

Selbstreflexion im Gedicht:

Zum Motiv des Wassers in Brechts *Buckower Elegien* und
in Kunerts *Warnung vor Spiegeln**

Michael Mandelartz (Kwangju)

Die Überlieferungsgeschichte der *Buckower Elegien* läßt leider offen, in welcher Reihenfolge Brecht die Gedichtsammlung angeordnet hätte, wenn er selbst zu einer endgültigen Veröffentlichung gekommen wäre. Sowohl der Vorabdruck in *Sinn und Form* von 1953 als auch die sechs Gedichte, die er im folgenden Jahr in den *Versuchen* veröffentlichte, stellen eine Auswahl dar. Aus dem Nachlaß kann nicht geschlossen werden, welche Anordnung Brecht für den Zyklus vorgesehen hatte, mit nur einer Ausnahme: An der Spitze sollte *Der Blumengarten*¹, dem somit programmatischer Charakter für die gesamte Sammlung zugesprochen werden kann.

Dem *Blumengarten*² sollte also unsere besondere Aufmerksamkeit gelten, wenn wir dem Sinn der *Buckower Elegien* auf die Spur kommen wollen.

Der Zyklus wird mit Recht auf den 17. Juni 1953, auf den Arbeiteraufstand in der ehemaligen DDR bezogen, der für Brecht den unmittelbaren Anlaß für mehrere Gedichte bildet. Es ist aber fraglich, ob eine Interpretation des Eingangsge-

* Dieser Vortrag wurde am 26. September 1994 am IDF gehalten. — *Red.*

¹ Vgl. den Kommentar in: Bertolt Brecht, Werke. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht u.a., Bd. 12: Gedichte 2, S.446

² Vgl. den Abdruck der Gedichte auf S.60 ff.

dichts vor der Folie des Dialektischen Materialismus, wie sie etwa Jan Knopf vorlegt, die ästhetische Seite des Gedichts erschöpft. Bei Knopf heißt es: »Im Zentrum stehen die Arbeit und ihre (glücklichen) Produkte. Und das im doppelten Sinn: Die Arbeit des Anpflanzens ist parallel gesetzt zur Arbeit des Dichters«. ³ Das Gedicht wäre demnach ›Gebrauchslyrik‹ in dem Sinne, daß es, wie die Arbeit des Gärtners, dem gesellschaftlichen Produktionsprozeß zugehört. Ich möchte dagegen versuchen, am Beispiel von *Der Blumengarten* und *Beim Lesen des Horaz* zu zeigen, daß die ästhetische Seite der *Buckower Elegien* sich dem Gebrauch im politischen Sinne durchaus sperrt. Damit wird eine politische Lesart nicht ausgeschlossen, aber relativiert: Ästhetik und Politik erscheinen weniger in einem Verhältnis gegenseitiger Ergänzung als in spannungsvoller Widersprüchlichkeit.

Sehen wir genauer zu: in der ersten Strophe ist nur sehr indirekt in der dritten Zeile von Arbeit die Rede: der Garten ist weise *angelegt*. Das Partizip verweist weniger auf die Arbeit selbst als auf ihr Ergebnis: den Garten als *Produkt* weiser Arbeit. Insbesondere zeigt das Fehlen des Verbs an, daß von einem bloßen *Zustand* die Rede ist, nicht von Tätigkeit. Der Garten wird zudem nicht in einen gesellschaftlichen Verwertungszusammenhang gebracht, sondern ihm im Gegenteil entzogen: er liegt *tief* zwischen Tann und Silberpappel, *beschirmt* von Mauer und Gesträuch, er wird durch Mauern und Sträucher von der *Außenwelt* – also auch der Sphäre der Produktion – getrennt.

Brecht stellt seinen Zyklus mit diesem programmatischer Gedicht in die Tradition der Bukolika. In seinem Brief an Peter Suhrkamp vom November 1953 nennt er ihn *Buckowli*

³ Bertolt Brechts *Buckower Elegien*. Mit Kommentaren von Jan Knopf Frankfurt 1986, S.46

che Elegien, eine Anspielung auf die *Bucolica* des Vergil, in denen das Landleben als Idylle jenseits des städtischen Getriebes besungen wird. In der europäischen Dichtungsgeschichte entfaltet Vergils Zyklus eine eigene Tradition, in der der geschlossene Garten als Ort der Vollkommenheit erscheint⁴. Die Abgeschlossenheit steht dabei in einem dialektischen Verhältnis zur Umwelt: einerseits macht sie die Unerreichbarkeit des Vollkommenen aus, andererseits ist sie Voraussetzung der Vollkommenheit: denn mit der Öffnung würde das Unvollkommene von außerhalb eindringen.

Indem Brecht die Grenzen mit den Ausdrücken *tief, beschirmt* und *Mauer* stark betont, stellt er sich bewußt in diese Tradition. Die *weise Anlage* »folgt« gerade nicht der »gesellschaftlichen Wirklichkeit«⁵; im Gegenteil bildet die strikte Grenze zwischen der Sphäre der gesellschaftlichen Produktion und dem Garten die Voraussetzung seiner Vollkommenheit.

Die zweite Strophe bestätigt die Analyse der ersten. Das lyrische Ich ist der Kontemplation, der einsamen Betrachtung des Gartens hingegeben. Wenn wir das Eingangsgedicht programmatisch als Lektüeranweisung für den gesamten Zyklus lesen, so gibt uns Brecht den Hinweis, daß ein angemessenes Verständnis gerade nicht entsteht, wenn wir seine Lyrik auf die Gesellschaft beziehen. Im Gegenteil: wir werden aufgefordert, uns wie das lyrische Ich ins Zentrum des Gartens, d.h. der Gedichte zu versetzen, und sie abseits aller Zweckbindungen zu genießen.

Mit dem Wunsch, *allezeit Angenehmes zu zeigen*, faßt das lyrische Ich allerdings den Übergang von der bloßen Kon-

⁴ Zur mittelalterlichen Tradition, vgl. auch Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1978, S. 191-210.

⁵ Knopf, *Buckower Elegien*, S. 46.

templation zur Produktion ins Auge, aber auch hier bezieht sich die Produktion auf *Dies oder jenes Angenehme*, einen Terminus, den Brecht nach der bekannten Stelle der *Ars poetica* des Horaz zitiert, wo es heißt: »Die Dichter wollen entweder nützen oder erfreuen oder zugleich sowohl Angenehmes wie für das Leben Nützliches sagen«⁶. Indem das lyrische Ich das *Nützliche* unterschlägt, betont es umso mehr die zentrale Bedeutung des *Angenehmen*, das wir ästhetisch genießen. Mit ›Genuß‹ ist hier allerdings nicht gemeint, die Gedichte sollten reflexionslos hingenommen werden; vielmehr sollen sie als ästhetische Phänomene in ihrer inneren Struktur untersucht werden.

Wenn *Der Blumengarten* programmatisch Lektüreeinweisungen für den Zyklus gibt, so entfalten die folgenden Gedichte das selbstreflexive Verfahren. Selbstreflexion ist hier so zu verstehen, da der Lyriker im Gedicht über den Produktionsprozeß, die angemessene Rezeptionshaltung, den Umgang mit der lyrischen Tradition und die innere Werkstruktur Auskunft gibt. Allerdings handelt es sich zumeist kaum um Überlegungen, die dem Gedicht direkt ablesbar wären: sie wollen zunächst entschlüsselt sein, handelt es sich doch nicht um Essays, sondern um Lyrik. Selbstreflexion also über Lyrik in der Sprache der Lyrik.

In dem Brecht-Gedicht *Beim Lesen des Horaz* spielt das *Wasser* eine zentrale Rolle. Ich wende mich zunächst einigen Gedichten Günter Kunerts zu, um das Bedeutungsspektrum der Metapher zu klären. Zugleich soll die Analyse zeigen, auf welche Weise Themen und Metaphern von Autor zu Autor weitergegeben, aufgenommen, umgeformt und ausgeführt werden. Zwischen Brecht und Kunert liegen solche Korre-

⁶ Horaz, *Ars poetica*, Vers 333: »aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae« .

spondenzen besonders nahe, da der junge Kunert in den 50er Jahren von Brecht gefördert wurde und in seinem Werk gelegentlich explizit auf seinen Lehrer Bezug nimmt⁷. Zum Abschluß komme ich auf Brechts *Beim Lesen des Horaz* zurück.

Günter Kunert, geb. 1929, begann nach dem Krieg mit Gedichten, in denen er den sozialistischen Aufbau der DDR besang. Seit etwa 1965 und verstärkt seit 1970 meldete er jedoch Skepsis nicht nur gegenüber der sozialistischen, sondern gegenüber jeder Art von Utopie und Geschichtsgläubigkeit an. Wie Brechts Zyklus von 1953 entstand auch Kunerts Band *Warnung vor Spiegeln*⁸ in einer Zeit der Krise, der Suche nach einem neuen Standpunkt, dem Zweifel an alten Gewißheiten. Auch bei ihm führt dies, wie bei Brecht, zur Selbstbesinnung, die sich in der Lyrik als verstärkte Auseinandersetzung mit dem Schreibprozeß äußert.

Schon der Titel des Bandes *Warnung vor Spiegeln* deutet an, daß dies kein problemloses Unterfangen ist. Denn Gedichte, als Spiegel gelesen, werfen das Selbst nicht einfach naturgetreu zurück, sondern bergen unvorhersehbare Risiken (Spiegel geben seitenverkehrte Bilder). Schreiben ist zwar eine Art von Erkenntnis, aber sie verändert zugleich denjenigen, der schreibt, indem er sich in das Papier entäußert. Mehrfach hat Kunert in kurzen Prosastücken diesen Akt der Verwandlung eines Subjekts in Papier, und umgekehrt: des Papiers in ein Subjekt, beschrieben:

⁷ Vgl. z. B. *Erinnerung an Bertolt B.* In: Günter Kunert, *Tagträume* in Berlin und andernorts. Prosa. München 1972, S. 91.

⁸ Günter Kunert. *Warnung vor Spiegeln*. Gedichte. München 1970.

[...] Verwandlung von DIN A4 Bogen in so etwas ähnliches wie einen Menschen durch die Katalyse des Schreibens auf eben diese Bogen.⁹

oder:

Schreiben: weil der Umwandlungsprozeß, bei dem ich Text werde, ein dialektischer Regenerationsprozeß ist: ich verliere und gewinne zugleich. Der Vorgang schafft gesteigerte Spannung, wie jedes Suchen und Finden; gesucht und gefunden aber wird das *Unvorhergesehene* (Hervorh. MM)¹⁰

Auf einige Metaphern, die von Kunert selbstreflexiv auf den Schreibprozeß bezogen werden, ist schon anderwärts hingewiesen worden. Im Vordergrund stehen dabei die Symbole des Verfalls und der Grenzbereich zwischen Kultur und Natur, konkret etwa vom Regen verwaschene Fassaden¹¹ oder die grotesken Skulpturen des Parks von Bomarzo in Mittelitalien¹². Die entscheidende von Kunert in diesem Sinne verwendete Metapher scheint mir aber das Wasser zu sein. Einige Beispiele aus dem Band *Warnung vor Spiegeln* liegen

⁹ Günter Kunert, *Selbstporträt im Gegenlicht*. In: Tagträume, S. 283-285, hier S. 284.

¹⁰ Günter Kunert, Warum schreiben? In: Tagträume, S. 325

¹¹ Vgl. Jürgen Egyptien, Die Aporien des Erinnerns. Zu Günter Kunerts reflexiver Kurzprosa. In: text + kritik, Heft 109: Günter Kunert. München 1991, S. 6-14.

¹² Vgl. Elke Kasper, Media vita in morte sumus. Günter Kunerts italienische Reise. In: text + kritik, Heft 109: Günter Kunert. München 1991, S. 41-50.

Ihnen vor¹³, mehr finden sich in anderen Werken, etwa in der Erzählung *Schwimmer*¹⁴.

Anhand der beiden Gedichte *Gedicht zum Gedicht* und *Regen* möchte ich zunächst einige Aspekte verdeutlichen, unter denen Kunert das *Wasser* verwendet. Anschließend werde ich eine Interpretation von *Die andere Seite des Styx* versuchen.

Schreiben erscheint in *Gedicht zum Gedicht* als Konkretisierung einer Stimmung, in der Subjekt und Objekt ununterscheidbar ineinander liegen. Das *Ich*, sofern man hier davon sprechen kann, fühlt sich leiblich (Geborgenheit), emotional (Herz) und intellektuell (Waage) in seine Umgebung eingekullt. Die Schwerpunkte des eigenen Ich und der Welt stimmen überein, und die Zeit wird aufgehoben, da sie ja nur in der Differenz von Ich und Außenwelt erfahrbar wird: *Das Lot hängt still*.

Eine solche Einheit der Stimmung macht nach traditioneller Auffassung das Wesen des Lyrischen aus¹⁵. Der Versuch allerdings, diese dem Gedicht zugrundeliegende Stimmung dann festzuhalten, hebt sich nach Kunert selbst auf: der Schreibprozeß zerstört, was er vermitteln will, im Akt der Vermittlung, denn die allumfassende Stimmung muß in *bestimmte* Worte, in einen *bestimmten* Rhythmus, in eine *bestimmte* Form gegossen werden.

Das Gedicht hält als Produkt dieses paradoxen Prozesses den Widerspruch seiner Entstehung fest: *Gedicht ist Zustand*,

¹³ s. unten, S. 60 ff. Weitere Beispiele aus dem Gedichtband: *Gedicht aus lauter Zerstretheit*, S. 21; *Unterwegs mit M.*, S. 22; *Weiß Gedichte, Dezember*, S. 23; *Betreten verboten*, S. 56; *Beziehung zu Wolken*, S. 76; *Sintflut*, S. 82; *Vorschlag*, S. 87.

¹⁴ Günter Kunert, *Schwimmer*. In: G.K., *Die Beerdigung findet in aller Stille statt. Erzählungen*. München ³1970, S. 7-14.

¹⁵ Vgl. z. B. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich ⁶1963, S. 5, 36 u. ö.

/ den das Gedicht zerstört: es umfaßt die zugrundeliegende Stimmung, ihre Zerstörung im Versuch des Fixierens, das fixierte Resultat und schließlich die Einheit all dieser Momente im *aus sich selber hervortreten*.

Im Gefolge von Goethes *Lied und Gebilde* aus dem *Westöstlichen Divan*¹⁶ veranschaulicht Kunert diese Paradoxie im Bild des Wassertropfens: er symbolisiert einerseits die vollkommene Identität mit sich selbst, indem er sich zur Kugel formt; andererseits aber wird der Tropfen in seinem Element eins mit der Umwelt, gibt also alle Identität auf.

Auch im Gedicht *Regen* finden sich – in anderer Form – beide Seiten der Symbolik des Wassers: auf der einen Seite die Werke, die aus dem Amalgam von Regen und Erde entstehen und auf diese Weise eine feuchte, schmutzige Masse bilden – Nährboden für Bakterien und Entstehungsgrund neuen Lebens. Die Reinheit des *aqua destillata* (der Regen) geht in ihnen verloren. Andererseits die *Fassaden*, von denen der Regen herabrinnt, ohne sie oder sich selbst dabei zu verändern: wie die Bilder und Texte der modernen Welt – wir denken etwa an die Massenmedien oder die Werbung – bloßen Schein, bloße Oberfläche produzieren, ohne zum Kern der Dinge vorzustoßen, so bildet der Regen auf diesen ›Fassaden‹ im Herabrinnen eine neue, transparente Oberfläche.

Der Regen, von oben, vom ›Himmel‹ kommend und schon in der traditionellen Lyrik ein Bild der Reinheit und der

¹⁶ Vgl. Goethe, *Westöstlicher Divan*. In: Werke. Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, München¹³ 1981, Bd. 2: Gedichte und Epen, S. 16 *Lied und Gebilde* »Mag der Grieche seinen Ton / Zu Gestalten drücken, / An der eignen Hände Sohn / Steigern sein Entzücken; // Aber uns ist wonnereich / In den Euphrat greifen, / Und im flüss'gen Element / Hin und wider schweifen. // Löscht' ich so der Seele Brand, / Lied, es wird erschallen; / Schöpft des Dichters reine Hand, / Wasser wird sich ballen.«.

Wahrheit, behält auch bei Kunert diese Funktion: allerdings in einer Konstellation, die den traditionellen Gehalt der Metapher verkehrt. Der Regen als solcher, als *aqua destillata*, hat keine produktive Kraft; Seine *Reinheit* und *Transparenz* entsprechen der Warenwelt, die von den glänzenden Oberflächen lebt. Erst in der Vermischung mit der Erde entsteht Tiefe, die Dinge verändern ihren Charakter, indem sie sich mit dem Regen verbinden, und in der vieldeutigen, faulenden Masse entsteht neues Leben.

In doppelter Weise, nämlich inhaltlich und formal, lassen sich diese Ergebnisse auf das Gedicht selbst anwenden: zum einen wendet sich Kunert offensichtlich gegen die klassische Forderung, Gedichte hätten sich bloß mit ›reinen‹, ›idealen‹ Inhalten zu befassen. Darin laufen die Massenmedien der Lyrik längst den Rang ab. In der Konfrontation von Idealen und konkreter Wirklichkeit findet die Lyrik ihre Aufgabe. Dabei entsteht eine neue, unvorhersehbare Vieldeutigkeit oder – wie Kunert an anderer Stelle sagt – *Vielschichtigkeit*¹⁷, durch die das Gedicht zugleich seine Transparenz verliert und neue Ideen produziert. Damit unterscheidet es sich von der *Welt der zerstörten Bilder und unglaublichen Schriften*, m.a.W., von der Warenwelt.

Formal läuft die Ablehnung der *Reinheit* bzw. der *Transparenz* des Regens auf eine Verschlüsselung hinaus, die dem Leser den Zugang zum Verständnis des Gedichts zunächst versperrt. Leichte Lesbarkeit, Transparenz, Oberflächlichkeit und Scheinhaftigkeit sind nur verschiedene Seiten desselben Phänomens; um sich von den falschen Bildern und Schriften abzusetzen, verschließt sich das Gedicht in einem durch seine

¹⁷ Vgl. Günter Kunert. Paradoxie als Prinzip. In: G. K., Tagträume, S. 306-316, hier S. 313.

Vieldeutigkeit hermetischen Raum, der sich nur nachhaltig der Lektüre erschließt.

Schließlich möchte ich auf eine weitere mögliche Interpretationsebene hinweisen, die den physischen Prozeß des Schreibens betrifft: Tinte besteht ganz überwiegend aus Wasser, aber sie wird sichtbar durch diejenigen Stoffe, die dem Wasser beigemischt werden. Auch beim Schreiben handelt es sich um eine Art ›Regen‹, indem die Tinte von oben auf das Papier tropft. Im Gegensatz zum natürlichen Regen allerdings bildet hier der Untergrund eine ›reine‹, sozusagen ideale Fläche, während die Tinte in ihrer schwarzen Opazität den materiellen Teil darstellt. Die letzten beiden Zeilen des Gedichts wären demnach auch als Aufforderung zu verstehen, den Ergüssen des lyrischen Ichs höchste Aufmerksamkeit zukommen zu lassen: *jeder Tropfen – sprich jeder Buchstabe – ist wahr*.

Das Gedicht *Regen* führt vor, was es behauptet: Lyrik, die sich der Kommunikationsweise der Massenmedien versperrt ist an der Oberfläche kaum noch lesbar. Im Akt der lyrischer Selbstreflexion werden die geläufigen Bedeutungen und die gewohnte Stereotypie von Sinnverbindungen zerstört bzw. aufgelöst und geben zugleich den Blick frei für neue, ungewohnte Zusammenhänge.

Das scheint mir insbesondere auf das folgende Gedicht zuzutreffen, *Die andere Seite des Styx*, obwohl bei der Diskussion auf der Brecht-Tagung im Mai Gernot Gad und andere Zuhörer für eine politische Lesart vor dem Hintergrund der deutsch-deutschen Teilung plädiert haben. Selbst wenn wir diesen Interpretationsansatz akzeptieren, behalte Metaphern wie *schwarzes Gewässer, tintiger Himmel, ölige Strömen* usw. einen irrealen, ja fast mythischen Charakter der dem Gesicht über die mögliche politische Lesart hinaus

einen weiteren Horizont von Bedeutungen schafft. Eben um diese ›hintergründige‹ Lesart geht es mir in der folgenden Interpretation, in der ich versuche, in der Selbstreflexivität des Gedichts den gemeinsamen Horizont der Metaphern auszumachen.

Wovon also ist hier die Rede? Der Styx, der griechische Unterweltsstrom, der nur in einer Richtung überquert werden kann, legt immerhin nahe, daß der Tod thematisiert wird. Es lassen sich weitere Andeutungen in dieser Richtung finden: *geborstene Türme*, *eingestellter Bootsverkehr*, *Exekution*, *Stille*, schließlich *Posaunen* als Hinweis auf das Weltgericht u.a.

Einen ersten Hinweis darauf, daß das Gedicht über seine Bedeutung reflektiert, finden wir zu Beginn der vierten Strophe: *Den wahren Namen zu kennen, reicht eine Überfahrt aus*. Eine Überfahrt über den Styx entspräche einer genauen Lektüre, die uns mit der *wahren Bedeutung* des Gedichts bekannt macht. Unter der Voraussetzung, daß der Text v.a. sich selbst thematisiert, werden die Elemente durchsichtig, zunächst im Anschluß an die aus dem vorigen Gedicht bereits bekannten Metaphern:

Schwarzes Gewässer (1/1) und *tintiger Himmel* (1/7) benennen die Tinte, der *schwankende Spiegel* (1/3) spricht ebenfalls die noch nasse Tinte an, aber auch das Gedicht insgesamt als Medium der Selbstreflexion. *Bootsverkehr*, *Fluß* und *Grenze* (1/9-11) bezeichnen den Übergang vom schreibenden bzw. lesenden Subjekt zur materiellen bzw. zur Bedeutungsebene des Gedichts. In den *behaarten, geschwänzten und vielfüßigen Anwohnern des Ufers* (1/14-15) erkennen wir inzwischen die Buchstaben auf dem Papier, die, als direkte Anwohner des Ufers, sozusagen die Schwelle zur Bedeutungsebene bilden. *Behaart* und *geschwänzt* sind sie

wegen der, bildlich betrachtet, seltsamen Ober- und Unterlängen, *vielfüßig* insofern, als sie im Gedicht als Versfüße auftreten. Das *faulende Wasser* (2/3) der zweiten Strophe ist uns schon als Metapher für den Stoff des Gedichts bekannt, die Oxymora *Kein Laut. Die Stille wird zum Ereignis / und dröhnt in den Ohren: lautlose Posaunen* (2/1-2), werden verständlich als Hinweis auf die beim Lesen bloß innerlich vernehmbare Stimme.

Daß das Gedicht den Prozeß der Lektüre eines Gedichtes thematisiert, ist, so hoffe ich, mit der Entschlüsselung dieser Metaphern einleuchtend geworden. Die Frage, die der Text dem Leser stellt, lautet: was geschieht, wenn wir über einem weißen Blatt Papier mit schwarzen Buchstaben sitzen? Gibt es einen Übergang von der Materie der Druckerschwärze zur Bedeutung eines Textes? Und welche Bedeutung, welche Folgen hätte dieser Übergang?

Es überwiegen ganz offensichtlich die Aussagen, die einen solchen Übergang für unmöglich oder sinnlos erklären oder doch zumindest vor den Folgen warnen.

Drüben ist drüben, / und hier ist hier und der Bootsverkehr / eingestellt längst, heißt es in der ersten Strophe: die Überfahrt scheint unmöglich. Zwar läßt sich *drüben* schattenhaft etwas erkennen, aber diese Dinge sind so undeutlich, daß eine Fahrt auf die andere Seite womöglich nicht einmal lohnen würde: *Haussilhouetten ohne / erkennbare Fenster*: wären wir dort, so erhielten wir noch immer keinen Aufschluß über den Inhalt der scheinbar fensterlosen Häuser. *Etwas wie geborstene / Türme, wie gesprengte Kirchen / dämmen den tintigen Himmel da drüben*: das Ziel der Überfahrt zum jenseitigen Ufer ist so heillos wie unsere diesseitige Welt: der Zusammenhang zwischen Himmel und Erde, zwischen der transzendenten Welt der Bedeutungen und unserer eigenen.

von Türmen und Kirchen hergestellt, ist auch dort verloren. Und schließlich ist überhaupt nicht erkennbar, ob dort etwas existiert außer den *behaarten, geschwänzten Anwohnern*, die als *Scharen der Exekution* apostrophiert werden: der hinter der Schrift liegende *Sinn*, den sie doch festhalten soll, wird von ihr zugleich zerstört.

Hierin liegt m. E. die zentrale Paradoxie der ersten Strophe: Sinn und Bedeutung eines Gedichtes lassen sich nur auf dem Umweg über die Schrift aufzeigen. Schrift aber ist im Gegensatz zur Bedeutung ein materielles Phänomen, das den zu vermittelnden Inhalt seiner Form unterwirft und dadurch verfremdet, ja aufhebt und vernichtet. An der Gegenüberstellung von Tinte und Buchstaben einerseits, Bedeutung andererseits wird also hier dasselbe Paradoxon entfaltet, das das *Gedicht zum Gedicht* an der Gegenüberstellung von Inspiration und Text vorführt.

Die abschließende Empfehlung der letzten Strophe, der Leser möge sich doch bitte *in die Betäubnis städtischer Großsiedelei* zurückziehen, *heim ins Schneckenhaus*, sich also den Anforderungen des Alltags überlassen statt fruchtlos den Paradoxien des Sinns nachzuspüren, kann dennoch nur ironisch verstanden werden. Denn die dritte Strophe fügt der Paradoxie des Sinns die weitere hinzu, daß wir nicht umhin können, uns mit ihr zu beschäftigen:

Sie thematisiert die *Geschichte*, die zwischen *Kain* und *Abel* einerseits, der unvermeidlichen Ankunft am *Ufer* andererseits ausgedehnt ist. Kain und Abel, die Kinder Adam und Evas, repräsentieren den Beginn der Geschichte in dem Sinne, daß sie die ersten Menschen sind, die außerhalb des Paradieses aufwachsen. Sie bezeichnen unsere existentielle Situation: außerhalb der Geborgenheit des Paradieses, unsicher in unserem Verhältnis zu Gott bzw. zum Zusammenhang

des Ganzen, jedoch mit der Gewißheit lebend, da wir sterben werden. Das geschichtliche Dasein des Menschen beginnt nicht etwa mit Adam und Eva, sondern mit Kain und Abel, die den Ursprung und die Grundlage ihres Daseins nicht mehr bestimmen können und doch darauf angewiesen sind, um sich ihrer selbst vergewissern zu können. In diesem existentiellen Widerspruch zwischen *Norwendigkeit* und *Unmöglichkeit der Selbstbestimmung* haben die Menschen, wie Kunert an anderer Stelle schreibt,

keine andere Chance, als opportunistisch sich zu unterwerfen oder fehlgerichtet zu rebellieren, Abel und Kain zu werden auf immerdar im Schweiß ihres Angesichts¹⁸

Der Brudermord Kains wird hier als notwendige Folge eines geschichtlichen Daseins ohne Kenntnis des Ursprungs charakterisiert. Wie der Ursprung, so ist uns allerdings auch das Ziel verloren gegangen: wir wissen, daß wir sterben werden ohne über das Jenseits eine *am Ende ans Ufer* Auskunft zu bekommen. So führt unser Weg zwar, wie es in der dritten Strophe heißt, aber den Namen des Stroms kennen wir nicht.

Mit einem Ausdruck des jungen Georg Lukács könnten wir sagen: das Gedicht beschreibt unseren Ort in der Geschichte als *transzendente Obdachlosigkeit*¹⁹. Ohne Kenntnis von Ursprung und Ziel unseres Daseins wissen wir doch: wir werden sterben. Der Tod verweist uns auf ein Jenseits, ohne uns die Möglichkeit einzuräumen, uns darüber aufzuklären.

Das Gedicht stellt einen Versuch solcher Selbstaufklärung dar. Indem es über sich selbst reflektiert, wiederholt es auf poetischer Ebene das existentielle Paradox. Es wirkt also al:

¹⁸ Günter Kunert, *Camera obscura*. Frankfurt 1980, S. 87.

¹⁹ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*. Darmstadt/Neuwied 1971, S. 32 (EA 1916).

Spiegel in dreifacher Hinsicht: zum einen spiegelt es die Situation des Lesers, zum anderen die existentielle Situation des Menschen in der Moderne schlechthin, und schließlich sich selbst. Alle drei *Spiegelungen* kann man als einen Kreis auffassen, der von der konkreten Situation der Lektüre über das Gedicht zur *transzendentalen Obdachlosigkeit* des Lesers zurückführt.

Ich komme zurück auf Brechts *Beim Lesen des Horaz*.

Es ist bereits zum Gemeinplatz in der Brecht-Forschung geworden, daß mit den *schwarzen Gewässern* der Faschismus angesprochen sei. Mit den *wenigen* wären demnach diejenigen gemeint, die trotz der scheinbaren Allgewalt des Nationalsozialismus die Hoffnung nicht aufgaben und überlebten²⁰. Der Textbefund allerdings spricht dagegen: es handelt sich nicht um *braune Gewässer*. Diese einfache Feststellung schließt nicht aus, daß der Nationalsozialismus mitgemeint ist, zwingt aber zu einer weitergehenden Interpretation, die dem Text gerecht wird.

In seiner Kürze und strukturellen Offenheit bietet der Sechszweiler aber kaum Ansatzpunkte für abgesicherte Interpretationen. Insbesondere die letzten beiden Zeilen lassen den Interpreten ratlos zurück: der Komparativ *länger* bietet keinen Vergleichspunkt an: länger als was? Wir wissen auch nicht, worauf sich die *wenigen* beziehen: auf die Menschen, die dem Faschismus bzw. der Sintflut entkamen, wie die Frankfurter Ausgabe im Kommentar behauptet? Auf die *schwarzen Gewässer* oder auf etwas außerhalb des Gedichts?

Ich möchte versuchen, die Ergebnisse der Analyse von Kunerts Gedichten in thesenhafter Kürze auf Brecht anzu-

²⁰ Vgl. Knopf, *Buckower Elegien*, S. 133 ff; ders., *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften: Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1986, S. 199, sowie den Kommentar der Frankfurter Ausgabe, S. 450.

wenden, ohne zu verkennen, daß auch andere Ansätze der offenen Struktur gerecht werden können.

Wenn wir die *schwarzen Gewässer* nach der Erfahrung mit Kunerts *Die andere Seite des Styx* auf die Tinte beziehen, so werden in den ersten vier Zeilen Geschichte und Schreiben bzw. Literatur aufeinander bezogen. Die Geschichte verhält sich wie die Literatur, den Vergleichspunkt gibt das Wasser ab, das einmal als Sintflut, das andere mal als Tinte auftritt. Was aber wird über beide ausgesagt?

Die erste Zeile des Gedichts scheint auf eine vorhergehende Behauptung zu antworten, die etwa so hätte lauten können: »Es gibt doch etwas Ewiges!« – »Nein«, antwortet das lyrische Ich, »Es gibt nichts Ewiges, sogar die Sintflut dauerte nicht ewig.« –

Nach dem Bericht der Bibel wollte Gott die Menschen durch die Sintflut vernichten, weil sie nicht seinen Absichten entsprechend handelten. Wenn also sogar die Sintflut nicht ewig dauerte und Gott daher sein Ziel verfehlte, die Menschen allesamt zu vernichten, dann können wir aus unserer *Endlichkeit* bzw. Sterblichkeit Hoffnung schöpfen: wo es keine Ewigkeit gibt, gibt es auch keine endgültige Vernichtung, und es kann immer wieder Neues entstehen.

Auf die Literatur bezogen hieße dies: Gedichte bleiben nicht auf ewig gültig; sie können ihren Wert unter veränderten Umständen einbüßen, die eine neue Literatur und eine neue Leserschaft fordern. Die Endlichkeit des Menschen wie der Literatur gibt zu Hoffnung und Trauer gleichermaßen Anlaß: Hoffnung insofern, als sie Bedingung des Neuen ist; Trauer insofern, als sie zu dauerndem Verlust führt. Die Dichtung versucht, dieser Endlichkeit zu entkommen, bringt es aber nur bis zur *Dauer*, zum länger-als-andere-Dasein. Dies zeigt sich *Beim Lesen des Horaz* nach 2000 Jahren:

wenn es unmöglich ist, sich durch Dichtung *Ewigkeit* zu verschaffen, so doch immerhin *Dauer*.

Freilich, wie wenige
Dauerten länger!

Literaturverzeichnis

- Brecht, Bertolt, Werke. Frankfurter Ausgabe. Hrsg.v. Werner Hecht u.a. Frankfurt 1988 ff.
- Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern⁹1978
- Egyptien, Jürgen, Die Aporien des Erinnerns. Zu Günter Kunerts reflexiver Kurzprosa. In: text + kritik, Heft 109: Günter Kunert. München 1991, S. 6-14.
- Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe. München¹³1981.
- Kasper, Elke, Media vita in morte sumus. Günter Kunerts italienische Reise. In: text + kritik, Heft 109: Günter Kunert. München 1991, S. 41-50.
- Knopf, Jan, Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften: Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart 1986.
- Knopf, Jan (Hrsg.), Bertolt Brechts Buckower Elegien. Mit Kommentaren von J. K. Frankfurt 1986.
- Kunert, Günter, Warnung vor Spiegeln. Gedichte. München 1970.
- Kunert, Günter, Tagträume in Berlin und andernorts. Prosa. München 1972.
- Kunert, Günter, Die Beerdigung findet in aller Stille statt. Erzählungen. München³1970.
- Kunert, Günter, Camera obscura. Frankfurt 1980.
- Lukács, Georg, Die Theorie des Romans. Darmstadt/Neuwied 1971 (EA 1916).
- Staiger, Emil, Grundbegriffe der Poetik. Zürich⁶1963.

Aus: Bertolt Brecht, Buckower Elegien (1954)**DER BLUMENGARTEN**

Am See, tief zwischen Tann und Silberpappel
 Beschirmt von Mauer und Gesträuch ein Garten
 So weise angelegt mit monatlichen Blumen
 Da er vom März bis zum Oktober blüht.

Hier, in der Früh, nicht allzu häufig, sitz ich
 Und wünsche mir, auch ich mög allezeit
 In den verschiedenen Wettern, guten, schlechten
 Dies oder jenes Angenehme zeigen.

BEIM LESEN DES HORAZ

Selbst die Sintflut
 Dauerte nicht ewig.
 Einmal verrannen
 Die schwarzen Gewässer.
 Freilich, wie wenige
 Dauerten länger!

Aus: Günter Kunert, Warnung vor Spiegeln (1970)**GEDICHT ZUM GEDICHT**

Mehr als ein Gedicht
 ist beispielsweise: Kein Gedicht,
 denn das Nichtgedicht lebt
 als sanfte Lauheit der Inspiration:
 Umweltgefühl
 des Tropfens im Wasser.
 Der Leib fühlt sich geborgen.
 Das Herz fühlt nichts.
 Die Waage ist ausgeglichen.
 Das Lot hängt still.

Gedicht ist Zustand.

den das Gedicht zerstört,
indem es
aus sich selber hervortritt.

REGEN

In der Welt der zerstörten Bilder,
der unglaublichen Schriften
bezeichnet der Regen die Fassaden
mit Eindeutigkeit:

Schau meine Werke, feucht und
fröhlich: Fäulnis
verbreitend, die Leben ist.
Aqua destillata gebiert
nichts: Reinheit
ist furchtlos.

Studiere den Regen: jeder Tropfen
ist wahr.

DIE ANDERE SEITE DES STYX

Schwarzes Gewässer, das scheinbar
stillsteht. Leuchtpunkte matter Laternen
zerfließen im schwankenden Spiegel.
Drüben ist drüben: Haussilhouetten ohne
erkennbare Fenster, etwas wie geborstene
Türme, wie gesprengte Kirchen
dämmen den tintigen Himmel da drüben.
Sterne gibt es da nicht. Drüben ist drüben,
und hier ist hier und der Bootsverkehr
eingestellt längst. Der Fluß: eine fließende
Grenze. Kein Feldstecher scharf genug,
um zu erkennen, ob sich im jenseitigen

Schatten anderes regt als die
behaarten geschwänzten Anwohner des Ufers,
vielfüßige Scharen der Exekution.

Kein Laut. Die Stille wird zum Ereignis
und dröhnt in den Ohren: lautlose Posaunen,
aus denen der Gestank faulenden Wassers
dringt.

Morastiger Grund, der keine Fußspur hält:
welche Schuhgröße hatte Kain, welche Abel?
Treten in ihre Tapfen, wo immer wir gehen.
Wo immer, es führt am Ende ans Ufer, wo
beim Betrachten des zähen und öligen Strömens
die Gewißheit auftaucht, es heiße
nicht Themse, nicht Arno, nicht Seine, nicht Donau,
nicht Spree.

Den wahren Namen zu kennen, reicht
eine Überfahrt aus. Aber wer den Strom kreuzt,
dem werden
auf der anderen Seite die Rechnungen präsentiert
für alle Verbrechen, von denen er
nichts gewußt.

Geh, verlaß das schwarze Gewässer,
das nichts erhellende Lampenlicht, geh und zieh
dich zurück
in die Betäubnis städtischer Großsiedelei,
heim ins Schneckenhaus, ehe
drüben doch noch die Fähre ablegt.