängen
 Wie sie sich lieben
 Wie sie die Beute verteidigen
 Wie sie essen
 Das zeige ich.

Die Worte, die sie einander zurufen, berichte ich.
 Was die Mutter dem Sohn sagt
 Was der Unternehmer den Unternommenen befiehlt
 Was die Frau dem Mann antwortet.
 Alle die bittenden Worte, alle die herrischen
 Die flehenden, die mißverständlichen
 Die lügnerischen, die unwissenden
 Die schönen, die verletzenden
 Alle berichte ich.
 [...] (14, S.298 f.)

Solche Haltungen vorzustellen, kritisch zu beleuchten oder – in belehrenden und agitatorischen Texten – zu empfehlen, wurde zur Hauptaufgabe auch der Lyrik, bei der die Konzentration auf das Gestische somit die Introspektion und den Vorrang des inneren Gefühls ersetzte. Das *Buch der Wendungen* rühmt den Poeten Kin-jeh, ein fiktives Alter Ego Brechts, weil er beim Schreiben auf die »Haltungen« achtete, »die den Sätzen zugrunde liegen: er brachte nur Haltungen in Sätze und ließ durch die Sätze immer die Haltungen durchscheinen. Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur ein Ausdruck für die Gesten der Menschen war« (18, S.78 f.). Getreu seiner Einsicht: »die kleinste gesellschaftliche Einheit ist nicht der Mensch, sondern zwei Menschen« (23, S.88), erblickte Brecht in der Lyrik nicht mehr den Ort, an dem zur Sprache kommt, »[w]as von Menschen nicht gewußt / Oder nicht bedacht, / Durch das Labyrinth der Brust / Wandelt in der Nacht«²¹, wie es in Goethes *An den Mond* heißt, sondern ein Feld, auf dem sich studieren lässt, wie der Mensch denkend, sprechend, handelnd und eingreifend mit anderen Menschen und mit seiner Lebenswelt umgeht.

Als im Frühjahr 1950 der Brecht-Band *Hundert Gedichte* vorbereitet wurde, stellte der Autor in einem Brief an den Verleger Wieland Herzfelde einige Überlegungen zu der Frage an, wodurch eigentlich der Zusammenhang der Texte innerhalb einer solchen Anthologie gewährleistet sei:

21 Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 2.1: Erstes Weimarer Jahrzehnt. 1775–1786/1. Hrsg. von Hartmut Reinhardt. München u.a. 1987, S.36.

Der Hut, unter den sie gemeinhin gebracht werden, ist der Hut des Verfassers, in meinem Fall die Mütze. Aber dies ist auch gefährlich, die vorliegenden Gedichte mögen mich beschreiben, aber sie sind nicht zu diesem Zweck geschrieben. Es handelt sich nicht darum, ›den Dichter kennenzulernen‹, sondern die Welt und jene, mit denen zusammen er sie zu genießen und zu verändert sucht. (30, S.26)

Der »Gebrauchswert« von Gedichten lag für ihn also in ihrem konkreten und produktiven Gesellschaftsbezug, den er seit den ausgehenden zwanziger Jahren in einem marxistisch fundierten, klassenkämpferischen Sinne definierte. Folglich verstand er auch das Dichten selbst als »gesellschaftliche Praxis mit aller Widersprüchlichkeit, Veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtemachend« (26, S.418). Statt sich in einen scheinbar zeitenthobenen seelischen Binnenraum vorzutasten, fassen seine Gedichte in der Regel einen durch besondere historische und soziale Umstände geprägten Wirklichkeitsausschnitt ins Auge, so wie auch ihr lyrisches Subjekt kein weltloses Ich darstellt, sondern stets »mit politischen und gesellschaftlichen Erfahrungen, mit ›Geschichte‹ angereichert« ist.²² An die Stelle der Innenschau eines komplexen Individuums tritt die Wendung nach außen, der scharfe Blick auf menschliches Handeln und menschliche Beziehungen in der bewegten geschichtlich-gesellschaftlichen Realität.

Diese grundsätzliche Funktionsbestimmung der Lyrik macht Brechts Vorliebe für ganz bestimmte Formen und Sprechhaltungen verständlich. Fast zwangsläufig ergibt sich aus dem bisher Gesagten der Verzicht auf die Erlebnislyrik, in der suggeriert wird, das Ich fasse die Empfindungen eines gelebten Augenblicks unmittelbar in Sprache und lade den Leser dadurch zu einer ebenso unreflektierten, emotional geprägten Rezeption ein. Statt seine eigene gefühlsmäßige Reaktion auf einen Gegenstand – eine Situation oder einen Vorfall – zu thematisieren und ihn auf diese Weise mit seinen affektiven Regungen zu überspinnen, steht das lyrische Ich bei Brecht gleichsam neben diesem Gegenstand und zeigt ihn dem Leser mit den Mitteln der Sprache vor. Daher bestimmt der *Gestus des Zeigens* weite Teile der Brecht'schen Lyrik, deren »poetische Grundhaltung [...] die Haltung eines Darstellenden, Zeigenden, Berichtenden« ist.²³ Wie der Schauspieler im epischen Theater dem Zuschauer eine kritische Distanz zum Bühnengeschehen nahe legt, indem er es sorgsam vermeidet, ganz mit der von ihm vorgeführten Figur zu verschmelzen, so sind auch viele Gedichte Brechts durch die »epische Dreiheit von Gegenstand, Vermittler und Publikum«²⁴ gekennzeichnet und weisen einen erzählenden Grundzug auf. Häufig erscheint lediglich eine anonyme Stimme als Sprechinstanz, aber auch ein explizit hervortretendes, klarer als Person konturiertes Ich fungiert zumeist nur als Beobachter und Kommentator. In vielen Fällen werden mit der typischen Einleitungswendung »Als ...« historische bzw. anekdotische Vorkommnisse referiert, gelegentlich auch in Form der Weitergabe einer (fiktiven) Überlieferung: »Ich höre ...«, »Wir hörten ...«. Neben den erzählenden Duktus tritt in Brechts lyrischem Werk gleichberechtigt der argumentative, der in Texten mit dem

22 Walter Hinck: Das lyrische Subjekt im geschichtlichen Prozeß oder Der umgewendete Hegel. Zu einer historischen Poetik der Lyrik. In: ders.: Von Heine zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozeß. Frankfurt a.M. 1978, S.125–137, 149–151, hier S.137.

23 Hans Richter: Die Lyrik Bertolt Brechts. In: ders.: Verse, Dichter, Wirklichkeiten. Berlin (Ost) u.a. 1970, S.129–157, 278–280, hier S.145.

24 Volker Klotz: Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. Bad Homburg v.d.h. u.a. 41971, S.88.

Charakter von Belehrungen oder Appellen vorherrscht. Auf Abhandlungen oder Anweisungen in Versgestalt deuten beispielsweise die zahlreichen Titel, die mit *Von ...* oder *Vom ...* das Thema der jeweiligen ›Lektion‹ benennen.

Die von Brecht besonders geschätzten Genres der Versdichtung sind meist dem epischen Erzählen verwandt und stehen damit dem Typus des romantischen Liedes, in dem für Staiger das ›Lyrische‹ am reinsten zur Erscheinung kommt, denkbar fern. Schon seit der frühesten Zeit verfasste Brecht vorzugsweise Balladen, Chroniken und Legenden, deren Gattungsbezeichnungen er vielfach auch in Gedichttiteln gebrauchte. Daneben verwendete er gerne den Brief in Versen, die Epistel, die mit ihrer lockeren Form, ihrem schildernden und reflektierenden Grundzug, ihrer kommunikativen Ausrichtung und ihrem didaktischen Impuls seinen Intentionen sehr entgegenkam; einschlägige Texte sind *Epistel ...*, *Brief ...* oder einfach *An ...* überschrieben. Besonders in späteren Jahren schuf er überdies zahlreiche Epigramme, die – im ursprünglichen Sinne des Wortes nichts anderes als poetische ›Aufschriften‹ – einen Gegenstand pointiert bezeichnen und erläutern und ihn so buchstäblich zum Sprechen bringen: Der Gestus des kommentierend-erklärenden Zeigens ist hier schon in der Gattung als solcher angelegt. Natürlich begegnet auch der Typus des Lehrgedichts in vielfältigen Ausprägungen. Und schließlich schlagen sich in der auffällenden Vorliebe für Rollengedichte, also für lyrische Reden typisierter Gestalten, die man sich ohne weiteres auf einer Bühne inszeniert vorstellen kann, die Erfahrungen des Stückeschreibers nieder. Wieland Herzfelde schreibt über Brecht: »Er ist so sehr Dramatiker, daß viele seiner Gedichte als Aussage von Bühnenfiguren zu begreifen sind«²⁵, und der Autor selbst stellte in dem Essay *Über reinlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* ebenfalls einen Bezug zwischen seiner Lyrik und der Theaterpraxis her: »Man muß dabei im Auge behalten, daß ich meine Hauptarbeit auf dem Theater verrichtete; ich dachte immer an das Sprechen« (22.1, S.359).

Schon die flüchtige Auflistung der bevorzugten Formen und Gattungen verrät, dass Brecht keinen Wert darauf legte, sich auf diesem Gebiet als Neuerer hervorzutun, sondern lieber mit überlieferten Mustern arbeitete und sie seinen Bedürfnissen anpasste. Formale und andere ›technische‹ Innovationen um ihrer selbst willen widerstrebten ihm ohnehin. Im Sommer 1938 notierte er in seinem Journal:

Aber ich habe herausgefunden, daß ich das Formale eher geringschätze. Ich habe die alten Formen der Lyrik, der Erzählung, der Dramatik und des Theaters zu verschiedenen Zeiten studiert und sie nur aufgegeben, wenn sie dem, was ich sagen wollte, im Weg standen. Beinahe auf jedem Feld habe ich konventionell begonnen. (26, S.315f.)

Eine kurze Rekapitulation seines Werdegangs als lyrischer Dichter führt anschließend zu dem Resultat: »Eigentlich benutzte ich nur die mir zu gekünstelt erscheinenden Formen der antiken Lyrik nicht« (S.316).

Kühne Experimente mit den Haltungen und Instanzen der lyrischen Rede finden sich noch am ehesten in einigen frühen Gedichten. Eine irritierende Mehrstimmigkeit prägt beispielsweise das Erzählgedicht *Von der Kindesmörderin Marie Farrar*, das den bürgerlichen Rechts- und den christlichen Mitleidsdiskurs auf komplexe Weise miteinander verschränkt. Um die Verwirrung vollständig zu machen, schaltet Brecht

25 Wieland Herzfelde: Der Lyriker Bertolt Brecht. In: Aufbau 7 (1951), S.1097–1104, hier S.1102.

zudem einige Zwischenbemerkungen ein, die weder dem einen noch dem anderen Diskurs zugerechnet werden können, so dass sich eine Collage höchst unterschiedlicher, aber letztlich gleichberechtigter Redeweisen ergibt.²⁶ Ähnliche Verhältnisse trifft man, wenngleich nicht so deutlich ausgeprägt, in *Das Schiff* an, aber auch einige Gedichte der 1930 publizierten Sammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* gehören noch hierher. Später etablierte Brecht in seinen lyrischen Werken für gewöhnlich eine einzige, kohärente Sprechhaltung. Das bedeutet aber keineswegs Eintönigkeit, ja nicht einmal Einheitlichkeit des Stils, wie etwa ein Blick auf die *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* zeigt. In diesem umfangreichen balladesken Gedicht herrscht eine außerordentliche Vielfalt stilistischer Nuancen, die jedoch durch eine übergeordnete Sprechinstanz zusammengehalten wird, in deren Rede auch die ihrerseits ganz individuell gefärbten Äußerungen der auftretenden Figuren eingebettet sind. Die mannigfachen Abstufungen der Tonlage in der *Legende* resultieren mithin aus der kunstvollen Variation einer einzigen Erzählstimme.

Die Art und Weise, wie Brecht in der Lyrik den Gestus des Zeigens praktiziert, kann durch einen Rückgriff auf das Konzept der Verfremdung, das er in den dreißiger Jahren entwickelte, näher bestimmt werden. Es interessierte ihn in seinen theoretischen Überlegungen zwar vornehmlich als Dreh- und Angelpunkt des epischen Theaters und seiner Wirkungsabsichten, erweist sich aber trotzdem auch als hilfreich für die Analyse der gedanklichen Struktur vieler Gedichte Brechts, die scheinbar vertraute und in dieser Vertrautheit gänzlich unauffällig gewordene Sachverhalte in verfremdender Manier präsentieren, um sie so wieder zum Gegenstand der bewussten Wahrnehmung zu machen. Bereits in seinen frühen Werken, dramatischen wie lyrischen, arbeitete der Autor häufig mit überraschenden und verstörenden Effekten, indem er beispielsweise provozierend gegen alle Erwartungen verstieß, die die Leserschaft an gewisse Formen, Gattungen und Motive knüpfte. So ist die *Hauspostille*, wie schon der Titel andeutet, von einer parodistischen Aufnahme und Abwandlung christlich-religiöser Textsorten und Sprachmuster geprägt. Doch erst später, in seiner marxistischen Phase, konstruierte Brecht in zahlreichen Notizen und kleineren Schriften ein systematisches Modell der Verfremdung, das auf einen dreistufigen Erkenntnisprozess abzielt. Anknüpfend an Hegels Feststellung: »Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es *bekannt* ist, nicht *erkannt*«²⁷, wählt er als Ausgangspunkt eine seit jeher gewohnte, fest eingewurzelte Sichtweise, die im zweiten Schritt durch die mit spezifischen künstlerischen Techniken bewerkstelligte Verfremdung aufgehoben wird, um schließlich einem neuen, tieferen Verständnis Platz zu machen, das diesen Namen erst recht eigentlich verdient. In Brechts Worten: »Gewisse Selbstverständlichkeiten werden so nicht selbstverständlich, freilich nur, um nun wirklich verständlich zu werden« (22.1, S.217); oder noch zugespitzter: »*Verfremdung als ein Verstehen* (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation« (S.401). Mittels verfremdender Darstellungsstrategien, die eine produktive Irritation auslösen, bringt es das Kunstwerk also fertig, erstarrte Wahrnehmungsmuster und damit auch Denkblockaden zu durchbrechen: »Eine Schematisierung wird hier zerstört« (26, S.405).

26 Vgl. dazu die Analyse von Hans-Thies Lehmann: *Subjekt und Sprachprozesse in Bertolt Brechts Hauspostille* (1927). Texttheoretische Lektüren. Diss. Berlin (West) 1978, S.40–69.

27 Hegel: *Werke*. Bd. 3: *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M. 1970, S.35.

Brecht war überzeugt, auf diese Weise Einblicke in verborgene Zusammenhänge jenseits der alltäglichen, oberflächlichen Wirklichkeitsbetrachtung vermitteln und das bloße *Glotzen* seiner Rezipienten in ein kritisches *Sehen* verwandeln zu können: »Ihr aber lernet, wie man sieht, statt stiert« (7, S.112). Die Verfremdung befähigt den Leser oder Zuschauer, jene eigentümliche Haltung des Staunens und der Verwunderung einzunehmen, die auch den Naturwissenschaftler auszeichnet, wie Brecht im *Kleinen Organon* am Beispiel Galileis erläutert:

Damit all dies viele Gegebene ihm als ebensoviel Zweifelhafte erscheinen könnte, müßte er jenen fremden Blick entwickeln, mit dem der große Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete. Den verwunderten diese Schwingungen, als hätte er sie so nicht erwartet und verstünde es nicht von ihnen, wodurch er dann auf die Gesetzmäßigkeiten kam. (23, S.82)

Mit einem solchen Blick, »so schwierig wie produktiv« (ebd.), soll der Rezipient Brecht'scher Werke nun menschliche Haltungen und gesellschaftliche Verhältnisse betrachten lernen, um deren »Gesetzmäßigkeiten« durchschauen und am Ende auch beherrschen zu können. Auf diesem Wege erreicht die Kunst das von Brecht gesteckte Ziel, »die Welt als Objekt menschlicher Praxis« (22.1, S.546) erkennbar zu machen und sie dem konstruktiven Eingreifen auszuliefern.²⁸

Die Technik der Verfremdung garantiert den »Gebrauchswert« künstlerischer Werke, indem sie sie zu Instrumenten der Aufklärung und der Erkenntnis erhebt und ihnen damit einen greifbaren lebenspraktischen Nutzen verleiht. Außerdem markieren Theorie und Praxis der Verfremdung den entscheidenden Schritt, mit dem Brecht über den zweifelhaften Objektivitätsanspruch einer neusachlichen ›Tatsachenliteratur‹ hinausgelangte. Realität einfach zu reproduzieren, wäre unsinnig; will der Künstler sie durchschaubar machen, muss er sie vielmehr konstruktiv gestalten. Das verfremdende Schreiben ist, wie unsere Analysen immer wieder bestätigen werden, ein hochartifizielles Geschäft.

Der Gestus, der Brechts Gedichten zugrunde liegt, lässt sich nun präziser als *verfremdendes Zeigen* fassen. Dabei können Zeigen und Verfremden im konkreten Werk miteinander verschmelzen, wenn die sprachliche Präsentation einer Beobachtung, eines Gegenstandes, einer Situation oder eines Geschehens selbst bereits verfremdend gestaltet ist, etwa durch die Forcierung innerer Widersprüche in der Darstellung oder durch den Einsatz satirischer und grotesker Elemente. Mit der *Legende vom toten Soldaten*, die übrigens lange vor der theoretischen Konzeption der Verfremdungseffekte entstand, werden wir im nächsten Kapitel ein einschlägiges Gedicht kennenlernen. Häufig wird die Verfremdung aber auch durch einen expliziten Kommentar geleistet, der dem dichterisch entworfenen Bild folgt, so dass sich das poetische Werk in zwei deutlich voneinander abgegrenzte Teile gliedert. Das gilt zum Beispiel für das epigrammatische Gedicht *Die Maske des Bösen* von 1942, das

28 Da Brechts Modell einer Kunst der Verfremdung auf politisches Bewusstsein, gesellschaftskritische Einsichten und letztlich auf praktisches Handeln zielt, ist es nur sehr entfernt mit der im frühen 20. Jahrhundert im russischen Formalismus konzipierten Theorie verwandt, die Verfremdung als grundsätzliches Unterscheidungsmerkmal der poetischen Sprache und damit vorrangig als innerliterarisches Phänomen begreift. Die Frage, wie Brecht die belehrende, handlungsleitende Funktion von Literatur im Einzelnen auffasste und begründete, wird das Kapitel 8 »Lehren und Lernen: Brechts realistische Poetik« ausführlicher erörtern.

im Folgenden als ein erstes praktisches Exempel für Brechts Kunst der Verfremdung vorgestellt werden soll. Die Verse gewähren zugleich schon einen Einblick in wesentliche Elemente der Vorstellungswelt ihres Autors und zeigen dabei mustergültig, wie einzelne, auf den ersten Blick oft ganz unscheinbare Brecht-Texte weitläufige Gedankengänge eröffnen können, die überaus komplexe philosophische und weltanschauliche Probleme berühren.

Die Maske des Bösen

An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk
 Maske eines bösen Dämons, bemalt mit Goldlack.
 Mitfühlend sehe ich
 Die geschwollenen Stirnadern, andeutend
 Wie sehr es anstrengt, böse zu sein.
 (12, S.124)

Durch die Verkürzung des dritten Verses, der die Mittelachse des Gedichts bildet, ist dessen Zweiteilung schon äußerlich kenntlich gemacht. Die ersten beiden Zeilen übernehmen die Aufgabe, ein Objekt der Kunst ›vorzuzeigen‹, eine ostasiatische Holzmaske nämlich, wie sich deren mehrere in Brechts Besitz befanden. Der zweite Teil des Textes lässt dann eine Deutung des Artefakts durch den Sprecher folgen, die an seine affektive Reaktion auf den Anblick der Maske anknüpft und eine massive Verfremdung mit sich bringt. Kernstück dieses Effekts ist das Wort »Mitfühlend«, das im abrupten Bruch mit dem Gewohnten und Vertrauten eben jene produktive Irritation bewirkt, als die wir Verfremdung definiert haben und die Brecht als notwendigen Ausgangspunkt eines jeden Reflexions- und Lernprozesses betrachtete. Das *Mitgefühl* gehört mit Sicherheit nicht zu den Empfindungen, mit denen wir als Reaktion auf etwas Böses rechnen. Erschrecken und Angst sollte man erwarten oder auch Zorn und heftige Ablehnung – aber warum mitfühlende Anteilnahme? So wird der Leser hier durch den sparsamsten Einsatz künstlerischer Mittel zum Nachdenken und zur Stellungnahme gezwungen. Die Richtung für seine Überlegungen weisen die beiden Schlusszeilen, die die eigentümliche Haltung des Sprechers näher begründen, wobei sie allerdings ihrerseits neuen Stoff zum Grübeln liefern: Böse-Sein ist, wie die geschwollenen Stirnadern der Dämonenmaske verraten, eine anstrengende Sache; Grund genug, jeden aufrichtig zu bedauern, der sich dieser Mühe unterziehen muss.

Die Eingangsverse des Gedichts legen dem Rezipienten ein spontanes Einverständnis nahe, das gar keine Problematisierung zuzulassen scheint. Da die Wendung vom »bösen Dämon« diesem Geschöpf das Böse-Sein offenbar als eine feste, untrennbar mit ihm verbundene Eigenschaft zuschreibt, dürfte niemand auf den Gedanken kommen zu bezweifeln, dass der Dämon eben seiner Natur nach böse *ist*. Gleich darauf wird diese Selbstverständlichkeit aber von Grund auf in Frage gestellt, denn wenn es den Betroffenen *Anstrengung* kostet, böse zu sein, kann die Bosheit nicht mehr als prinzipielles Wesensmerkmal und quasi natürliche Gegebenheit aufgefasst werden; ebensowenig lässt sie sich als unkontrollierte Gefühlsaufwallung, als plötzlicher Ausbruch aggressiver Affekte begreifen. Der »böse Dämon« ist also keineswegs »an sich« böse und vielleicht nicht einmal von vornherein ein Dämon. Auch das Wort »Maske«, schon im Gedichttitel genannt und im zweiten Vers wieder aufgenommen, gewinnt nun mit einem Schlag eine zusätzliche Bedeutungsdimension. Stellt das dämonische Böse-Sein

etwa nur eine äußere Hülle dar, einen künstlichen Habitus, den Menschen unter gewissen Umständen annehmen – und zwar ungern, weil er ihre Kräfte eigentlich über Gebühr beansprucht?

Brechts Verfremdung ist kein bloßes Spiel, bei dem es nur um kurzfristig wirksame Überraschungseffekte geht. *Die Maske des Bösen* will die Aufmerksamkeit des Lesers vielmehr auf fundamentale anthropologische Fragen lenken und eine Anschauung vermitteln, die seit den dreißiger Jahren zum Kern von Brechts Menschenbild gehörte und eng mit seinem Bekenntnis zum Marxismus verbunden war. Ausführlich thematisiert wird sie in dem Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan*, das der Autor nicht lange vor der Niederschrift unseres Gedichts im skandinavischen Exil vollendete. In einigen Versen der Hauptfigur Shen Te treten die Parallelen zu *Die Maske des Bösen* klar zutage:

Warum sind Sie so böse?
Den Mitmenschen zu treten
Ist es nicht anstrengend? Die Stirnader
Schwillt Ihnen an, vor Mühe, gierig zu sein.
Natürlich ausgestreckt
Gibt eine Hand und empfängt mit gleicher Leichtigkeit. Nur
Gierig zupackend muß sie sich anstrengen. Ach
Welche Verführung, zu schenken! Wie angenehm
Ist es doch, freundlich zu sein! Ein gutes Wort
Entschlüpft wie ein wohliger Seufzer.
(6, S.247)

Für Brecht ist der Mensch im Grunde ein soziales Geschöpf, ausgezeichnet durch die natürliche Neigung zu Güte und Freundlichkeit im Umgang mit seinesgleichen. Will er diese Disposition unterdrücken und sich unmenschlich betragen, bedarf es eines erheblichen Kraftaufwands. Noch in *Der kaukasische Kreidekreis*, einem der letzten Stücke des Autors, heißt es:

Ach, zum Tragen, spät und frühe
Ist zu schwer ein Herz aus Stein
Denn es macht zu große Mühe
Mächtig tun und böse sein.
(8, S.89)

Auch das späte *Lied des Darmwäschers* preist die Seligkeit des Schenkens und Helfens: »Höchstes Glück ist doch, zu spenden, / Denen, die es schwerer haben« (15, S.225). Und inmitten der Schrecknisse des Zweiten Weltkriegs notierte Brecht im April 1941 folgende Ideen zu einer neuen Komödie:

Der Mann, der in Anbetracht schlimmer Welt gewillt ist, ein Bösewicht zu werden, es jedoch nicht vermag. Nach jeder guten Tat, die zu begehen er schwach genug ist, schwört er, nunmehr sich zu verhärten, aber in neuerliche Versuchung geratend, fällt er aufs neue. Nur hinter seinem Rücken tut er Gutes. Titel: »Das schwache Fleisch«. Sinn: Wieviel leichter und natürlicher ist es, Gutes zu tun als Schlechtes, produktiv zu sein, als schädigend. (26, S.477)

Geläufige, durch die christliche Lehre geprägte Vorstellungen vom Wesen des Menschen werden hier in ihr Gegenteil verkehrt: Selbstüberwindung kostet nicht die Uneigennützigkeit, sondern das egoistische Handeln, und die Schwäche des Fleisches, von der Bibel als Anfälligkeit für sündhafte Verlockungen angeprangert, verleitet zur Güte, nicht zur Missetat.

Indes ist es dem Menschen »in Anbetracht schlimmer Welt« oftmals unmöglich, seiner natürlichen Freundlichkeit entsprechend zu handeln. Materielle Not und die Gesetze einer konfliktreichen Konkurrenzgesellschaft gebieten ihm vielmehr, sich selbstsüchtig zu gebärden, seine Mitmenschen grundsätzlich als potenzielle Feinde anzusehen und alles und jeden rigoros unter dem Gesichtspunkt des Eigennutzes zu beurteilen. Berühmt sind die Verse aus der *Dreigroschenoper*, die die »Verhältnisse«, mit denen Brecht die Bedingungen der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung meint, dafür verantwortlich machen, dass dem spontanen Drang zur Humanität permanent zuwidergehandelt werden muss:

Ein guter Mensch sein! Ja, wer wär's nicht gern!
 Doch leider sind auf diesem Sterne eben
 Die Mittel kärglich und die Menschen roh.
 Wer möchte nicht in Fried und Eintracht leben?
 Doch die Verhältnisse – sie sind nicht so!
 (11, S.140)

Im Kapitalismus behauptet sich auf Dauer nur, wer wie ein wildes Tier zu handeln bereit ist und folglich sein wahres Wesen verleugnet:

Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich
 Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt.
 Nur dadurch lebt der Mensch, daß er so gründlich
 Vergessen kann, daß er ein Mensch doch ist.
 (11, S.144)

In den *Flüchtlingsgesprächen*, einem Werk aus Brechts Exiljahren, konstatiert einer der Dialogpartner nüchtern: »Ich würd keinem anraten, daß er sich ohne die allergrößte Vorsicht menschlich benimmt. Das Risiko ist zu gewaltig« (18, S.242) – und dann zitiert er das Gedicht *Die Maske des Bösen*, das die Entfremdung des Menschen von seiner natürlichen Anlage zur Güte in *verfremdender* Manier offenlegt und dadurch ins Bewusstsein hebt. Etwas Ähnliches geschieht in *Der gute Mensch von Sezuan*, wo die von wirtschaftlichen Nöten bedrängte Shen Te schließlich nicht umhin kann, sich in ihren realitätstüchtigen, kaltherzigen »Vetter« Shui Ta zu verwandeln und damit ihre persönliche »Maske des Bösen« aufzusetzen. Mit dem alten literarischen Motiv der inneren Spaltung und des Doppelgängertums wird hier die Wirkung eines sozioökonomischen Zwangsmechanismus illustriert, dem der Mensch in einer kapitalistischen Welt nicht zu entinnen vermag. In einem Brief bezeichnete der Autor die »Zerreißung der Shen Te« denn auch als einen »schreckliche[n] Akt der bürgerlichen Gesellschaft« (29, S.399).

Brecht vertraute demnach einerseits auf ein unzerstörbares humanes Potenzial – das Gedicht *Immer wieder* verzeichnet selbst noch angesichts der Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs gewisse Hoffnungssignale, denn auch »in dieser Zeit« gibt es Gesten der Menschlichkeit (15, S.77) –, beharrte aber andererseits darauf, dass gesellschaftliche Bedingungen geschaffen werden müssten, die die Menschen von dem fatalen Zwang zum Egoismus und zur gewalttätigen Selbstbehauptung erlösen und es ihnen damit überhaupt erst gestatten, jenes Potenzial in seinem ganzen Umfang zu entfalten. Diese Überlegungen lassen bereits erahnen, was er unter Sozialismus verstand.²⁹

²⁹ Vgl. dazu ausführlicher das Kapitel 7 »Brecht und der Sozialismus«.

Das Menschenbild, das Brecht in Texten wie den oben zitierten verkündet, mag manchen Lesern freilich allzu optimistisch, ja geradezu naiv vorkommen. Sie könnten sich dabei auf Sigmund Freud berufen, einen älteren Zeitgenossen des Dichters, der eine weitaus skeptischere Auffassung vertrat. In seiner Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* kritisiert der Begründer der Psychoanalyse die kommunistische Lehre von der ursprünglichen Güte des Menschen, die nur durch das Privateigentum korrumpiert worden sei, indem er betont, wie tief aggressive und gewalttätige Neigungen in der Triebstruktur selbst verankert sind:

Die Kommunisten glauben den Weg zur Erlösung vom Übel gefunden zu haben. Der Mensch ist eindeutig gut, seinem Nächsten wohlgesinnt, aber die Einrichtung des privaten Eigentums hat seine Natur verdorben. [...] Wenn man das Privateigentum aufhebt, alle Güter gemeinsam macht und alle Menschen an deren Genuß teilnehmen läßt, werden Übelwollen und Feindseligkeit unter den Menschen verschwinden. Da alle Bedürfnisse befriedigt sind, wird keiner Grund haben, in dem anderen seinen Feind zu sehen [...]. Ich habe nichts mit der wirtschaftlichen Kritik des kommunistischen Systems zu tun, ich kann nicht untersuchen, ob die Abschaffung des privaten Eigentums zweckdienlich und vorteilhaft ist. Aber seine psychologische Voraussetzung vermag ich als haldose Illusion zu erkennen. Mit der Aufhebung des Privateigentums entzieht man der menschlichen Aggressionslust eines ihrer Werkzeuge, gewiß ein starkes und gewiß nicht das stärkste.³⁰

Für Freud stellt die Aggression einen »unzerstörbare[n] Zug der menschlichen Natur« dar, der unter allen Umständen Mittel und Wege findet, sich geltend zu machen. Und er formuliert eine These, die sich wie ein pointierter Gegenentwurf zu *Die Maske des Bösen* liest: »Es wird den Menschen offenbar nicht leicht, auf die Befriedigung dieser ihrer Aggressionsneigung zu verzichten; sie fühlen sich nicht wohl dabei.«³¹ Die Abwägung beider Positionen bleibe dem Leser überlassen. Der kleine Exkurs sollte lediglich deutlich machen, dass Brechts Ideen allemal zum Nachdenken über scheinbare Selbstverständlichkeiten anregen können, ohne dass man ihnen immer uneingeschränkt beipflichten müsste.

Die kunstvoll aufgebauten Verfremdungseffekte geben zu erkennen, wie artifiziell und hochgradig reflektiert die lyrischen Werke dieses Autors konstruiert sind. Ein beträchtliches Maß an Rationalität setzen sie auch bei ihren Lesern voraus, auf deren Seite dem Gestus des verfremdenden Zeigens eine Haltung des kritischen Prüfens und Fragens korrespondiert, die Brecht etwa in *Lob des Lernens* ausdrücklich fordert und in *Fragen eines lesenden Arbeiters* praktisch vorführt.³² Brechts Gedichte laden den Rezipienten nicht dazu ein, sich seinen Emotionen hinzugeben und träumerisch eine poetische Atmosphäre auszukosten: »Sie entwerten nicht durch einen läuternden Sublimationsprozeß das Stofflich-Geschehnishafte zum bloßen Anlaß für Stimmung; im Gegenteil, das Pragmatische nimmt die mitgelieferte Stimmung sozusagen nur in

30 Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. In: ders.: Studienausgabe. Bd. IX: Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion. Frankfurt a.M. 2000, S.191–270, hier S.241 f.

31 Ebd., S.242.

32 Wenn hier von »Lesern« gesprochen wird, ist die den Texten eingeschriebene Leserrolle gemeint, die sich in der Analyse der Gedichte und ihrer kommunikativen Strategien rekonstruieren lässt. Aussagen über Brechts *reale* Leser und ihre Reaktionen auf seine Werke werden in dieser Studie nur in Ausnahmefällen getroffen. Eine Arbeit, die sich systematisch mit ihnen befassen wollte, müsste sich ganz anderer – empirischer und rezeptionssoziologischer – Methoden bedienen.

Kauf.«³³ Pointiert ausgedrückt, legen diese Texte die von ihnen gestalteten Situationen, Vorgänge, Gedanken und Appelle der Leserschaft zur nüchternen Begutachtung vor. In einer Notiz aus den dreißiger Jahren bezeichnet Brecht die »kritische Haltung« als »die einzig produktive, menschenwürdige« (22.1, S.226). Mehr noch, das vernünftige Denken war für ihn gerade in Zeiten eskalierender Klassenkämpfe und faschistischer Bedrohungen so dringend geboten, dass er einer Lyrik, die sich nicht mit ihm vertrug, keine Überlebenschancen einräumte:

Heute, wo unsere nackte Existenz längst zu einer Frage der Politik geworden ist, könnte es überhaupt keine Lyrik mehr geben, wenn das Produzieren und das Konsumieren von Lyrik davon abhinge, daß aus der Vernunft kommende Kriterien ausgeschaltet werden können. Unsere Gefühle (Instinkte, Emotionen) sind völlig verschlammt; sie befinden sich in dauerndem Widerstreit mit unseren nackten Interessen. (ebd.)

Aber wenn Brecht nun versichert: »Der Lyriker braucht die Vernunft nicht zu fürchten« (22.1, S.133), will er Dichtung damit keineswegs zu einer trockenen und kühlen Angelegenheit stempeln, denn er war der Meinung, dass gerade das Denken eine ausgesprochen lustvolle Aktivität sei und, wie es in *Leben des Galilei* heißt, »zu den größten Vergnügungen der menschlichen Rasse« zähle (5, S.211). In der eben zitierten Notiz setzt er auch im Blick auf die Rezeption künstlerischer Schöpfungen kritisch-vernünftige Betätigung und *Genuss* nahezu gleich: »Wahrer Kunstgenuß ohne kritische Haltung ist unmöglich« (22.1, S.226). Eine weitere Lobrede auf das intellektuelle Vergnügen, das der Umgang mit Lyrik bereiten kann, soll hier vollständig angeführt werden – schon deshalb, weil sie auch der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Brechts eigenen Gedichten eine eindrucksvolle Legitimation verleiht:

Über das Zerpflücken von Gedichten

Der Laie hat für gewöhnlich, sofern er ein Liebhaber von Gedichten ist, einen lebhaften Widerwillen gegen das, was man das Zerpflücken von Gedichten nennt, ein Heranführen kalter Logik, Herausreißen von Wörtern und Bildern aus diesen zarten blütenhaften Gebilden. Demgegenüber muß gesagt werden, daß nicht einmal Blumen verwelken, wenn man in sie hineinsticht. Gedichte sind, wenn sie überhaupt lebensfähig sind, ganz besonders lebensfähig und können die eingreifendsten Operationen überstehen. Ein schlechter Vers zerstört ein Gedicht noch keineswegs ganz und gar, so wie ein guter es noch nicht rettet. Das Herausspüren schlechter Verse ist die Kehrseite einer Fähigkeit, ohne die von wirklicher Genußfähigkeit an Gedichten überhaupt nicht gesprochen werden kann, nämlich der Fähigkeit, gute Verse herauszuspüren. Ein Gedicht verschlingt manchmal sehr wenig Arbeit und verträgt manchmal sehr viel. Der Laie vergißt, wenn er Gedichte für unnahbar hält, daß der Lyriker zwar mit ihm jene leichten Stimmungen, die er haben kann, teilen mag, daß aber ihre Formulierung in einem Gedicht ein Arbeitsvorgang ist und das Gedicht eben etwas *zum Verweilen gebrachtes Flüchtiges* ist, also etwas verhältnismäßig Massives, Materielles. Wer das Gedicht für unnahbar hält, kommt ihm wirklich nicht nahe. In der Anwendung von Kriterien liegt ein Hauptteil des Genusses. Zerpflücke eine Rose, und jedes Blatt ist schön. (22.1, S.453f.)

Diese Ausführungen erteilen jeder Kunstmetaphysik eine klare Absage. Das Gedicht verdankt sich nicht der genialischen Inspiration des Poeten, sondern entsteht als Artefakt in einem handwerklichen »Arbeitsvorgang«, weshalb es auch ohne weiteres auf seine Konstruktionsprinzipien hin untersucht werden kann – ohne ehrfürchtige Scheu,

33 Klotz: Bertolt Brecht, S.87.

wohl aber mit Genuss und einem beträchtlichen Erkenntnisgewinn. Hin und wieder hat Brecht selbst an konkreten Beispielen vorgeführt, wie man lyrische Werke behandeln sollte. So lieferte er eine eingehende Analyse von Fritz Bruegels antifaschistischem *Flüsterlied*, die bezeichnenderweise die »Verletzung logischer Gesetze« bei der Verwendung poetischer Bilder und Metaphern rügt (22.1, S.190), und demonstrierte an einer Strophe aus Johannes R. Bechers Gedicht *Deutschland*, wie ein sorgfältiges ›Auseinanderklauben‹ des Textes das Lesevergnügen noch erhöht (vgl. 23, S.213–215).

Emil Staigers Ideal einer Lyrik, die kritische Distanz und Reflexion ausschließt, wäre zweifellos auf Brechts entschiedenen Widerspruch gestoßen.³⁴ Es bietet sich aber an dieser Stelle an, auch die von Hugo Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik* vorgelegten Thesen zum Vergleich heranzuziehen, um die Eigenart von Brechts Gedichtwerk noch präziser herausarbeiten zu können. Friedrich setzt sich in entscheidenden Punkten ebenfalls deutlich von Staigers Auffassung ab und scheint Brecht sehr nahe zu kommen, wenn er in (modernen) Gedichten im Wesentlichen Produkte des rationalen Kalküls erkennt und ihnen überdies eigentümliche Verfremdungswirkungen zuschreibt. Auf's Ganze gesehen, sind jedoch auch seine Vorstellungen ganz und gar nicht mit denen Brechts in Einklang zu bringen.

Als Romanist rekonstruiert Friedrich die Merkmale der modernen Lyrik hauptsächlich anhand der Werke Rimbauds und Mallarmés³⁵, in denen er einen neuartigen Strukturtypus lyrischer Dichtung entdeckt, der mit dem von Staiger favorisierten romantischen Lied kaum noch etwas gemein hat. Die Gedichte der französischen Poeten suchen oft gezielt das Bizarre, Hässliche und Morbide auf, betonen Abnormitäten und Dissonanzen. Vor allem aber befreien sie die Sprache von allen direkten Bezügen zur äußeren wie zur inneren, seelischen Realität, um der dichterischen Einbildungskraft den größtmöglichen Spielraum zu gewähren. Die schöpferische Willkür manifestiert sich in einem »Ausbruch aus den Sachordnungen« der Lebenswirklichkeit und einem »irreale[n] Ineinanderblenden des Verschiedenen«³⁶; Sprachmagie und Klangzauber ersetzen Logik, gedankliche Kohärenz und festumrissene Bedeutung. Moderne Gedichte entwerfen als »poésie pure«³⁷ eine »aus kreativer Phantasie und eigenmächtiger Sprache entsprungene Welt«, die eine »Feindin der realen Welt ist«.³⁸ Über die Enge und Banalität des alltäglichen Daseins hinausstrebbend, umkreisen sie Geheimnisse, die nicht verstandesmäßig erfasst oder benannt werden können, und nähern sich damit einer Transzendenz, die notwendigerweise leer bleiben muss.

34 Dasselbe gilt übrigens für Staigers oben zitierte apodiktische Behauptung: »Denken und Singen vertragen sich nicht« (Staiger: Grundbegriffe der Poetik, S.37). Musik spielte eine große Rolle für Brecht, der viele seiner frühen Gedichte selbst vertonte und später mit bedeutenden Komponisten wie Kurt Weill, Hanns Eisler und Paul Dessau zusammenarbeitete. Seine Ansichten über Musik und ihre Wirkung auf die Zuhörer weisen in dieselbe Richtung wie seine poetologischen Bemerkungen zum epischen Theater und zur Lyrik: Es galt, von der bloßen Evokation emotionaler Regungen wegzukommen und die Kunst an Kritik und Reflexion zu binden.

35 Von den deutschsprachigen Dichtern des 20. Jahrhunderts bezieht er vor allem Benn und Krolow in seine Untersuchung ein, während der Lyriker Brecht – aus gutem Grund, wie sich zeigen wird – unberücksichtigt bleibt.

36 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* [1956]. Hamburg 1968, S.87.

37 Ebd., S.136.

38 Ebd., S.203.

In ihrer Abkehr von den Paradigmen der Erlebnisdichtung und der Stimmunghaftigkeit trifft sich die moderne Lyrik, wie Friedrich sie auffasst, mit den poetologischen Grundüberzeugungen Bertolt Brechts. Das Gedicht suggeriert nicht mehr spontane Gefühlsausprache, sondern zeigt sich unmissverständlich als Produkt hochbewusster Verstandesoperationen; an die Stelle von Inspiration, Stimmung und emotionaler Ergriffenheit, die für Staiger das ›Lyrische‹ ausmachen, tritt die mit kühler Überlegung durchgeführte Konstruktion sprachkünstlerischer Artefakte.³⁹ Nicht zuletzt gewinnt die von Friedrich analysierte Lyrik dank ihrer gezielten Durchbrechung sämtlicher Regeln der Alltagslogik ebenfalls einen »Grundzug der Verfremdung des Vertrauten«⁴⁰ und bewirkt auf diese Weise eine provozierende Entautomatisierung etablierter Muster der Wahrnehmung und der Sprache. Gleichwohl sind die Differenzen zu Brechts Poetik nicht zu übersehen, denn deren Interesse gilt ja gerade nicht der Transzendierung der zeitgenössischen Lebenswelt, sondern ihrer kritischen Durchdringung und Erhellung. Statt der vertrauten Erfahrungswirklichkeit das Reich einer frei schaltenden Phantasie entgegenzustellen, führen Brechts Gedichte mitten in diese Wirklichkeit hinein, um ihre dem oberflächlichen Blick verborgenen Strukturen aufzudecken. Deshalb hat auch die Brecht'sche Verfremdung als kalkulierter Bruch mit festen Schablonen des Sehens und Denkens einen ganz anderen Stellenwert als jene schrankenlose Realitätszertrümmerung, die Friedrich der modernen Lyrik attestiert.

Brechts Gedichte sind nicht in einer traumartig verzerrten, irrealen Sphäre angesiedelt, die ihre Existenz allein der sprachkombinatorischen Artistik verdankt. Sie zeigen vielmehr die Welt des 20. Jahrhunderts im Schatten zweier mörderischer Kriege, totalitärer Systeme und gewaltsamer sozialer Konflikte, eine Welt menschlichen Handelns und Leidens unter ganz bestimmten politischen und gesellschaftlichen Bedingungen. Obwohl sie dabei häufig einen Blickwinkel wählen, der für den Leser ungewohnt sein dürfte, handelt es sich doch prinzipiell um eine wiedererkennbare Welt, die sich dem rationalen Begreifen nicht verschließt. Und es ist nicht zuletzt eine *bewohnte* Welt, bevölkert von Menschen, deren Haltungen und Beziehungen den Hauptgegenstand des lyrischen Schreibens bilden, während die von Friedrich erörterten Texte das menschliche Subjekt meist rigoros aus ihren künstlichen Sprachwelten verbannen.

Anders als die zur Hermetik tendierenden modernen Gedichte will Brechts Lyrik grundsätzlich verständlich sein. Im Gegensatz etwa zur symbolistischen oder auch zur expressionistischen Dichtung bedient sie sich in der Regel fasslicher und anschaulicher Bilder aus alltäglichen Lebenszusammenhängen, während sie ›Dunkelheit‹ nur in Gestalt von Leerstellen kennt, die mit Bedacht produziert werden, um den Leser zum eigenständigen Nachdenken, zur gedanklichen Mitarbeit herauszufordern. Der Rätselcharakter, der manchen lyrischen Brecht-Texten eigen ist, resultiert deshalb weder aus der völligen Aufhebung von Logik und Kohärenz noch aus absoluten Metaphern oder anderen Techniken, die die kommunikative Funktion der Sprache außer Kraft setzen. Selbst späte Gedichte wie die *Buckower Elegien*, die zu extremer Verknappung und

39 Allerdings sind die Lyriker der Moderne nach Friedrich darum bemüht, gerade durch intellektuelle Kunstgriffe auch die Dynamik des Unbewussten zu entbinden. Verstandesherrschaft und Traumlogik gehen in ihren Texten eine spannungsvolle Synthese ein.

40 Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, S.160.

bildhafter Verschlüsselung ihrer Aussage neigen und dem Leser mitunter beträchtliche Deutungsanstrengungen abverlangen, bleiben stets einem hermeneutischen Sinnverstehen zugänglich.

Brecht strebt eine ›gestische‹ Sprache an, die menschliche Verhaltensweisen möglichst plastisch erfasst, sie zugleich aber verfremdet und damit der nüchternen Beurteilung ausliefert. Aus diesem Grunde bevorzugte er im Exil ungleichmäßig rhythmisierte, reimlose Verse statt der metrisch streng geregelten und gereimten lyrischen Formen, die ihm mit ihrer Eingängigkeit und Musikalität das kritische Denken eher zu behindern schienen. Andererseits war er durchaus imstande, auch traditionellere, regelmäßige Vers- und Strophenmuster seinen Zwecken dienstbar zu machen, indem er sie durch verschiedene sprachliche und rhythmische Kunstgriffe von ihrer »ölige[n] Glätte« (22.1, S.358) befreite. Insbesondere seinen virtuosen Umgang mit metrischen ›Stolperstellen‹, Inversionen und Zeilenbrüchen werden wir im weiteren Verlauf der Untersuchung an einer Vielzahl von Beispielen studieren können. Bei alledem dienen seine Verfremdungseffekte immer dem Ziel, im Grundgestus des Zeigens und im Sinne des »Gebrauchswerts« lyrischer Texte die Mitteilungsfunktion der Sprache und ihren Realitätsbezug zu stärken, während die Gedichte eines Rimbaud oder Mallarmé beides nahezu aufheben.

Sprachzweifel sind für den Dichter Brecht kein Thema. Er pflegt meist eine schlichte und alltagsnahe, wenngleich keineswegs kunstlose Ausdrucksweise, die sich häufig sogar an Eigentümlichkeiten der mündlichen Rede anlehnt. Seine Sprache ist »klar und durchsichtig« und »scheint so unverbraucht, als ob [...] Hofmannsthal den Chandos-Brief nie geschrieben hätte«⁴¹, jenen Essay also, der um die Jahrhundertwende die moderne Sprachskepsis und die Fragwürdigkeit der Bezüge zwischen Wort und Ding, Sprache und Welt beispielhaft zum Ausdruck gebracht hatte. Brecht vertraut nach wie vor auf die Fähigkeit der Sprache, Wirklichkeit zu erschließen und Erkenntnisse und Einsichten zu transportieren. Darum ist seine Lyrik »niemals monologisch [...], sondern besitzt immer einen Adressaten, wenngleich der Kreis der Mitteilungsempfänger bald unendlich groß, bald eng und höchst intim gehalten wird.«⁴² Er schreibt fast durchweg außerordentlich kommunikative, gewissermaßen implizit dialogische Texte, die sich zum Rezipienten hin öffnen und dessen ›Antworten‹ als notwendiges Element in ihren eigenen Strukturzusammenhang einbeziehen. Schon der *Kurze Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* bindet das Gedicht ja an die »ursprüngliche Geste der Mitteilung« (21, S.191), und über seine eigenen lyrischen Werke sagt Brecht: »In der Tat sind sie in einer Haltung geschrieben, die jemand nur einnimmt, wenn er mit aufmerksamen Lesern rechnet« (30, S.26).

Der Allgemeingültigkeitsanspruch, den Hugo Friedrich mit dem Titel seines Buches erhebt, lässt sich offensichtlich nicht halten. Während der von ihm herauspräparierte Strukturtypus im deutschen Sprachraum beispielsweise von Gottfried Benn wirkungsmächtig vertreten wurde, dessen ›Artistenmetaphysik‹ ein autonomes Reich der Kunst jenseits von Geschichte und Gesellschaft postulierte, schuf der zwölf Jahre jüngere Bertolt Brecht eine ganz andersartige Ausprägung genuin »moderner« Lyrik,

41 Walther Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen ⁸1998, S.142.

42 Hans Mayer: Brecht. Frankfurt a.M. 1996, S.327.

mit der er seinerseits traditionsstiftend wirkte⁴³: Autoren der zweiten Jahrhunderthälfte wie Günter Kunert, Erich Fried, Volker Braun oder Hans Magnus Enzensberger sind bei aller Eigentümlichkeit ihres Schaffens und ihrer persönlichen Entwicklung nicht ohne seine Anregungen zu denken. Zu erläutern ist jetzt aber noch ein weiterer Aspekt der spezifischen Modernität dieser Lyrik, der seit jeher zu polemischen Angriffen auf Brecht Anlass gegeben hat, nämlich sein Konzept der kollektiven Produktion. Er begründete dieses Verfahren mit der Einsicht, »daß die moderne Arbeitsteilung auf vielen wichtigen Gebieten das Schöpferische umgeformt hat. Der Schöpfungsakt ist ein kollektiver Schöpfungsprozeß geworden, ein Kontinuum dialektischer Art, so daß die isolierte ursprüngliche Erfindung an Bedeutung verloren hat« (25, S.76). Die fortschreitende arbeitsteilige Ausdifferenzierung von Produktionsabläufen machte in seinen Augen also auch vor Kunst und Literatur nicht halt. Wenn er das künstlerische Schaffen ähnlichen Gesetzen unterworfen sieht wie die profane industrielle Fertigung – der *Kurze Bericht* spricht wie selbstverständlich von der »Herstellung« von Songs (vgl. 21, S.193)! –, offenbart er einmal mehr eine äußerst nüchterne Einschätzung des Dichters und seiner Tätigkeit. Das einsame Genie, dessen Inspiration aus unerforschlichen Seelentiefen quillt, macht ganz im Sinne der Neuen Sachlichkeit dem rationalen Konstrukteur Platz, der bei seiner Arbeit auch mit anderen Fachleuten kooperiert.

Brecht hielt kollektive Verfahrensweisen außerdem schon deshalb für notwendig, weil die beschränkten Möglichkeiten eines isolierten Künstlers in seinen Augen nicht ausreichten, um der modernen Welt in ihrer enormen Komplexität gerecht zu werden: »Die ganze Schriftstellerei wird eben, von einzelnen betrieben, immer fragwürdiger« (21, S.449); der »Verfall des individualistischen Kunstwerks« vollziehe sich unaufhaltsam (S.488). Zu den Kooperationspartnern bei der künstlerischen Produktion zählt nicht zuletzt auch der Leser, den Brecht, wie schon erwähnt, durch vielgestaltige Techniken des Appells, des Fragens und der Provokation zum gleichberechtigten Mitschöpfer erhebt, statt ihm nur die Rolle eines passiven Konsumenten zuzugestehen. Das literarische Werk wird demnach nicht von seinem Urheber als fest umrissenes Gebilde der Leserschaft und der Nachwelt übergeben, es konstituiert sich vielmehr in einem offenen Prozess, den die Interaktion zwischen den im Text angelegten Strukturen und den Reaktionen der Rezipienten in Gang hält, und vollendet sich im Grunde erst in der durch seine Anregungen veränderten Lebenspraxis der »Benutzer.«⁴⁴

Der Gedanke der kollektiven Produktion entfaltete seine Wirkung in zweierlei Hinsicht. Zum einen zog Brecht zeit seines Lebens bei der Arbeit Freunde und Mitstreiter hinzu, deren Kenntnisse und Fähigkeiten er schätzte und unter denen sich auch immer wieder seine verschiedenen Geliebten befanden. Zahlreiche Werke, die unter seinem Namen publiziert wurden, gingen daher aus derart vielschichtigen schöpferi-

43 Vergleiche zwischen den Antipoden Benn und Brecht wurden in der Forschung schon oft angestellt. Als jüngstes und umfassendstes Beispiel ist der Sammelband *Gottfried Benn – Bertolt Brecht. Das Janusgesicht der Moderne* (hrsg. von Achim Aurnhammer, Werner Frick und Günter Saße. Würzburg 2009) zu nennen.

44 Dass Brecht damit Einsichten der neueren Rezeptionsästhetik vorwegnahm, sei hier nur am Rande erwähnt. Mit seinen Überlegungen zur Wirkung und zum Überdauern literarischer Schöpfungen wird sich unter anderem das Kapitel 16 »Letzte Dinge: Alter, Tod und Fortleben« befassen.

schen Interaktionen hervor, dass die Anteile der einzelnen Mitwirkenden nicht mehr voneinander gesondert werden können.⁴⁵ Vielsagend ist schon der Titel der frühesten, nur als Manuskript im Nachlass überlieferten Gedichtsammlung *Lieder zur Klampfe von Bert Brecht und seinen Freunden*, der einerseits ein Gemeinschaftswerk der jugendlichen Augsburger Freundesclique ankündigt, andererseits aber Brecht durch die namentliche Nennung unzweideutig als Kopf dieses Teams heraushebt. Wie sehr ihn das Leitbild einer kreativen Zusammenarbeit faszinierte, illustrieren die im Journal von 1940 festgehaltenen Spekulationen, ob nicht auch die Stücke Shakespeares durch »ein kleines Kollektiv« angefertigt worden sein könnten. Was Brecht sich hier ausmalt, ist eigentlich ein um mehrere Jahrhunderte zurückprojiziertes Spiegelbild seiner eigenen Produktionsweise: »Das Kollektiv braucht nicht immer von gleicher Zusammensetzung gewesen zu sein, es kann sehr locker gearbeitet haben, Shakespeare kann die entscheidende Persönlichkeit gewesen sein, er kann lediglich gelegentliche Mitarbeiter gehabt haben usw.« (26, S.444).

Die zweite und für textorientierte Analysen weitaus wichtigere Form des kollektiven Produzierens pflegte Brecht unter dem anstößigen Namen des *Plagiats* zu verteidigen. Es ging dabei um die unbedenkliche Nutzung und Weiterverwendung von Texten, Formelementen, Motiven oder künstlerischen Strategien, die von anderen – älteren oder auch zeitgenössischen – Autoren stammten. Der Streit um diese Praxis erreichte bereits 1929 einen öffentlichkeitswirksamen Höhepunkt, als der Kritiker Alfred Kerr darauf aufmerksam machte, dass Teile einiger Songs aus der *Dreißigroschenoper* einer von Karl Klammer vorgelegten deutschen Übersetzung der Werke François Villons entnommen waren. Brecht räumte den Tatbestand unverzüglich ein und rechtfertigte sich zunächst mit dem berühmt gewordenen Bekenntnis zu seiner »grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums« (21, S.316). In der Folgezeit und bis in die späten dreißiger Jahre hinein kam er dann aber mit erstaunlicher Hartnäckigkeit auf das Thema zurück und entwickelte in zahlreichen Notizen eine förmliche Poetik des Plagiats, die zentrale Aspekte seines schriftstellerischen Selbstverständnisses berührt. Die unbekümmerte Übernahme brauchbaren Materials stellt er dabei als literarhistorischen Normalfall, ja sogar als auszeichnendes Merkmal besonders produktiver Epochen hin: »So ziemlich jede Blütezeit der Literatur ist charakterisiert durch die Kraft und Unschuld ihrer Plagiate« (21, S.323). In seinen Augen ehrt es einen Autor, wenn seine Werke weiterverwendet werden können, also »Zitierbarkeit« erlangen: »Der ›Urheber‹ [...] setzt sich durch, indem er verschwindet. Wer es erreicht, daß er umgearbeitet, also im Persönlichen entfernt wird, der hält ›sich‹« (S.318). Dagegen verknüpft Brecht die auf dem Persönlichkeitskult des bürgerlichen Zeitalters beruhende Originalitätssucht der Dichter mit dem »schäbigen Besitzbegriff« in der Epoche des »Hochkapitalismus« (S.380), dem er als Sozialist einen »neuen kollektivistischen Besitzbegriff« (S.285) entgegensetzt.

45 Vgl. zu diesem Thema neuerdings Nadia Dimassi: Gruppenbild mit Autor oder Teamkreativität bei Bertolt Brecht. Berlin 2006. – In der vorliegenden Studie können solche Fragen nicht im Einzelnen diskutiert werden, zumal sie für die Lyrik ohnehin nicht ganz denselben Stellenwert besitzen wie für das Bühnenwerk. Auch der Streit um Brechts Umgang mit seinen Mitarbeitern, insbesondere mit den Frauen unter ihnen, und um die mögliche Marginalisierung ihres Beitrags zu seinen Arbeiten soll hier nicht aufgegriffen werden. Gegenstand unserer Untersuchung ist ein lyrisches Œuvre, nicht der *Mensch* Bertolt Brecht.

Als eine besondere Variante des kollektiven Schaffens eröffnete das Plagieren nach Brechts Ansicht vielfältige Möglichkeiten, die einem ganz auf sich selbst verwiesenen Schriftsteller versperrt bleiben mussten. Sehr schön wird das in einer der ältesten Keuner-Geschichten formuliert, die sicherlich nicht von ungefähr ausgerechnet im Jahr des Skandals um die *Dreigroschenoper* entstand:

Herr Keuner und die Originalität

Heute, beklagte sich Herr Keuner, gibt es unzählige, die sich öffentlich rühmen, ganz allein große Bücher verfassen zu können, und dies wird allgemein gebilligt. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfaßte noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt. Infolgedessen werden Gedanken nur in eigener Werkstatt hergestellt, indem sich der faul vorkommt, der nicht genug davon fertigbringt. Freilich gibt es dann auch keinen Gedanken, der übernommen werden, und auch keine Formulierung eines Gedankens, die zitiert werden könnte. Wie wenig brauchen diese alle zu ihrer Tätigkeit! Ein Federhalter und etwas Papier ist das einzige, was sie vorzeigen können! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Größere Gebäude kennen sie nicht, als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist! (18, S.18)

Um eine solche unfruchtbare Selbstbeschränkung zu vermeiden, rechnete Brecht die »Plagierkunst zum Handwerk des Schriftstellers« (21, S.399) und griff bei der eigenen Arbeit ausgiebig auf Vorlagen und Bezugstexte zurück, denen er noch einen Gebrauchswert für die Gegenwart zuerkennen konnte. Den Pragmatismus, von dem er sich dabei leiten ließ, bringt das *Lied des Stückeschreibers* auf den Punkt, wenn es heißt: »Ein paar Stücke habe ich nachgeschrieben, genau / Prüfend die jeweilige Technik und mir einprägend / Das, was mir zustatten kommt« (14, S.300). Brecht bekundete seinen Respekt vor anderen Schriftstellern, indem er sich ihre Produkte kreativ aneignete. Literarhistorische und philologische Gewissenhaftigkeit ließ sein ausschließlich praktisch motiviertes Interesse dagegen nicht als Maßstab gelten:

Es ist übrigens ein fast unbegreiflicher Denkfehler, jemandem, der vorschlägt, unter den Darstellungsmitteln von Schriftstellern eine Auswahl zu treffen, ohne weiteres vorzuwerfen, er wolle die betreffenden Werke zersäbeln; den Werken geschieht da gar nichts. Die historische Forschung hat sie natürlich als Ganzes zu betrachten, für sie sind sie nicht ein Haufen technischer Mittel, das ist klar. Aber der technisch lernende Schriftsteller geht von einem andern Gesichtspunkt aus an die Werke früherer Generationen und anderer Klassen heran, das ist ebenfalls klar. (22.1, S.466)

Wer den »Materialwert« von »nun schon einmal gemachten Arbeiten« sinnvoll nutzen wolle, dürfe sich dabei nicht durch »Pietät« und »schädliche Ehrfurcht« vor ihnen und ihren Schöpfern behindern lassen (21, S.289).

So entwickelt sich Brechts Werk, auch das lyrische, zu einem erheblichen Teil aus der produktiven Beschäftigung mit unterschiedlichen Prätexten und mit ganzen Motiv-, Stoff- und Gattungstraditionen. Vielfältig sind auch die Formen dieser intertextuellen Bezugnahme, die vom kritischen Kommentar bis zur Nach- und Umdichtung, von Kontrafaktur, Parodie und Satire bis zur verfremdenden Montage von Zitaten in einem neuen Kontext reichen. Was Brecht praktiziert, ist also durchaus kein geistloses Abkupfern, und wenn er sein Verfahren selbst immer wieder mit dem Begriff des Plagiats belegt und sogar eine »Ehrung des literarischen Plagiats und seine Wiedereinset-

zung in seine alten angestammten Rechte« ankündigt (21, S.174), muss man darin in erster Linie eine bewusste Provokation des bürgerlichen Verständnisses vom geistigen Eigentum sehen, das für ihn in die unmittelbare Nachbarschaft der »Schreibergärtchen« gehörte (S.315). Die Erörterung von Brechts Rückgriff auf literarische Vorlagen, die im Rahmen der folgenden Werkanalysen oftmals notwendig sein wird, soll daher nicht etwa Abhängigkeiten des Autors oder gar seine vermeintliche Unselbständigkeit nachweisen, sondern vielmehr seine spezifischen Intentionen und seine künstlerischen Verfahrensweisen beim schöpferischen Umgang mit vorgegebenem Material aufzeigen.

Brechts Aneignung der literarischen Überlieferung lässt deutlich gewisse Schwerpunkte und Tendenzen erkennen, die wiederum eng mit seiner Auffassung von den Aufgaben und Eigenarten der Dichtung verbunden sind. Die Auseinandersetzung mit Autoren der klassisch-romantischen Kunstepoche und ihrer Rezeption im deutschen Bildungsbürgertum, die ihren konzentriertesten lyrischen Ausdruck in den *Studien-Sonetten* der dreißiger Jahre findet, trägt bei ihm vorwiegend kritisch-polemische Züge. Positive Anknüpfungspunkte entdeckte er dagegen bei vor- und unbürgerlichen Traditionen, deren Vertreter (noch) nicht dazu neigten, die Poesie als vermeintlich autonome Sphäre von der konkreten Lebenspraxis abzutrennen. Dazu zählen insbesondere die lehrhaften Dichtungsgattungen der Antike und der Aufklärung, satirische und sozialkritische Strömungen und schließlich Formen wie die Vagantenpoesie, die Volksballade, der Bänkelsang und das Kabarett. Brecht bewunderte eine ganze Reihe von Poeten, die im bürgerlichen Kanon seiner Zeit keinen Platz fanden, beispielsweise den schon erwähnten François Villon sowie Rudyard Kipling – beide werden noch 1938 im *Journal* in einem Atemzug als wichtige frühe Vorbilder genannt (vgl. 26, S.316) – oder auch Karl Valentin und Frank Wedekind, die er in jungen Jahren persönlich kennenlernte. Unübersehbar ist in seinen Gedichten und Stücken auch die Vorliebe für die Sprache der Lutherbibel und andere Ausdrucksformen der christlichen Religiosität, an denen er ebenfalls ihren gestischen Charakter und ihre pragmatischen Bezüge schätzte.⁴⁶ In späteren Phasen seines Schaffens interessierte er sich zunehmend für die Lyrik und das Theater Chinas, weil er hier Haltungen und poetologische Positionen zu erkennen glaubte, die seinen eigenen verwandt waren.

Bei der Analyse intertextueller Bezüge, die der Brecht-Forschung ein weites Betätigungsfeld eröffnet, muss man freilich stets Vorsicht walten lassen und der Versuchung widerstehen, durch eine Verengung der Perspektive allzu simple Abhängigkeitsverhältnisse zu konstruieren oder auch bloße Analogien und Parallelen übereilt mit belegbaren »Einflüssen« gleichzusetzen. So hat beispielsweise James K. Lyon in einer eigenen Monographie Kiplings Bedeutung für den jungen Brecht herausgestellt und dabei unter anderem auf die den beiden Autoren gemeinsame Distanz zur esoterischen Innerlichkeit und zur lyrischen Gefühlsschwärmerei, auf die Drastik ihrer Sprache, die Plastizität der gestalteten Figuren und Situationen, die Bevorzugung von erzählenden Gedichtformen und Rollenliedern sowie die Vorliebe für exotische Milieus und gesellschaftliche Randfiguren hingewiesen.⁴⁷ Demgegenüber macht Wolfgang Pöckl aber zu Recht geltend, dass man die genannten Merkmale der frühen Lyrik Brechts

46 Vgl. dazu im Einzelnen das Kapitel 3 »Gott ist tot: Von einer Welt ohne Transzendenz«.

47 Vgl. James K. Lyon: Bertolt Brecht und Rudyard Kipling. Frankfurt a.M. 1976, vor allem S.13–42.

durchweg ebenso gut auf dessen Villon-Rezeption zurückführen könnte.⁴⁸ Der Fall zeigt, wie leicht eine im wahrsten Sinne des Wortes eindimensionale Einflussforschung in die Irre gehen kann.

Um derartige Verkürzungen zu vermeiden, orientiert sich die vorliegende Studie in ihrem Aufbau nicht an den verschiedenen Anregern und Vorbildern Brechts; sie verzichtet auch darauf, etwa die Beschäftigung des Dichters mit ostasiatischer Literatur oder mit der Kunst der Antike systematisch zu rekonstruieren. Bevorzugt wird statt dessen eine Gliederung nach thematischen Schwerpunkten, die in lockerer chronologischer Reihung aufeinander folgen und jeweils wichtige Etappen und Kristallisationskerne der Brecht'schen Lyrik vom Ersten Weltkrieg bis zu den letzten Jahren in Ostberlin abhandeln. Eine solche Einteilung bietet den Vorteil, dass sie Übersicht schafft und Zusammenhänge erhellt, den Interpreten jedoch nicht dazu nötigt, sämtliche Werke und Werkgruppen unter ein einziges übergreifendes Gesetz zu subsumieren und dem Autor etwa eine streng teleologische Entwicklung zu unterstellen. Aus diesem Grunde kommt den einzelnen Abschnitten des Buches auch eine gewisse Selbstständigkeit zu; gelegentliche Querverweise sollen auf Bezüge aufmerksam machen und die Orientierung erleichtern. Zusätzliche Kapitel wären ohne weiteres denkbar gewesen, aber eine erschöpfende Darstellung des ja schon in rein quantitativer Hinsicht gewaltigen lyrischen Werkes von Bertolt Brecht konnte ohnehin nicht angestrebt werden. Es ist daher zu hoffen, dass sich der Leser durch das hier gebotene Material an Texten und Interpretationen auch zu eigenständigen Erkundungen angeregt fühlt, die den Horizont dieser Arbeit überschreiten.

Die Gedichte werden – im Einklang mit der Poetik ihres Verfassers – nicht als Gefühlsaussprache des Individuums Brecht oder als biographische Zeugnisse, sondern als künstlerisch geformte Erkundung von *Haltungen* aufgefasst, die Menschen im Umgang miteinander und mit ihrer Lebenswelt einnehmen können. Da diese Haltungen stets durch gesellschaftliche Rahmenbedingungen und politische Konstellationen mitbestimmt sind, nehmen die Kapitel immer wieder Bezug auf die Zeitgeschichte und auf Brechts persönliche Erfahrungen in und mit dieser Geschichte. Die Lyrik des Dichters ist zwar keine bloße Abbildung seiner von katastrophalen Brüchen und Verwerfungen geprägten Epoche, wohl aber eine produktive Auseinandersetzung mit ihr – den entscheidenden »Unterschied [...] zwischen »widerspiegeln« und »den Spiegel vorhalten« betont Brecht selbst in einer auf die Lyrik gemünzten Journal-Notiz (26, S.418) – und müsste deshalb ohne ihren historischen Hintergrund in weiten Teilen unverständlich bleiben.

Angesichts der Entwicklung und des Schicksals seiner real existierenden Ausprägung hat sich unser Bild des Sozialismus inzwischen grundlegend gewandelt, und der Kapitalismus ist im frühen 21. Jahrhundert ebenfalls nicht mehr derselbe wie zu Brechts Zeiten; die Klassenstrukturen der westlichen Gesellschaften und ihre sozialen Konflikte zeigen heute ein anderes Gesicht als vor sechzig oder achtzig Jahren. Viele der von Brecht vertretenen Positionen und Thesen erscheinen uns daher zweifellos unzeitgemäß. Andererseits stößt man bei der Lektüre seiner Werke auch immer wieder auf Themen, Fragen und Einsichten von überraschender Aktualität. Und was in jedem

48 Vgl. Wolfgang Pöckl: Formen produktiver Rezeption François Villons im deutschen Sprachraum. Stuttgart 1990, S.344–348.

Fall nach wie vor als wegweisend angesehen werden kann, ist die kritisch reflektierende Haltung, die dieser Autor mit seinem Schreiben zu vermitteln sucht. Sein Beharren auf nüchternen Distanz und sein emphatisches »Lob des Zweifels« – so der Titel eines Gedichts aus den späten dreißiger Jahren – konnten ihn zwar nicht immer vor blinden Flecken und dogmatischer Verhärtung bewahren, doch lässt sich jene genuin aufklärerische Grundeinstellung, konsequent durchgeführt, gegebenenfalls auch gegen ihn selbst wenden: Sie erlaubt es gleichsam, mit Brecht über Brecht hinauszugehen. Es gilt also, in einen konstruktiven Dialog mit seinen Texten einzutreten und sie, seiner eigenen Empfehlung für die Behandlung lyrischer Werke folgend, ohne falsche Scheu und übertriebene Pietät, aber mit genussvoller Neugier zu »zerpflücken«, wobei man sich darauf verlassen kann, dass ihnen dieses Verfahren keinen Schaden zufügt. Walter Benjamin charakterisierte das Verhältnis seines Freundes zu den großen künstlerischen Leistungen der Vergangenheit einmal als »Huldigung voller Vorbehalte«⁴⁹, und an diesem Leitbild soll sich im Folgenden auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Brechts Gedichten orientieren. Ihm wäre das vermutlich recht gewesen.

49 Walter Benjamin: Kommentare zu Gedichten von Brecht. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S.539–572, hier S.562.