

GÖTTINGER UNIVERSITÄTSREDEN

51

ÜBER GEDICHTE DES JUNGEN BRECHT

Rektoratsrede

gehalten von

Dr. Walther Killy

ordentlicher Professor
an der Universität Göttingen



VANDENHOECK & RUPRECHT IN GÖTTINGEN

1967 1 7757



B 9246,9

© Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1967 — Printed in Germany —
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das
Buch oder Teile daraus auf foto- oder akustomechanischem Wege zu ver-
vielfältigen. — Herstellung: Hubert & Co., Göttingen

Vor genau vierzig Jahren erschien in Berlin ein Buch, auf dessen Titelblatt stand: *Bertolt Brechts Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang*. Kein Jahrzehnt später schrieb Walter Benjamin auf der Flucht aus Paris an einen Freund, daß zwei Verluste aus seiner zurückgelassenen, berühmten Bibliothek ihn besonders schmerzten. Der eine sei Kafkas Prozeß; das andere unverschmerzbares Stück — Brechts „Hauspostille“ im ersten Druck, von dem es nur 25 Stück gibt...¹ Das ist eine sehr gegensätzliche Vorliebe, und die Frage mag erlaubt sein, was den großen Kritiker, dessen Gedanken über die barocke Allegorie und über Goethes Wahlverwandtschaften jetzt erst wirksam werden, zu seinem Zeitgenossen gezogen hat. Es gibt allerlei Zeugnisse dafür, und in einem findet sich der Satz: *Wie . . . , wenn man, den Stier bei den Hörnern packend und des besonderen Umstandes eingedenk, der der Schwierigkeit, heute Lyrik zu lesen, genau entspricht: der Schwierigkeit nämlich, Lyrik heut zu verfassen — wie wenn man eine heutige lyrische Sammlung dem Unternehmen zugrunde legte, Lyrisches wie einen klassischen Text zu lesen?*² Diesem im Hinblick auf die Gedichte Brechts gegebenen Rat sei hier nochmals zu folgen gesucht, nicht aus der Nähe der Mitlebenden, sondern aus der Entfernung bald eines halben Jahrhunderts.

Aber kaum entschließt man sich zu solchem Verfahren, gesellt sich zu Benjamins Schwierigkeiten, heute Gedichte zu lesen und heute Gedichte zu verfassen eine weitere, aus beiden hervorgehende. Wie denn liest man einen klassischen Text? Las man ihn

¹ W. Benjamin, Briefe, hrsg. G. Scholem u. Th. W. Adorno, Bd. 2, Frankfurt 1966, S. 598.

² W. Benjamin, Versuche über Brecht, hrsg. R. Tiedemann, Frankfurt 1966, S. 49.

leichter? Dafür gibt es klassische Hinweise: *Was von meinen Arbeiten, so sagte Goethe, durchaus und so auch von den kleineren Gedichten gilt, ist, daß sie alle, durch mehr oder minder bedeutende Gelegenheit aufgeregt, im unmittelbaren Anschauen irgend eines Gegenstandes verfaßt worden, deßhalb sie sich nicht gleichen, darin jedoch übereinkommen, daß bei besonderen äußeren, oft gewöhnlichen Umständen ein Allgemeines, Inneres, Höheres dem Dichter vorschwebte.* Und er fügte einen Wink für Leser an: *Weil nun aber demjenigen, der eine Erklärung meiner Gedichte unternimmt, jene eigentlichen, im Gedicht nur angedeuteten Anlässe nicht bekannt sein können, so wird er den innern, höhern, faßlichen Sinn vorwalten lassen . . .*³ In diesen Sätzen sind die Goetheschen Vorstellungen von Lyrik versammelt, umfassender, als sich hier sagen läßt. Wollte man sie auf eine kurze Formel bringen, so müßte sie etwa lauten: das klassische Gedicht objektiviert einen vergänglichen Anlaß, besondere Umstände, welche den Dichter zum Gedicht aufregten; er mag sich eines geringen Gegenstands bedienen, aber es ist immer ein wirklicher, angeschauter (oft die Natur) und jedenfalls ein bedeutender; einer also, dessen gewöhnliche, augenblickliche Erscheinung ein allgemeines Gesetz als einen einsichtigen Sinn offenbart. Man könnte, Goethe-Worte abwandelnd, dasselbe auf vielerlei Weise formulieren. Am Gegenstand des Gedichtes konkretisiert sich das Individuelle und deutet aufs Allgemeine; oder anders: das Gefühl kommt in der Anschauung zur Einsicht, der erlebte Moment wird bedeutend durch den Gegenstand, der ihn erfahrbar (und im Gedicht wieder erfahrbar) macht. Dabei sind weder der Moment des erregten Ich noch der Gegenstand oder der höhere faßliche Sinn jeweils vorwiegender Zweck der Poesie. Vielmehr ermöglichen sie sich aneinander und heben sich in den höchsten Produktionen auf vollkommene Weise auf. Wir empfinden ein solches Gleichgewicht als schön und nennen es „klassisch“.

³ J. W. v. Goethe, Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff., I. Abt. Bd. 42¹, S. 329. [= WA]

Das ganze 19. Jahrhundert hat von diesen Vorstellungen gezehrt, und bis heute wird man auf den Kathedern nicht müde, Goethes Empfehlung zu folgen und, wenn schon die Anlässe der Poesie (man hat für sie die Vokabel vom „lyrischen Ich“) nicht faßlich werden, wenigstens ihrem Sinn nachzutrachten. Lesen wir also Verse des jungen Brecht als klassischen Text:

Lied der Schwestern

*In den finstern Wäldern, sagt man
Wächst er auf wie fremdes, sanftes Vieh.
Viele Männer kamen von den Wäldern.
Aber aus den Wäldern kam er nie.*

*Und man sagte uns : in jenen Feldern
Mit den Bäumen wächst er sanft und still.
Aber viele kamen von den Feldern. Keiner
Der uns seinen Ort verraten will.*

*In den Städten, sagt man, leben viele.
Und in Höfen sieht man viele stehn.
Viele fragten wir, die dorthier kamen :
Aber keiner hatte ihn gesehn.*

*Seitdem denken wir : in weißen Wolken
Gibt es oft ein sonderbares Licht.
Vielleicht sehen wir einst in den Wolken
Weiß, vom Wind verwehet, sein Gesicht.⁴*

Lieder — so hieß die Abteilung, mit der Goethe die Sammlung seiner Gedichte eröffnete und die das meiste an Persönlichem, das meiste an heiterer Natur enthielt. *Lied* heißt auch dies scheinbar einfache Gedicht, und anschauliche Natur scheint auf den ersten Blick nicht zu mangeln — *Wälder, Felder, Bäume, Wind und Wolken* sind gegenwärtig, ein Katalog einfacher lyrischer Naturwörter,

⁴ B. Brecht, Gedichte Bd. 2, Frankfurt 1960, S. 55. [= Gedichte 2]

der seine Wirkung nicht verfehlt. Aber wer spricht? Es ist kein Ich, sondern ein Wir — wer sind die *Schwestern*? Die Überschrift als integraler Teil des Gedichts, als das erste, was der Hörer hört, setzt das Rätsel, aber der Verlauf löst es nicht auf. Und zu der Frage, wer hier spreche oder singe, kommt sogleich die, wovon gesungen und gesprochen wird. Wer ist „Er“, nach dem hier gefragt, auf den gewartet, über den gedacht wird?

Ein probates Mittel beim klassischen Gedicht angesichts solcher Schwierigkeit ist, sich des Ortes zu versichern, von dem her gesprochen wird, denn er bestimmt die Richtung des Blicks und die Perspektive in den jedem Gedicht eigenen Zeitverlauf. Da stellt sich gleich heraus, daß die Verse nicht *im unmittelbaren Anschau eines Gegenstandes verfaßt* sind; vielmehr überspielt die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung die Tatsache, daß es in den ersten drei der vier Strophen Verse vom Hörensagen sind: *In den finstern Wäldern, sagt man Wächst er auf wie fremdes, sanftes Vieh . . .* Die Inversion *sagt man* im ersten Satz entfernt den, der da aufwächst in finstern Wäldern, in eine sagenhafte Ferne. Das Präsens *sagt man* spricht wie aus Überlieferung, gebrochen, und der so gebrochene lyrische Ton fährt, um das Hörensagen zu bekräftigen, mit scheinbar epischer Bestimmtheit fort: *Viele Männer kamen von den Wäldern. Aber aus den Wäldern kam er nie.*

Das ist Bericht und alles andere als die überquellende Rede, die man so gerne der Lyrik zuschreibt. Der Bericht scheint sicherer zu werden. Die zweite Strophe nimmt die Wendung wieder auf, im abgeschlossenen Präteritum: *Und man sagte uns : in jenen Feldern Mit den Bäumen wächst er . . .* Zur allgemeinen Sage tritt vorgegebene Tatsächlichkeit. Von den vielen, die von den Feldern kamen, will nur keiner etwas verraten, ein Wort, welches auf geheimes Wissen deutet. Die dritte Strophe nimmt das *sagt man* zum dritten Male auf, nun von einem unzweifelhaften Sachverhalt sprechend: *In den Städten, sagt man, leben viele.* Die Unzweifelhaftigkeit strahlt aus auf die Antwort der befragten Vielen: *. . . keiner hatte ihn gesehn.* Ein achselzuckendes Kenne ihn nicht.

Die drei ersten Strophen sind also eng verbunden, nicht nur weil sich ein enges Netz abgewandelter und wiederholter Wörter und Wendungen über sie spannt; sie haben die gleiche Grundfigur, indem eine jede der anonymen Position des *sagt man* die Negation des Kollektiven *Viele ... Aber keiner* entgegensetzt. Und dazu tritt eine sehr subtile zeitliche Wirkung, die — wie stets bei Poesie — ein erstes Hören zwar wahrnehmen, aber erst genauere Betrachtung bewußt machen kann. *In den finstern Wäldern, sagt man Wächst er ...* das ist ein sagenhaftes Präsens, in eine nicht absehbare Zeit sanften Wachstums zurückreichend, ein praesens mythicum, bekräftigt durch die vielen Männer, die von einer sicheren Ungewißheit Zeugnis geben. In der zweiten Strophe wird die Unsicherheit geringer, durch den bloßen Wechsel der Inversion im Präsens zu dem Aussagesatz im definitiven Präteritum: *Und man sagte uns*. Die Greifbarkeit dessen, was Hörensagen war, ist zeitlich näher gerückt: *Keiner Der uns seinen Ort verraten will*. In der dritten Strophe schließlich scheint die Zeitbewegung auf eine reale Gegenwart hinauszulaufen. Das beharrliche Fragen — *Viele fragten wir* — ist zu einem augenblicklichen Haltepunkt gekommen — *Aber keiner hatte ihn gesehn*. Aus der sicheren Ungewißheit ist eine unsichere Gewißheit geworden. Eine einfache Sprache scheint alles genau zu bezeichnen; aber die Genauigkeit ist nicht zu fassen — die — mit Goethe zu reden — *Gelegenheit* des Gedichts entzieht sich wie seine *Umstände*; wie es anhaltend spielt zwischen *sagt man* und *sieht man*, zwischen der allzu gegenwärtigen Evidenz des *In den Städten, sagt man, leben viele* und dem allzu gewissen Präteritum *Aber keiner hatte ihn gesehn*; so realisiert es sich überhaupt in einem außerordentlichen Widerspiel zwischen Vagheit und Genauigkeit, das in der letzten Strophe seinen Höhepunkt findet.

Denn auch das so bestimmt gesagte *Seitdem denken wir* ist alles andere als bestimmbar. Der Zeitpunkt, von dem das *Seitdem* ausgeht, oszilliert in dem vom Gedicht eröffneten Raum halbmythischer Vergangenheit und halbgewisser Gegenwart. Und

was die unbestimmbaren Schwestern *denken*, ist in Wirklichkeit ein Hoffen, abgeleitet von dem so realen wie sonderbaren, diffusen Licht in den von Brecht so geliebten weißen Wolken. Es gibt es *oft*, hören wir. Aber solche Erfahrung schlägt um in die vage Erwartung des *Vielleicht* und *einst*: *Vielleicht sehen wir einst in den Wolken Weiß, vom Wind verwehet, sein Gesicht*. Selbst wenn sich die Konstellation ergäbe, die solche Hoffnung erfüllt: sie würde wieder ins Widersprüchlich-Ungewisse führen. Der irdisch ungewiß blieb, wird am Himmel vielleicht gesehen, wenn nicht er, so sein Gesicht. Das Antlitz bezeichnet das Bestimmteste, die eigentümlichsten Züge einer Person; *sehen* wäre der gewisseste Akt des Wahrnehmens. Aber in einem einzigen großen Oxy-moron wird all dies fortgenommen, es wäre ein verwehtes Gesicht, also gar keines; das Adjektiv *weiß* steht ἀπὸ κοινού, unbestimmt, ob es zum erhofften Antlitz oder den sonderbaren Wolken gehört. Am Anfang schien es, als ob das Gedicht, als ob der Erwartete einen Ort habe: Wälder; Felder; Städte. Am Ende blicken wir in einen ortlosen Ort; die Hoffnungen sind in den Wind geschlagen; es ist mit dem Ganzen wie in dem Epigramm *Über die Städte* in der Hauspostille: *In ihnen ist nichts, und über ihnen ist Rauch*.⁵ Wenn ein faßlicher, höherer, innerer Sinn vorwaltet, so ist es dieser sinnlose. Das anfänglich so sinnfällig eingehende Gedicht wird immer hermetischer, aber indem es nichts verbirgt, enthüllt es Nichts.

Der Leser also, der nach Goethes Anweisung verfährt und, wie beim klassischen Poem, da ihm die *angedeuteten Anlässe* nicht greifbar werden, nach dem höheren Sinn fragt, trägt keinen davon. Und der andere Goethesche Grundsatz, *daß man sich bei Auslegung von Dichtern immer zwischen dem Wirklichen und Ideellen zu halten habe*^{5a}, führt uns schnell zu der Erkenntnis, daß das Wirkliche flüchtig und das Ideelle nichtig sei. Oder, mit den Worten der Hauspostille in deren 1. Psalm: *Über der Welt sind die Wolken,*

⁵ Gedichte 1, S. 73.

^{5a} WA I, 41¹, S. 335.

*sie gehören zur Welt. Über den Wolken ist nichts.*⁶ Wer den jungen Brecht kennt, wird weitere Beispiele leicht hinzufügen können, eines eindringlicher als das andere; von Menschen in der *Ballade vom Tod der Anna Gewölkegesicht*:

*Einmal sieht er noch ihr Gesicht : in der Wolke!
Es verblaßte schon sehr. Da er allzu lang blieb . . .
Einmal hörte er noch, fern im Wind, ihre Stimme
Sehr weit in dem Wind, in dem die Wolke hintrieb . . .*

*Aber in späteren Jahren verblieben
Ihm nur mehr Wolke und Wind, und die
Fingen an zu schweigen wie jene
Und fingen an zu vergeben wie sie.*⁷

Oder die berühmten Verse *Vom Armen B. B.*:

*Von diesen Städten wird bleiben : der durch sie hindurchging,
der Wind!
Fröhlich machet das Haus den Esser : er leert es.
Wir wissen, daß wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen : nichts Nennenswertes.*⁸

Aber unser Versuch, das Gedicht wie ein klassisches zu lesen, ist noch nicht am Ende. Insofern es sich weder im *unmittelbaren Anschauen irgend eines Gegenstandes* realisiert noch auch *einen höhern, faßlichern Sinn vorwalten läßt*, den man früher Idee zu nennen pflegte, ist es unklassisch. Aber indem es keinen „Sinn“ aussprechlich macht, ist es doch nicht sinnlos; und die Tatsache, daß seine Organisation anders ist als die klassischer Poesie, heißt noch lange nicht, es sei kunstlos. Als ein modernes Gedicht kann es nicht davon ausgehen, daß die Welt zusammenhängend und unendlich deutbar sei und die Kunst ihr schöner Spiegel, darin sich alles wiederfindet, wenn auch in einem dunklen Wort.

⁶ B. Brecht, Gedichte Bd. 1, Frankfurt 1960, S. 111. [Gedichte 1]

⁷ Gedichte 2, S. 49f.

⁸ Gedichte 1, S. 149.

Es beginnt nicht, wie die *Zueignung*, mit dem faßlichen lyrischen Moment :

*Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing . . .*⁹

um aus ihm jenes höchste Geschenk hervorgehen zu lassen

*Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.*¹⁰

Es ist vielmehr, so wollen wir uns vorläufig behelfen, ein nihilistisches Gedicht. Dabei ist nihilistisch etwas anderes, als schlichte Gemüter im Westen Deutschlands meinen, welche dafür angesichts moderner Kunst das dem Wörterbuch des Unmenschen entstammende Wort „zersetzend“ haben; es ist auch etwas anderes, als die nicht minder dogmatischen Gemüter im Osten Deutschlands meinen, wenn sie, mit ähnlichen Erscheinungen konfrontiert, von „bürgerlichem Nihilismus“ reden. Es ist vielmehr ein vom Dichter ausgesprochener Zustand des Zeitalters, den Friedrich Nietzsche als der schärfste Diagnostiker der Moderne gemeint hat, wenn er davon sprach, es entstehe *die letzte Form des Nihilismus, welche den Unglauben an eine metaphysische Welt in sich schließt, — welche sich den Glauben an eine wahre Welt verbietet . . . Kurz: die Kategorien „Zweck“, „Einheit“, „Sein“, mit denen wir der Welt einen Wert eingelegt haben, werden wieder von uns herausgezogen — und nun sieht die Welt wertlos aus . . .*¹¹ Oder, wie es der etwa zweiundzwanzigjährige Brecht sagte:

Der Nachgeborene

*Ich gestehe es : ich
Habe keine Hoffnung.
Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich
Sehe.*

⁹ WA I, 1¹, S. 3.

¹⁰ Ebda. S. 7.

¹¹ F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Stuttgart (Kröner) 1952, S. 15.

*Wenn die Irrtümer verbraucht sind
Sitzt als letzter Gesellschafter
Uns das Nichts gegenüber.*¹²

Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich Sehe. Dies alles konnte für die Poesie, konnte für die Dichter nicht gleichgültig sein. Wenn die Blinden reden, so legt sich der Sehende Schweigen auf. Spricht er dennoch, so auf eine Weise, welche sich Auswege verbietet. Und das war in der nachklassischen Zeit immer schwerer geworden, nicht allein aus den von Nietzsche benannten Gründen, sondern auch aus solchen, die in der Geschichte der Poesie selbst enthalten sind. Wenn der Welt-Zusammenhang suspekt wurde, die Wahrheit zweifelhaft, so entfiel auch der poetische Zusammenhang, der nach der klassischen Ästhetik durch jene beiden evident wurde; die Schönheit wurde verdächtig, als welche sie zur Erscheinung kamen. Und in den Kreis der Verdächtigen einbezogen wurden die Bilder und die Worte, die Themen und die Formen, in denen Poesie sich seit langem verwirklicht hatte. Nietzsches Zeitgenosse Geibel wollte klassische und schöne Verse schreiben, aber sie waren nicht mehr wahr. Die Naturalisten wollten wahr schreiben, aber — in Deutschland wenigstens — sie schrieben nicht schön. Es schien, als ob Heines — von mir vor langer Zeit an anderer Stelle schon einmal zitierte — Verse recht behalten sollten:

*... Lieder und Sterne und Blümelein,
Und Änglein und Mondglanz und Sonnenschein,
Wie sehr das Zeug auch gefällt,
So macht's doch noch lang' keine Welt.*¹³

Vom Standpunkt der bedeutenden Lyrik um die Jahrhundertwende und der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts müßte

¹² Gedichte 2, S. 87.

¹³ H. Heine, Sämtliche Werke, hrsg. E. Elster, Leipzig, Wien o. J. Bd. 1, S. 55.

die letzte Zeile prosaisch heißen: so ist es schon lang keine Welt mehr, jedenfalls keine wahre und keine gegenwärtige Poesie.

Es ist hier nicht davon zu sprechen, wie die anderen Dichter dieser Lage begegneten. Hofmannsthal, indem er sich der Verführung seiner meisterhaften lyrischen Rede früh enthielt; Trakl, indem er mit traurig-schönen Zeichen das Geheimnis eines verlorenen Zusammenhangs umspielte; der junge Benn, indem er die falsche Schönheit mit der klinischen Wirklichkeit aufhob; und dann all die geringeren Expressionisten, die das Entbehrte und Entgangene durch Neologismen und Lautstärke ersetzten; oder diejenigen, die den Unzusammenhang selbst mit Bildern und Kombinationen vorbrachten, welche nur noch Spiel waren. Sie alle handelten, das möge man nicht überhören, aus Wahrheitsliebe, und weil die Überlieferung nicht mehr galt, so suchten sie neben den hergebrachten Bildern und Formen auch den gewohnten Regeln der deutschen Sprache zu entkommen. Von all dem kann beim jungen Brecht nicht die Rede sein. Seine Sprache scheint so klar und durchsichtig, wie sie es (nicht zuletzt in der Prosa) immer geblieben ist; sie lebt in der sprachlichen Überlieferung. Sie scheint so unverbraucht, als ob Heine jene Verse und Hofmannsthal den Chandos-Brief nie geschrieben hätten. Und wer der Betrachtung des *Lieds der Schwestern* aufmerksam gefolgt ist, wird mit der Folgerung nicht ganz glücklich gewesen sein, daß hier Nichts zur Sprache komme. Eines jedenfalls ging aus der Enttäuschung hervor: ein Gedicht, das etwas ist, schön und ganz überdies, neu und nicht abgenutzt, auf welche Weise?

In den dreißiger Jahren hat Brecht einmal mit der Überschrift *Über Fortschritte* rückblickend Notizen aufgeschrieben. *Es befriedigt mich, die Fortschritte, die ich erzielt zu haben glaube, als auf dem Rückzug erfochten mir vorzustellen . . . Ich begann z.B. mit den einfachsten, gewöhnlichsten Arten der Lyrik, dem Bänkelsang und der Ballade, Formen, welche von den besseren Dichtern schon längst nicht mehr gepflegt wurden. Ich zog mich zurück auf den freien Vers, als der Reim nicht mehr ausreichte für das, was zu sagen war . . . Ich gab das*

*Alte, bei aller Liebe zum Neuen, nicht ohne zähes Daranfesthalten bis zum Scheitern auf.*¹⁴ Man kann den Rückzug im *Lied der Schwestern* — das manches Balladeske enthält — so wie in den anderen Gedichten verfolgen; es ist die Umkehrung des Benjaminschen Ratschlages, das moderne wie ein klassisches zu lesen. Welche Positionen behielt der Dichter, welche neuen gewann er, indem er alte aufgab? Er behält die Bilder der Natur und die ursprünglichen Emotionen, die sie im Hören hervorrufen können; aber er gibt das klassisch-romantische Verfahren auf, das die Grenze zwischen Anschauung (oder wie immer man poetische Vergegenwärtigung sinnfälliger Dinge nennen mag) und evozierter Emotion aufhebt; „Stimmung“ gibt es nicht bei Brecht, und zwar, paradox gesagt, damit überhaupt noch Gestimmtheit ermöglicht wird. Anders gesagt: damit den so abgenutzten Erscheinungen einer poetisch gebrauchten Natur wirksame Glaubwürdigkeit zurückgewonnen wird, die schon Heine vermißt hatte. Brecht tut das schon früh, lang ehe er Theorien dafür hatte, indem er die Sphäre des Sprechens von der Sphäre der Emotion trennt.

Das ist die Aufgabe des wiederkehrenden *sagt man* im *Lied der Schwestern*; das ist die Funktion des bei diesem Dichter nie fehlenden Wechsels von Evokation und Ernüchterung. Um die Sache zunächst zu simplifizieren: würde das Lied nur sprechen: *In den finstern Wäldern . . . in den Feldern Mit den Bäumen . . . in weißen Wolken*, so hätte es sich nicht von der überlieferten Naturlyrik zurückgezogen und müßte das ganze Gewicht langer Tradition und alle von ihr bewirkte Abnutzung in Kauf nehmen; statt dessen behält es zwar die alten Bilder (Brecht operiert mit fast dem ganzen schmalen Katalog der Erscheinungen, die Hugo Friedrich lyrische Urpotenzen nennt), aber er isoliert sie und gibt sie sich damit gleichsam neu zurück. Das *sagt man* und *denken wir* distanziert die Erscheinung von der Wirkung, die — anonymen — Sprechenden von der Erfahrung, den Hörer von der sogenannten

¹⁴ B. Brecht, *Über Lyrik*, Frankfurt 1964, S. 30.

Stimmung, und setzt diese so wieder ein in ihre alten Rechte, allerdings nicht mehr auf die alte Weise und zu den alten Zwecken. Es ist dies eine teilweise Erklärung für die wirkungsvolle Erneuerung eines von den Zeitgenossen längst zu den Akten gelegten klassisch-romantischen Vokabulars.

Der junge Brecht hat dafür viele Mittel; eines, das nicht in unsern Zusammenhang gehört, ist die Veränderung der wörtlichen Perspektive durch den Gesang. Seit Jahrhunderten hatte man — sieht man vom Kirchenlied ab — das in frühen Zeiten selbstverständliche Verfahren aufgegeben, das der Augsburger Primaner wieder aufnahm, beim Verfassen von Gedichten den die Worte verändernden Gesang sogleich mitzudenken. Aber uns interessieren hier die Mittel, die der Wortlaut selbst enthält. Eines ist die Nötigung zur Reflexion. In der *Hauspostille* stehen Gedichte mit Überschriften, welche die Mitteilung von Erfahrungen versprechen; etwa: *Vom Klettern in Bäumen* und *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen*. Die erste Strophe des ersten:

1

*Wenn ihr aus eurem Wasser steigt am Abend —
Denn ihr müßt nackt sein, und die Haut muß weich sein —
Dann steigt auch noch auf eure großen Bäume
Bei leichtem Wind. Auch soll der Himmel bleich sein.
Sucht große Bäume, die am Abend schwarz
Und langsam ihre Wipfel wiegen, aus!
Und wartet auf die Nacht in ihrem Laub
Und um die Stirne Mahr und Fledermaus!*¹⁵

Vom Klettern in Bäumen ist ein traktathafter Titel, wie man ihn bei allgemeinen Gegenständen benutzen mag und nicht bei einem derart überraschenden, eigentlich zwecklosen Erfahrungsbereich. Aber das theoretische Versprechen der Überschrift ermöglicht die lyrische Einlösung. Es sind wirksame Verse, und

¹⁵ Gedichte 1, S. 64.

ihre Wirkwörter sind wieder die geläufigsten aller Lyrik: *Abend* — *Bäume* — *Wind* — *Wipfel* — *bleich* — *nackt* — *schwarz* — *Nacht*; es ist ein Arsenal, aus dessen Potenzen etwa ein so unmittelbares Gedicht wie *Willkommen und Abschied* lebt. Brecht vermittelt sie, weil sie unvermittelt nicht mehr möglich sind. Kein Ich findet sich hier im Moment inniger Naturerfahrung, um sich in ihr, den Hörer einbeziehend, mitzuteilen. Statt dessen erfolgt eine Art Didaxis, eine Anweisung wird erteilt. Die außerordentliche Sinnfälligkeit der Verse wird erst dem Wechsel zwischen Nüchternheit und sinnlicher Evokation verdankt. Der erste Satz *Wenn ihr aus eurem Wasser steigt am Abend* könnte gleichsam noch Lyrik alter Tonart und das *Wenn* eine bloße Zeitbestimmung sein. Aber es ist das iterative und konditionelle „immer wenn“, und die lyrisch-evokativen Wirkungen werden sogleich durch ein begründendes (allerdings auch neue Reize ermöglichendes) *Denn* unterbrochen, dem die neue theoretische Anweisung *Dann steigt auch noch* folgt. Das Lyrische findet sich also vermittelt, indem Erfahrung in Empfehlung verwandelt wird.

*Sucht große Bäume, die am Abend schwarz
Und langsam ihre Wipfel wiegen, aus!*

Es wird immer wieder begrenzt oder gebrochen; in den eben zitierten Versen durch die Einklammerung, welche das anweisende *Sucht* die lyrische Folge eröffnen läßt, während das vom Verbum getrennte weit nachgestellte Präfix *aus!* sie abschließt. Dazu kommt die Tatsache, daß die derart im Gedicht erneuerte — und einem jeden nachvollziehbare — „Stimmung“ eigentlich unmöglich ist, so unmöglich wie heute die in ihr mitwirkenden folkloristischen Anspielungen. Das Ganze ist nämlich bedingt durch schwer erfüllbare Konstellationen, so wie wenn früher die arme Magd in bestimmter Nacht, bei bestimmtem Mond, zu bestimmter Zeit nackt vorgeschriebene Riten vollzog, um vielleicht das Bild des Zukünftigen zu sehen; *Wenn ihr ... am*

Abend . . . — Denn ihr müßt . . . und die Haut muß . . . — Dann steigt auch noch . . . Bei leichtem Wind — Auch soll der Himmel — Sucht große Bäume, die am Abend schwarz —

*Und wartet auf die Nacht in ihrem Laub
Und um die Sterne Mahr und Fledermaus!*

Im Gedicht wird das Unmögliche möglich, das Sinnliche reflektiert. Wieder haben wir ein genau erscheinendes Ungenaues vor uns, ein schönes Spiel mit den nicht mehr einem bedeutenden Sinn dienstbaren Elementen der Realität. Der Zwecklosigkeit des Gegenstandes entspricht der Spielcharakter des ziellosen Kletterns *in* Bäumen. Und was in den Versen Empirie ist, tritt nicht als lyrischer Moment hervor, sondern in der Entfremdung der Lehre, die erst sekundär lyrisch wird, um ihre primären Wirkungen zurückzugewinnen. Überall sind Widerstände eingebaut, Isolierungen vollzogen, Distanzen gesichert, in vollkommenem Gegensatz zu Goethes für die frühere Dichtung so erschließender Maxime: *Der lyrische Dichter . . . soll irgend einen Gegenstand, einen Zustand oder auch einen Hergang irgend eines bedeutenden Ereignisses dergestalt vortragen, daß der Hörer vollkommen Antheil daran nehme und, verstrickt durch einen solchen Vortrag, sich wie in einem Netz gefangen unmittelbar theilnehmend fühle.*¹⁶

Um solche Verstrickung zu vermeiden, wendet der junge Brecht noch weitere Mittel an; ging es bislang um den Fortschritt, der im dialektischen Rückzug auf verschüttete lyrische Potenzen sichtbar wurde, so geht es auch darum, von Traditionen und Konventionen, von Geschichte und gesellschaftlichen Zuständen verschüttete Wirklichkeit freizusetzen. Das geschieht lange vor der Konversion zu den Lehren des dialektischen Materialismus; aber es geschieht um des gegenwärtigen Menschen willen. Es sind die nachdenkliche Distanz feststellenden, enthüllenden Mittel

¹⁶ WA I, 42¹, S. 175.

der Umkehrung, des Zitats und der Kontrafaktur. In der zweiten Lektion der Hauspostille, *Exerziten oder geistige Übungen* genannt (Namen, die eine ganze Tradition herbeizitierten, um sie zu negieren), findet sich das *Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten*. Es wird gut sein, sich der Brechtschen Leseanweisung für diese Abteilung zu erinnern: *Aus den darin verborgenen Sprüchen sowie unmittelbaren Hinweisen mag mancher Aufschluß über das Leben zu gewinnen sein.*¹⁷ „Verborgene Sprüche“ hatte es in der Poesie immer schon gegeben; sie zu entdecken war ein ästhetisches Vergnügen des gebildeten Lesers, sie abwandelnd zu nutzen, war das Recht des Dichters, solange es nicht den dürftigen Begriff der Originalität gab, den das 19. Jahrhundert uns für ein Weilchen beschert hat. Goethe (da wir ihn einmal als klassische Folie verwenden) hat z.B. in den *Römischen Elegien* eine Fülle von Anspielungen und Zitaten versteckt. Indem er bei Properz borgte, bezog er dessen Welt mit ein, einen ganzen geschichtlichen Raum; indem er den antiken Mythos in genau übersetzter ovidischer Wendung zitierte, machte er ihn in seinem Rom gegenwärtig. Es ging um die Evidenz von Zusammenhängen und die belebende Nutzung eines einmal unübertrefflich Gesagten in neuem Zusammenhang, dem die *verborgenen Sprüche* einverleibt waren. Auch bei Brecht wird große Literatur bemüht, aber für die Lebensgeschichte eines armen Mädchens, das den Spruch seiner Mutter nicht wahr haben soll: *Sie sagte: wenn du einmal befleckt bist Wirst niemals mehr du rein.*¹⁸ Das ist das ans Zitat grenzende Klischee einer bürgerlichen Moral, um deren Widerlegung es geht. Sie findet statt, indem jede Strophe des bänkelsängerisch balladesken Liedes in der ersten Hälfte die gefallene Unschuld sprechen läßt, und in der zweiten, deren Rede einen oft gnomischen Satz entgegensetzt, welcher in anderer Schrift, wie ein abgewandelter Refrain, vom Linnen spricht, das im Flusse gewaschen wird:

¹⁷ Gedichte 1, S. 7.

¹⁸ Gedichte 1, S. 47.

*Bevor ich noch einen kannte
 War ich gefallen schon.
 Ich stank zum Himmel, wahrlich ein
 Scharlachnes Babylon.*

Das Linnen in dem Flusse
 Geschwenkt in sanftem Kreis
 Fühlet im Wellenkusse:
 Jetzt werd ich sachte weiß.¹⁹

Fühlet im Wellenkusse, das ist eine Goethesche Redeweise.

*Verbreite die Arme der kommenden Welle,
 Und buhlerisch drückt sie die sehnende Brust;
 Dann führt sie der Leichtsinn im Strome darnieder;
 Es naht sich die zweite, sie streichelt mich wieder:
 So fühl' ich die Freuden der wechselnden Lust.*²⁰

Das gefallene Mädchen aber (obgleich gewiß nicht so bibelfest wie Brecht es war) spricht, indem es Zitate aus der Apokalypse in lyrischem Lakonismus zusammenfaßt; sie machen das arme Ding aus Augsburg zur großen Hure von Babylon. Dies bemerken heißt schon wahrnehmen, daß es nicht um die Einbeziehung in einen Überlieferungshorizont geht wie beim klassischen Zitieren, sondern um dessen Negation. In der Offenbarung ist die Rede von der großen *Hure, die an vielen Wassern sitzt; . . . bekleidet mit Purpur und Scharlach . . . Das große Babylon . . . ihre Sünden reichen bis an den Himmel.*²¹ Daher stammen die Verse; indem sie aber den biblischen Bereich und den Goetheschen miteinander konfrontieren, machen sie bewußt, daß hier etwas nicht stimmt. *So fühl' ich die Freuden der wechselnden Lust*, sagt der Beglückte bei Goethe, und voller Vorfreude: *Es küßt sich so süße*

¹⁹ Gedichte 1, S. 48.

²⁰ WA I, 1¹, S. 64.

²¹ Apokalypse 17, 1—5; 18, 5.

die Lippe der Zweiten, Als kaum sich die Lippe der Ersten geküßt.²² Bei Brecht ist diese Freude allein dem unbelebten Ding vorbehalten; *Das Linnen in dem Flusse . . . Fühlet im Wellenkusse* als ob es menschlich wäre. Dem Menschen dagegen gaben sie *schlechte Namen, da ward ich ein schlechtes Ding*. Die durch Anspielung und Zitat eingebrachten Traditionen stimmen nicht, die Erfahrungssätze, auf die sie gebracht werden, erweisen sich als unanwendbar; die vorletzte Strophe:

6

*Und wieder kam ein anderer
In einem andren Jahr.
Ich sah, als alles anders war
Daß ich eine andre war.*

Tunk's in den Fluß und schwenk' es!
's gibt Sonne, Wind und Chlor!
Gebrauch es und verschenk es:
's wird frisch als wie zuvor!²³

Die erste Strophenhälfte, in der sonst die Maßstäbe eben der Gesellschaft zur Sprache kamen, welche die Unschuld als eine Ware verderbt hat, zeigt einen Wandel *Ich sah, daß alles anders war . . .*; möglich wird das, indem der sonst ausgesprochene Gegensatz zur zweiten aufgehoben wird. Damit wird zugleich auf raffinierte Weise mit dem Mittel der literarischen Allusion der im Ganzen zur Sprache kommende Widerspruch aufgehoben. Bisher nämlich hatten sämtliche ersten Hälften angespielt auf die bürgerlich-christliche Tradition, welche den Verderb der Unschuld zur Ware verschuldet; sie benutzten dazu das Bibelzitat, das moralische Klischee, eine klischierte Wendung der Pastoraltheologie von den *schlechten Trieben*. Die Rondeaux hingegen spielten mit dem Bild des Flusses und der Reinigung, sehr alten Bildern. In der 6. Strophe ist das Verhältnis in Brechts Sinn

²² WA I, 1¹, S. 64.

²³ Gedichte 1, S. 49.

richtiggestellt. *Ich sah, als alles anders war Daß ich eine andre war* — das ist (vergessen wir nicht, wie hoch dieser Dichter die Alten schätzte) das Heraklitische *man kann nicht zweimal in denselben Fluß steigen*.²⁴ Nun spricht die erste Hälfte vom belebtem Wasser, der Fluß wird — wie von jeher für die Poesie — zur Figur sinnvollen Lebenslaufs. Was der Wäsche gilt, gilt erst recht dem Menschen, und damit die Sache auch ganz deutlich werde, wird nun im Rondel das verkehrte Zitat aus der christlichen Sphäre angebracht: *Tunk's in den Fluß und schwenk' es! 's gibt Sonne, Wind und Chlor!* Es weist durch Rhythmus und Abfolge auf das alte *Der Wolken, Luft und Winden gibt Wege Lauf und Bahn*. Aber der Akt der Reinigung findet nicht statt durch die Taufe im Wasser und die allertreuste Pflege des, der den Himmel lenkt, sondern durch *Sonne, Wind und Chlor*, wobei das letztere gleichermaßen für die Wäsche wie vom Amtsarzt gebraucht wird. Die Realität der säkularen Welt wird durch die poetische Vernichtung der Sprache überlieferter Frömmigkeit hergestellt.

Der junge Brecht hat das oft getan, am bekanntesten, weil am offensichtlichsten, in der Kontrafaktur von Neanders *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*. In der *Hauspostille* singt kein David vor der Bundeslade; aber der Anlaß des modernen Dichtens wird ganz deutlich, und es zeigt sich, daß das negierende Spiel mit der Überlieferung, weil es sich um Dichtung handelt, zugleich bitterer Ernst ist; ja die aufgehobene Tradition erweist sich als viel gegenwärtiger als die, welche nur noch Konvention ist.

1

*Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfängen!
Kommet zubauf
Schaut in den Himmel hinauf:
Schon ist der Tag euch vergangen.*

²⁴ Vgl. Heraklit, Fragment Nr. 12 (Diels): „Wer in dieselben Fluten hinabsteigt, dem strömt stets anderes Wasser zu.“

*Lobet von Herzen das schlechte Gedächtnis des Himmels!
Und daß er nicht
Weiß euren Nam' noch Gesicht
Niemand weiß, daß ihr noch da seid.*

*Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!
Schauet hinan:
Es kommt nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesorgt sterben.²⁵*

In einem kecken Vergleich zum Verfahren des letzten Gedichts könnte man sagen, wir hörten wiederum jeweils zwei Strophenhälften, von denen allerdings nur eine gedruckt ist; die andere setzt das Bewußtsein, weil es der ständigen, erinnernden Rückbeziehung so wenig entgeht, wie der Autor ohne sein Vorbild dichtet. Er kehrt den Gottespreis um, denn er ist von keinem Herrn ergriffen, sondern von der Bedrängnis der Vergänglichkeit und von der Frage, die Pascal so beschäftigte, ob es denn in diesem physischen Universum auf den Einzelnen ankomme. Und völlig konsequent setzt er nicht mit der Einzahl *Lobe* ein, welche im Original an die individuelle Seele sich wendet, sondern an eine kollektive Mehrzahl adressiert er sein *Lobet*, an niemand und alle: *Sehet wie ihr lebet das Gras und das Tier Und es muß auch mit euch sterben*. Nicht Gott wird gepriesen, sondern Nacht und Finsternis, der *Baum, der aus Aas aufwächst, Kälte . . . und Verderben*. Wenn in diesem Vortrag von Nihilismus die Rede war, so zeigt sich jetzt nicht nur dessen Konsistenz, sondern auch sein Rang. Es sind keine Trotznegationen, sondern poetische Verwirklichungen der Glaubenslosigkeit, die ein wissenschaftliches Zeit-

²⁵ Gedichte 1, S. 74f.

alter nicht zugibt. Es geht dem jugendlichen Dichter um die Grundwahrheiten, welche die Prämissen des Glaubens einer noch glaubenden Welt waren: der Mensch wird gezeugt, hat Lust und stirbt wie ein Tier; aber daß er dies weiß, macht einen wesentlichen Teil seiner Humanität aus; daß sie dies Wissen artikuliert, einen wesentlichen Teil dieser Poesie, eine der Positionen, die sie nicht aufgibt. Hatte sie, beim Gebrauch der lyrischen Bilder, den Rückzug auf deren ursprüngliche, in den poetischen Literaturgeschichten verbrauchten Potenzen versucht (ein Rückzug, der um zu gewinnen aufgeben mußte); so zieht sie sich in ihrer antimetaphysischen Bemühung hier auf den Grund jeglichen Glaubens zurück: *die Nacht und die Finsternis, die euch umfassen . . . Schaut in den Himmel hinauf Schon ist der Tag euch vergangen*. Waren vordem tausend Jahre im Angesicht Gottes wie ein Tag, so ist hier ein Tag nichts im Blick in den Himmel, der über der Erde, über dem Nichts ist. Der Vers gewinnt seine Tiefe durch eine lyrische Unschärfe: der Tag ist vergangen, weil Nacht ist für den zum Himmel Blickenden; aber er vergeht auch, indem ein Mensch zum Himmel geblickt hat. Vergleichbare Ambiguität haben die letzten beiden Zeilen des Großen Dankchorals; *Ihr könnt unbesorgt sterben* — das heißt sterben, nicht versorgt mit den Tröstungen, das heißt aber auch: sorglos, denn *Es kommt nicht auf euch an*.

Die gesamte Poesie des jungen Brecht widerlegt seine Sorglosigkeit; wäre diese nicht der Deutung bedürftig, so würde sie nicht thematisch. Das Thema ist allbeherrschend, in der Sinnenfreude und im Todesgedanken. Der sich entziehende, indefinite *Er* im *Lied der Schwestern* mag ein ersehnter Mann, mag ein Deus oder Mythos absconditus sein: am Ende wird nur noch sein aufgelöstes Gesicht erhofft. Ob *Er* Gott oder Mensch sei, kommt in dieser Welt auf eines heraus. Ein der Sentimentalität nicht ermangelndes frommes Kinderlied des 19. Jahrhunderts sang *Gott der Herr rief sie mit Namen* und fuhr fort

*Gott im Himmel hat an allen
Seine Lust, sein Wohlgefallen,
Kennt auch dich und hat dich lieb . . .*²⁶

Im Neanderton lautet nun die Kontrafaktur, die Vergeßlichkeit des Himmels lobend:

*Und daß er nicht
Weiß euren Nam' noch Gesicht
Niemand weiß, daß ihr noch da seid.*

Oder wie es in den berühmten Versen *Vom ertrunkenen Mädchen* heißt:

*Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.*²⁷

Die Frage bleibt offen, ob die Kontrafakturen sich ableiten aus der Negation oder der Entbehrung. Gewiß ist, daß die Themen des jungen Brecht elementaren menschlichen Erfahrungen verdankt werden, so wie ihre dichterische Verwirklichung sich auf die Elemente der lyrischen Poesie gründet. Darauf sei nun ein letzter Blick geworfen.

Es ist nämlich merkwürdig, daß diese Gedichte so sehr als ein Kunstganzes erscheinen, obgleich sie den idealen Zusammenhang leugnen, von dem die klassischen Texte ausgingen. Sie sprechen nicht allein unser Denkvermögen an, sondern auch unsern ästhetischen Sinn; noch der Brecht der dreißiger Jahre hatte sich gegen den Satz eines Mathematikers verwahrt, der beim Anschauen von Goethes Iphigenie gesagt haben soll: *gut, aber was beweist das?*²⁸ Unser Autor, schon ganz der Lehrdichtung ver-

²⁶ Unser Liederbuch. Für die Schuljahre 1—4 hrsg. P. Fuchs, W. Gundlach, Stuttgart 1967, S. 95.

²⁷ Gedichte 1, S. 131.

²⁸ Über Lyrik, S. 50.

schrieben, wandte ein, daß nicht nur die Iphigenie, daß auch lyrische Gedichte etwas beweisen, wiewohl nicht more geometrico, aber auch nicht durch die Schlüssigkeit der Darlegung oder durch die Übertragung von Stimmungen. *Es wird sich herausstellen*, so schrieb er, *daß wir nicht ohne den Begriff Schönheit auskommen*.²⁹ Daß kein klassischer Schönheitsbegriff gemeint sein kann, versteht sich; der setzte eine Art von Universaltheorie voraus — man verzeihe die um der Kürze willen simplifizierende Redeweise — welche im Kunstwerk zur Erscheinung kam; dies galt den Klassikern als der sinnfällig gewordene Sinnzusammenhang. Goethes und Schillers Votivtafeln schreiben:

*Ein Unendliches abndet, ein Höchstes erschafft die Vernunft sich,
In der schönen Gestalt lebt es dem Herzen, dem Blick.*³⁰

Diesen Versen ist die Überschrift *Das Göttliche* vorangesetzt, und das allein macht schon deutlich, weshalb wir hier mit der an diesen modernen Dichter gerichteten klassischen Frageweise nicht vorankommen. Auch der Hexameter eines anderen Goethe-Schillerschen Distichon, das *Schönheit* überschrieben ist, hilft wegen der darin vorausgesetzten sinnvoll-unvergänglichen Universalität nicht weiter angesichts der Gedichte des Lyrikers, die alles darauf anlegen, jene zu leugnen:

Schönheit ist ewig nur Eine, doch mannichfach wechselt das Schöne,

aber mit dem Pentameter werden wir etwas anfangen können:

*Daß es wechselt, das macht eben das Eine nur schön.*³¹

Wir brauchen nur (ein folgenreiches nur) an die Stelle des von Goethe und Schiller wie der Name Gottes großgeschriebenen göttlichen *Einen*, das die Dauer im Wechsel verbürgt, ein kleingeschriebenes zu setzen — das einzelne Gedicht. Die Wechsel

²⁹ Ebda. S. 51.

³⁰ WA I, 5, S. 309.

³¹ Ebda.

machen es schön. Werfen wir einen letzten Blick auf das *Lied der Schwestern*. Wir haben schon von Wechsel und Wiederkehr darin gesprochen. Allerdings im Hinblick auf Inhaltliches und den Zeitverlauf. Der letztere wurde im Progreß des Gedichtes auch daran erkennbar, daß ein scheinbar Gleiches verändert erschien. *Und man sagte uns* verwies den Hörer zurück auf das *sagt man*, mit dem das Gedicht beginnt, und es weist voraus auf das nächste *sagt man*. Es sind dieselben Worte und doch nicht dieselben; sie werden anders gesetzt und erscheinen in jeweils anderem Kontext. Aber für das erinnernde Ohr des Hörers setzen die wechselnden Wendungen Proportionen; die Variation zu erkennen befriedigt. Das ganze Gedicht ist durchzogen von solchen scheinbar sehr einfachen inneren Verhältnissen, als Abwandlung oder auch als Satz und Gegensatz erscheinend. So entspricht der Eröffnung *In den finstern Wäldern* durchaus die kontrastierende Auflösung des Endes *Weiß, vom Wind verwehet . . .* Derart sinnliche Reize werden zunächst nicht vom Bewußtsein des Hörers analysiert, sondern sein ästhetisches Vermögen nutzt sie als Erkennungszeichen des poetischen Ganzen, dem sie immanent sind. Die Spannung, welche im Großen zwischen Anfang und Schluß wirkt, ist in den Kräften und Gegenkräften enthalten, welche schon in den kleinsten Einheiten wirksam werden. Da spielen die Variationen innerhalb der einzelnen Strophen: *In den finstern Wäldern — Aber aus den Wäldern; sieht man viele stehn — keiner hatte ihn gesehn; in weißen Wolken — weiß vom Wind verwehet*; oder sie schaffen Beziehung von Strophe zu Strophe, welche dann durch die Abwandlung ebensowohl Distanz setzt: *Wächst er auf wie fremdes sanftes Vieh — Mit den Bäumen wächst er sanft und still*; usw. Dies alles geht keineswegs zufällig vor sich, sondern folgt bestimmten Grundfiguren, sowohl im einzelnen wie im Ganzen, die man am ehesten mit Satz, Gegensatz und Auflösung bezeichnen kann. Am geschwindesten leuchtet das ein, wenn man sich des Spiels mit *Viele — aber keiner* erinnert, dessen immer erneute Abwandlung erst mit der letzten Strophe zur Ruhe kommt

oder aufgehoben wird. Ein solches Widerspiel von Kräften und Gegenkräften, realisiert in Laut und Rhythmus, in den Abwandlungen und Gegenstellungen der Syntax wie der Bilder, konstituiert das Gedichtganze als Kunstganzes. Schön daran ist, daß diese fremde Welt als Kunstwelt erkennbar und zusammenhängend erscheint.

Hier, wo wir uns Goethe-Schillers Votivtafel

*Schönheit ist ewig nur Eine, doch mannichfach wechselt das Schöne,
Daß es wechselt, das macht eben das Eine nur schön.*

am nächsten glauben könnten, sind wir am entferntesten vom klassischen Denken. Denn der Wechsel ist durchaus kunstimmanent geworden, er findet statt im Gedicht und dient dazu, es von der Welt zu unterscheiden; er ist nicht mehr Abbild, Spiegel eines harmonisch-schönen Ganzen, auf welches das Gedicht wiese. Vielmehr endet der schöne im Gedicht gesetzte Wechsel mit ihm, vergänglich wie seine Gegenstände. Die Schönheit ist aufgehoben im Gedicht, und nicht absichtslos verwende ich dies Verbum. Es soll daran erinnern, wie die ästhetischen Grundfiguren des jungen Brecht, der noch sein marxistisches Damaskus nicht erlebt hatte, die Denkfiguren vorwegnehmen, die dieses begründen. In der Kunst kann Spiel sein, was im Denken und im Leben zum System drängt.

Wir hatten anfangs gefragt, warum Walter Benjamin (dessen Rat wir zu folgen versuchten) den Verlust der ersten Ausgaben von Kafkas Prozeß und Brechts Hauspostille so besonders schmerzlich empfunden haben mochte. Doch wohl, weil mit diesen beiden großen Büchern zwei grundsätzlich dichterische Möglichkeiten auf damals zeitgenössische Weise verwirklicht waren. Im gleichen Jahr, in dem Benjamin den Verlust beklagt hatte, besuchte er Brecht in dessen dänischem Exil. Man unterhielt sich über Kafka; Benjamin notierte in sein Svendborger Tagebuch: ... *all dies läuft auf die Unterscheidung zweier literarischer Typen hinaus: des Visionärs, welchem es ernst ist auf der einen und des Besonnenen, dem*

*es nicht ganz ernst ist auf der andern Seite.*³² Und aus dem gleichen Gespräch ist ein denkwürdiger Ausspruch Bertolt Brechts festgehalten: *Ich denke oft an ein Tribunal, vor dem ich vernommen werden würde. „Wie ist das? Ist es Ihnen eigentlich ernst?“ Ich müßte dann anerkennen: ganz ernst ist es mir nicht.*³³ Wenn man das Spiel der Poesie des jungen Brecht verstanden hat, so bemerkt man, daß dieser Satz des älteren sehr ernst war.

³² Versuche über Brecht, S. 119.

³³ Ebda. S. 118.