

978-3-476-02451-0 Kittstein, Das lyrische Werk Bertolt Brechts
© 2012 Verlag J.B. Metzler (www.metzlerverlag.de)



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 Bühnenautoren 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 Gefühlskultur 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 erlebnishafte 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 bezeichnetet 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 Zitaten 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 1923, 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. Münchener 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 präge 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 wahrem 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 grammatischen 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 Un geschiedenheit 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 dokument-

14 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik [1946]. Zürich 1959, S.37.

15 Ebd., S.24f.

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 gefunden 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 Radsporthall 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 Produkten[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 könnte (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 Gummiknöppeln 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 Dreieit 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 kontruiertes 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. 1971, 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 auffallenden 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 reimlose 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 hervorzu tun, sondern lieber mit überlieferten Mustern arbeitete und sie seinen Bedürfnissen anpasste. Formale und andere ‚technische‘ Innovationen um ihrer selbst willen widerstreben 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, erstarre 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 Zweifelhaftes 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 beobachten lernen, um deren »Gesetzmäßigkeiten« durchzuschauen 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.
Mitführend sehe ich
Die geschwollenen Stirnader, 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 »Mitführend«, 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 Abneigung – aber warum mitführende 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 Stirnader der Dämonenmaske verraten, eine anstrengende Sache; Grund genug, jeden aufrechtig 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