

## Das Liebesgedicht ohne Liebe

— Brechts Liebesduett aus der »Mahagonny« -Oper\*

Jan Knopf (Karlsruhe)

Brechts Terzinen *über die Liebe* sind eine Neuentdeckung; zwar gehört das Gedicht, bisher mit variiertem Text unter der Überschrift *Die Liebenden* verbreitet, zu den bekanntesten und wohl auch haltbarsten des Dichters, mit diesem Titel und in dieser Textgestalt (s.u.) jedoch war es bisher in den gängigen Ausgaben nicht zu finden. Es liegt der glückliche Fall vor, einen poetischen Klassiker nach langer Zeit wieder in der vom Dichter autorisierten Gestalt vorlegen und gleichzeitig eine neue Lesung vorschlagen zu können. Dieser Glücksfall hat eine lange Geschichte, die ich hier kurz nachzeichnen und mit dem Versuch einer neuen Deutung verbinden möchte.

Die Geschichte muß nicht mit Hanns Eisler beginnen, der, von Hans Bunge über den Druck der *Liebenden* befragt, fast zur Weißglut auflief: »Was der Herzfelde dort angerichtet hat, um Gotteswillen [ ... ], daß im ›Gesang der Kraniche‹ die letzten vier Zeilen weggelassen wurden.« Wie die letzten vier Zeilen lauten: Eisler hat's nicht verraten, aber daß drei Verse (sagen wir's genauer) in Wieland Herzfeldes Druck der *Hundert Gedichte* (1951) fehlen, stimmt. Nur stimmt auch wieder, was der Herzfelde gedruckt hat: ein Gedicht sollte es sein, und nicht der *Gesang der Kraniche*: Der steht ganz ordentlich, und zwar mit den letzten vier Zeilen (das heißt:

---

\* Dieser Vortrag wurde am 17. Oktober 1994 am IDF gehalten. —Red.

drei Versen), in den Drucken der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, rollenverteilt, als Operntext, nicht als Gedicht. Was der Herzfelde um Gotteswillen angerichtet hatte, war nichts anderes, als die einzige Überlieferung des Textes als Gedicht abzudrucken, und da fehlen eben die drei letzten Verse, ansonsten gibt's nichts auszusetzen, außer der kleinen häßlichen Variante, die Wieland Herzfelde in den Text geschmuggelt hat und die Weißgottwoher stammt. Das aber hat der Eisler wiederum nicht gemerkt.

Die Geschichte könnte beginnen mit einem Operntext, der überschrieben ist mit *Mahagonny*, den aber (fast) niemand kennt, und da fehlt das Gedicht ganz. Und das macht die Angelegenheit so kompliziert. Diese Leerstelle stellt, o Elend, o Jammer, o Graus, die chronologische Folge von Brechts Opern auf den Kopf: *Mahagonny* ist vor der *Dreigroschenoper* entstanden und nicht umgekehrt, wie das sogar noch in der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* behauptet wird (Pech gehabt). Aber jene Verse brachten es ans Licht.

Spätestens im Dezember 1927 schickt Brecht sein Libretto *Mahagonny. Oper in 3 Akten* nach Wien an die Universal-Edition. Angemerkt sei nur, daß es sich dabei nicht um das so genannte Songspiel handelt, das bereits im Juli 1927 in Baden-Baden uraufgeführt worden ist. Es geht vielmehr um den weitgehend ausgeführten Text der späteren abendfüllenden Oper.

Der offenbar rührige und nur mit Kurt Weill korrespondierende Chef der Universal-Edition, Emil Hertzka, macht sich gleich an die Lektüre des von ihm gar nicht geliebten »kommunistischen« Dichters. Er bemängelt zunächst, daß mit dem Text Brechts, wie Hertzka offenbar erwartet hatte, keine »symbolhafte faßbare Opernhandlung« erkennbar sei,

sondern »nur aneinandergereihte, allerdings manchmal sehr spannende und originelle Szenen« vorlägen. Aber er meint, das könne womöglich »einen neuen Typ ›Opernrevue‹ bilden«, also immerhin. Jedoch, kommt noch der entscheidende Einwand: »Boxkampf, Mord, Totschlag, Trunkenheit und dergl.« – mit »dergl.« ist das Huren gemeint, das eine der Hauptrollen im frühen Libretto spielt, aber Hertzka mag das nicht so deutlich sagen –, dies »dergl.« also »könnte wohl für einen ganzen Abend schwer erträglich werden«, und natürlich operiert er für die Begründung mit den »Publikumsvorstellungen« und weniger mit den seinen. Hertzka fordert als Gegengewicht zur »Wildwest-Realistik« »eine Dosis positiver und menschlicher Eigenschaften«, und er bittet Kurt Weill zugleich, dem Herrn Textdichter nur »in der allerletzten Form [davon] Mitteilung zu machen« (so viel Respekt und Abscheu zugleich).

Kurt Weill reagiert auf die besorgten Einwände des Direktors durchaus wohlwollend, weist aber darauf hin, daß er an diesem Text durchaus nicht unschuldig sei, denn er habe Brecht dazu gebracht, »daß es ihn geradezu reizte, einen Text rein für die Bedürfnisse der Musik zu schreiben, und jedes Wort darin ist von mir auf die Erfordernisse der Opernbühne hin geprüft worden. Es ist seit langen Jahren zum erstenmal ein Libretto, das vollkommen auf die Musik, ja sogar auf meine Musik angewiesen ist«. Dennoch überlegt Weill bereits, ob sie nicht eine Änderung vornehmen sollten, »durch die die Liebeshandlung Jimmy-Jenny stärker in den Vordergrund rückt«. Diese briefliche Mitteilung Weills ist der Auslöser für Brechts Gedicht über die Liebe. Aber, bis das Gedicht geschrieben und damit die Szene um die Dosis Menschlichkeit bereichert ist, vergehen noch Monate.

Der Brief Hertzkas stammt vom 16. Dezember 1927, Weills Antwort vom 27. Dezember. Dann folgt eine ziemlich lange Pause. *Mahagonny* wird zur Seite gelegt. *Die Dreigroschenoper* ist neben vielem anderen in Arbeit. In diesem Jahr entsteht denn auch irgendwann – wir wissen es nicht genauer – das Gedicht, und zwar mit dem Titel *Die Liebenden* und weitgehend mit dem Text, den Herzfelde 1951 in den *Hundert Gedichten* publiziert hat.

Nach der *Dreigroschenoper* setzt sich Weill wieder an *Mahagonny*. Im April 1929 meldet er nach Wien, die Partitur sei weitgehend fertig und Hertzka solle der Presse mitteilen, daß es sich um eine »abendfüllende Oper« handle. Tatsächlich beruht die Partitur weitestgehend auf der Urfassung des Librettos. Am 25. Mai 1929 schreibt Weill über die »dergl.«-Szene im 2. Akt (Szene 13): »Idee, diese Szene in eine Art von »Statistik des Liebeslebens in Mahagonny« umzuwandeln, die teilweise gesungen, teilweise mit Lichtbildern oder Trickfilm dargestellt werden müßte, wobei der Song von Mandelay, der jetzt an dieser Stelle steht, in irgendeiner Form eingearbeitet werden müßte«. Jedoch stehen die Texte noch aus, weil Brecht gerade seinen Steyrwagen an einen Baum gesetzt hat und damit große Reklame macht: Er habe, weil der Wagen so gut gebaut sei, den Unfall ohne Schaden überlebt. Es kommt zu mehreren Zeitungsdarstellungen darüber – Brecht neben dem Wagen, grinsende-, und die Firma Steyr (Österreich), in erster Linie Waffenhersteller, schenkt ihm wegen des hohen Publikumswert dieses Unfalls eine neue Kiste. Allerdings so ganz ohne Schaden ging's denn doch nicht ab. Bert hatte sich am Bein verletzt und fiel einige Tage aus.

Wann genau Brecht die neue Szene abgeliefert hat, wissen wir nicht; vermutlich Ende Mai/Anfang Juni 1929. Weill

kündigt jedenfalls am 10. Juni der Universal-Edition die neue Szene an. Am 1. November 1929 ist der erste Auslieferungstermin der Partitur; und da ist die neue Szene enthalten.

Die Fassung der neuen Szene (14) wird der Urfassung des Librettos angelegt und mit dem Vermerk versehen: »Manuskript der neuen Fassung«. Der Text enthält neben der einleitenden Regiebemerkung, daß nun die Szene »Lieben« aufgerufen sie, lediglich das Kraniche-Duett zwischen Jenny und Jimmy (später heißt Jimmy Paul) und den anschließenden Männerchor; ein weiteres angelegtes Typoskript enthält ebenfalls eine Szene 14 mit dem *Song von Mandelay*. Tatsächlich werden im ersten Druck dann beide Texte zusammenmontiert zu einer Szene. Weill verfährt in seiner Partitur ebenso.

Die Szene selbst war ursprünglich die drastischste des Stücks. Sie spielt vorm »Mandelay«-Bordell, auf einer Leinwand werden »erotische Bilder« gezeigt, und die Männer stehen Schlange, wobei denn immer drei auf einmal eingelassen werden: »Rasch Jungens, lie, rasch Jungens he«. Der Dreieinigkeitsmoses, der die Jungens ein- und ausläßt, beruhigt die wartenden Männer:

Wir bitten die Herren, sich in Geduld zu fassen  
Es werden gleich wieder drei Herren eingelassen  
Sie werden verstehen, daß man zum Liebesgenuß  
Jedem Kunden etwas Zeit lassen muß .

Tatsächlich dominiert nun das Liebesduett das Geschehen, auch wenn die Szenerie gleich geblieben ist. Aber es ja wohl nicht ohne Bedeutung, daß das Duett im Bordell, von Hure und Freier, gesungen wird und keineswegs unter rauschenden

Bäumen am Bache auf säuselnder Wiese (oder so) und damit seinen Inhalt auf den Kopf zu stellen scheint.

Der erste Druck als Gedicht – das war nach den vielen Irrpfaden der bisherigen Ausgaben fast ein Zufallsfund–, und zwar mit dem gültigen Titel *Terzinen über die Liebe*, erfolgt in den »Blättern der Reinhardt-Bühnen«, Deutsches Theater, Kurfürstendammtheater (Spielzeit 1931/32), und sieht so aus:

#### TERZINEN ÜBER DIE LIEBE

Sieh jenen Kraniche in großem Bogen!  
Die Wolken, welche ihnen beigegeben  
Zogen mit ihnen schon, als sie entflohen

Aus einem Leben in ein andres Leben.  
In gleicher Höhe und mit gleicher Eile  
Scheinen sie alle beide nur daneben.

Daß also keines länger hier verweile  
Daß so der Kranich mit der Wolke teile  
Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen

Und keines andres sehe als das Wiegen  
Des andern in dem Wind. den beide spüren  
Die jetzt im Fluge beieinander liegen.

So mag der Wind sie in das Nichts entführen;  
Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben  
So lange kann sie beide nichts berühren

So lange kann man sie von jedem Ort vertreiben  
Wo Regen drohen oder Schüsse schallen.  
So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben

Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.

Wohin, ihr?

Nirgendhin.

Von wem entfernt?

Von allen.

Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?

Seit kurzem.

Und wann werden sie sich trennen?

Bald.

So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.

Durch die entsprechenden Strophenmarkierungen werden die Terzinen auf den ersten Blick sichtbar, was im Druck der *Hundert Gedichte* nicht der Fall ist. Das Reimschema funktioniert – in der klassischen Durchführung – so, daß die dreizeilige Strophenform durch den Reim durchlaufend verkettet wird. Der für die folgende Strophe maßgebliche umfassende Reim steht in der davorgehenden Strophe in der Mitte eines weiteren umfassenden Reims. Damit ein Abschluß möglich wird, steht am Ende der Terzinen ein Vers als abschließende Strophe; er nimmt den eingeschlossenen Reim der vorangehenden auf.

Brecht verfährt freilich nicht konsequent. In Strophe 3 stellt er den vorhergehenden Mittelreim nicht als umfassenden, sondern als Paarreim. Überdies ist die Terzinenform lediglich bis Vers 19 (»Fliegen sie hin ...«) eingehalten und – nach dem klassischen Muster abgeschlossen. Der Rest ist sozusagen angehängt: Die Schlußverse 20-24 scheinen regelrecht zu zerfallen und sind auch nicht mehr konsequent in Versen gedruckt: »Wohin ihr ... Von allen.« ist eigentlich nach dem Reimschema ein Vers; im Druck jedoch sind zwei Strophen

markiert. Die Terzinenform klingt nur mehr an, zumal Vers 23 ohnehin ohne Reimentsprechung bleibt (Waise).

Dieser Formzerfall am Ende, den Brecht durch einen weiteren identischen Abdruck des Gedichts (1951) bestätigt hat, hat inhaltliche Entsprechung. Die Waise in Vers 23 (»ihr fragt...«) wirkt im ansonsten so klanglich abgestimmten Gedicht ausgesprochen dissonant. Der in der Terzinenform angelegte harmonische Schluß wird regelrecht verweigert. Diese Verweigerung signalisiert auch formal Dissoziation.

Bekanntlich gehen die »geliebten Verse« auf Dantes *La Divina Commedia* zurück, und zwar auf den 5. Gesang des Inferno. Dort ruft eine Windsbraut die Geister Verstorbener auf, unter ihnen das Paar Francesca und Paolo, die in der Hölle wie eine Schar von Vögeln, als Kranichzug, körperlos kreisen. Francesca war mit dem gelähmten und häßlichen Gianciotto Malatesta verheiratet. Sie hatte ihn mit dessen schönerem Bruder Paolo betrogen und waren von ihrem Mann ertappt und getötet worden. Ihr Liebesglück bleibt nur in der Hölle erhalten.

Bei Dante findet sich sowohl das Motiv des Fliegens: »Und wie die Kranich' kläglich kreischend ziehen/In Lüften, eine lange Reihe bilden« (Verse 46f.), Wie Tauben stracks die Luft mit offenen Schwingen/Wenn Sehnsucht sie zum süßen Neste hinlockt/Druchfliegen ... (Verse 82-84) als auch das der intensiven Liebesbeziehung: »Mit jenen zwein, die sich zusammenhalten/Und die so leicht bewegt vom Wind erscheinen« (Verse 74f.), »Liebe, die Lieben nie erläßt Geliebten« (Vers 103).

Jedoch sollte das Gedicht zunächst nicht auf dem Hintergrund der Dante-Verse gelesen werden, wie es Peter von Matt fast ausschließlich gemacht hat, dessen Deutung dennoch insgesamt akzeptabel ist. Ich gehe erst einmal davon



aus, daß die Verse auch für sich – ohne die Quelle – lesbar sind und daß die Quelle dann erst eine weitere Interpretationsmöglichkeit bietet.

Im Stück handelt es sich um einen Dialog, genauer: um einen Wechselgesang von Jenny und Jimmy (später Paul), wobei Jenny beginnt und damit Jimmy auffordert, die Kraniche zu sehen; den Schlußvers singen beide gemeinsam. Die gültige Variante »Sieh« statt »Seht« (so ursprünglich im Typoskript von *Die Liebenden*) ist insofern nicht unwichtig, als der Partner – in intimer Situation (postkoital) – persönlich angesprochen wird und beide gemeinsam die dahinfliegenden Kraniche imaginär beobachten.

Im Gedicht, in dem es diese Rollenverteilung nicht gibt, ändert sich die Funktion der Anrede. Hier wird der/die Leser/in angesprochen und aufgefordert, das im Gedicht gestaltete Bild sich vorzustellen, sich also in gewisser Weise an seiner »Bildung« zu beteiligen. Das Vorstellungsbild mit allen seinen Einzelheiten wird mit formaler Entsprechung innerhalb eigentliche Terzinenform entwickelt, die mit Vers 19 abgeschlossen ist und harmonische Abrundung signalisiert. Bereits in der Erstfassung von *Die Liebenden* ist der abschließende Vers (» Wohin ihr? ... Von allen.«) eine Art Anhang, der aber sowohl formal durch die Reimbindung integriert ist als auch innerhalb der Imagination bleibt, sie sogar noch dadurch steigert, daß der Leser gleichsam in die Rolle des Fragenden gedrängt wird und für die Kraniche spielerisch antwortet. Das heißt: Das Bild vom »Ewiggleichen als die Erfahrung, die die Liebenden machen, solange sie es sind«, ist so intensiv und die vom Text vorgegebene Rolle so suggestiv, daß das Vorstellungsbild der einander verfallenen Kraniche am Ende (mit Vers 20) für den Leser gleichsam »real« wird: Er befragt die Kraniche, als

seien sie »wirklich« da, und bestätigt ihnen, daß sie außerhalb von Ort und Zeit seien. Genau dies ist auch das Ergebnis der bisher vorliegenden Deutungen. Insofern scheint die Erstfassung, die mit dem poetischen Spiel von Vers 20 endet, mit Recht *Die Liebenden* zu heißen.

Der Auflösung der Form in den letzten drei Versen der *Terzinen über die Liebe* korrespondiert der inhaltliche Bruch. Ist zunächst der Leser vertraulich angesprochen, so treten durch die Ansprache »Ihr« (»Ihr fragt«) plötzlich andere Angesprochene hinzu bzw. wird die zunächst persönliche Ansprache an den Leser nun auf weitere Beteiligte – wer immer sie sind – übertragen. Das vertrauliche »Du« wird zum »Ihr«, und das Vorstellungsbild, das ganz »real« zu sein scheint, wird reflektierend und verallgemeinernd befragt und schließlich negiert. So gesehen, sind drei Teile des Gedichts zu unterscheiden. Der erste Teil (bis Vers 19: »Fliegen sie hin ...«) gilt dem Vorstellungsbild, das der Leser für sich zu aktivieren hat. Als zweiter Teil folgt der kurze Dialog, der die im Bild vorbereitete Einfühlung (Identifikation) spielerisch vollendet und scheinbar bestätigt. Der dritte Teil schließlich reißt durch die das Vorstellungsbild besprechende Reflexion aus der Einfühlung heraus, desillusioniert und zerstört das Bild. Peter von Matt hat aus dem Sachverhalt, wie gesagt, unter Einbeziehung von Dantes *Inferno*, geschlossen: »Es ist ein Kommentar wie ein kalter Wasserguß. Der Vers, der sich als einziger mit keinem anderen reimt: ›Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?‹ läßt eine Stimme vernehmen, die es vorher nicht gab im Gedicht. Nun wird desillusioniert. Die Ewigkeitserfahrung der Liebenden, die nur vermittelt werden konnte über den Bezug zum mythisch-legendären Urbild von Paolo und Francesca, das sich in der Hölle immerfort weiterliebt, wird nun als große Täuschung hingestellt. Zur Liebe

gehört, daß sie sich ewig vorkommt und doch nur kurze Zeit dauert.«

Und es scheint das Fazit des Gedicht zu sein, wie es Peter von Matt herausgearbeitet hat: Auch diese Liebenden »hätten sich nicht immer so geliebt, wenn sie nicht auf der Höhe ihrer Liebe getötet worden wären. Es ist die Hölle, die ihre Liebe am Leben hält. [ ... ] Was Brecht zur Erscheinung bringt, ist also einer der unheimlichsten Aspekte des Dante-Berichts: Es braucht die Hölle, um das Glück zu erhalten.«

Jedoch die Hölle, die als quasi negative Transzendenz der Liebe eine Ewigkeit verspricht, die das Leben verweigert, kommt in Brechts Gedicht nirgendwo vor: Sie ist allein über den Bezug auf Dante gegeben, und das hieße in der Konsequenz: Brechts Gedicht könnte nicht für sich selbst bestehen und wäre damit zugleich als mißlungen zu qualifizieren.

Wie retten? Nochmals beginnen. Sieht man sich nämlich das Bild des ersten Teils etwas genauer an, so ist es viel brüchiger, als es zunächst erscheint, auch wenn das große Schweben seinen eigentlichen Reiz ausmacht. Da ist »der große Bogen«, da ist das »entfliegen«, und da ist die recht rätselhafte Zeile »Scheinen sie alle beide nur daneben«.

Einen »großen Bogen« machen, sagt man, wenn man nicht zur Sache kommt oder nicht zur Sache kommen will, und dies ist der weitere Sinn des ersten Verses. Natürlich werden da auch Weite und Ferne eröffnet, die das Schwebend-Unsichere und zugleich das scheinbar Unangreifbare des Liebespaares veranschaulichen. Doch ist die umgangssprachliche Nebenbedeutung auch vorhanden, und diese macht den Vers ambivalent.

Die in Vers 2 folgenden Wolken »betten« zwar die Kraniche im »schönen Himmel« ein; sie stehen jedoch schon

beim jungen Brecht und – so alt war er auch noch nicht, als er das vorliegende Gedicht schrieb – für Vergänglichkeit, und zwar – wie die *Erinnerung an die Marie A.* zeigt – in zynischer Form: Gerade das Vergänglichste wird erinnert.

Die Kraniche »entfliegen«: Das steht zunächst – aufgrund der Vers- und Strophenbrechung – absolut, und das heißt, daß sich das Bild bereits in der ersten Strophe aufzulösen beginnt. Kaum gesehen, sind sie schon wieder weg.

»Scheinen sie alle beide nur daneben«; daß vorher ihre fast völlige Identität festgestellt ist, dieses innige Nebeneinander, liegt zunächst folgende Lesung nahe: Sie sind »alle« (beide) in fast vollkommener Vereinigung nebeneinander; sie haben eine Existenz außerhalb von Ort und Zeit gefunden. Der Liebesaugenblick scheint ewig zu dauern. Dieser Suggestion wegen wird das Bild beschworen. Dennoch hat der Vers zwei Haken: das »Scheinen« und das »nur daneben«. »Scheinen« ist im Deutschen doppeldeutig: Leuchten (lat.: *lucere*) und Scheinen-als-ob (lat.: *videre*). Die Lesung »Leuchten« ist jedoch vom Kontext her ausgeschlossen, zumal der Schein-Als-Ob im letzten Vers nochmals aufgenommen ist. Also bleibt nur das »videre«: Noch nicht einmal das Nebeneinander ist so vollkommen, wie suggeriert wird, und »daneben sein« heißt ja nicht nur, an der Seite von jemand anderem zu sein, sondern auch, etwas Unpassendes zu tun, etwas mißlingen zu lassen. Daraus folgt: Nicht nur der Sachverhalt des Nebeneinander ist Schein, vielmehr hat er auch den Aspekt des prinzipiellen Mißlingens.

Sieht man von hier aus nochmals zur ersten Strophe zurück, so sollte an dieser Stelle auch das »jene« beachtet werden: »jene Kraniche«. Auch hier gibt es wiederum eine doppelte Bedeutung: Es zeigt zunächst die räumliche Ferne an, zu gleich dann aber auch das Bekannte, Bewußte. Damit ist ein

zweiter Sinn gegeben: Sieh Dir die Dir schon längst bekannten Kraniche an, von denen Du ja weißt, wie es mit ihnen bestellt ist.

Indirekt ist dadurch auch der übliche »symbolische« Sinn der Kraniche aufgerufen, der nicht mit Dante zu belegen ist. Die Kraniche stehen symbolisch für die himmlischen Boten, die an der Gemeinschaft mit den Göttern teilhaben; insofern sind sie Mittler zwischen Himmel und Erde, und es verbinden sich mit ihnen die Vorstellungen von Unsterblichkeit, Langlebigkeit und Glück. Aufgrund dieser »Vorgaben« braucht man Dante nicht zu bemühen, um den Vers »Aus einem Leben in ein andres Leben« zu verstehen. Die Kraniche entfliehen von der Erde in den Himmel und scheinen so in die Ewigkeit der Götterwelt einzugehen; diese »Ewigkeit« aber ist bei Brecht ausdrücklich »das Nichts«.

Tatsächlich gelingt es Brecht, wie von Matt herausgearbeitet hat, die »Ewigkeit« des kurzen Augenblicks im vollkommenen Nebeneinander zu veranschaulichen: »Indem alles, was Raum bildet, sich gleichschnell mitbewegt, wird die Zeit, die man ja nur an Veränderungen im Räumlichen erfahren kann, aufgehoben.« Und: »In der brisantesten Vergänglichkeit ereignet sich das tiefste Empfinden, ganz unvergänglich und außer aller Zeit zu sein.« Dieselben Verse, die diese Vorstellung hervorrufen, aber widerrufen sie zugleich als Illusion.

Kraniche und Wolken sind an zwei markanten Stellen miteinander weitgehend miteinander »identifiziert« (»Wolken ... beigegeben«, »mit der Wolke teile«). Der »schöne Himmel« kommt innerhalb des kunstvoll gebauten Gedichts ziemlich trivial einher. Und vom Wind, der beide trägt, heißt es ausdrücklich: Er mag sie »in das Nichts entführen«. Von Matt meint, das Nichts habe nichts »Nihilistisches« an sich.

sondern sei der Ort und die Zeit »jenseits der rinnenden Vergänglichkeit«, und wiederum läßt er sich dabei von Dante leiten.

Zunächst aber wird die Bedeutung des »Nichts« durch den Kontext des Gedichts bestimmt, und da gibt es denn doch einige Parallelen. Die Kraniche entfliegen in ein anderes Leben; sie befliegen den schönen Himmel nur kurz, und dann kann der Wind sie ins Nichts »entführen«, das heißt: wegbringen bzw. gewaltsam oder heimlich an einen anderen Ort bringen. Wenn die Wolken für (zynische) Vergänglichkeit stehen, wenn die Kraniche – aufgrund ihrer Symbolbedeutung – in die Welt der Götter einfliegen oder mit den Bildern des Gedichts gesagt, wenn sie am schönen Himmel dahinfliegen, um möglicherweise ins Nichts einzugehen- und dies eben mit und neben den Wolken, wenn die Kraniche »entführt« werden, also an einen Ort gebracht, der mit der Vorstellung, er sei unbekannt, verbunden ist, und dieser Ort »das Nichts« ist, so liegt denn die Schlußfolgerung nicht fern: Dieser Ort ist ein Nirgendwo, eine Utopie – wie auch der schöne Himmel nur ein schöner Schein ist.

Damit ist die andere Lesung nicht grundsätzlich negiert; aber es zeigt sich wieder diese entschiedene Ambivalenz, mit der es Brecht gelingt, einerseits diese abgehobene Vorstellung vom Außer-der-Zeit-Sein zu vermitteln, mit dem vollkommenen, wenn auch kurzes Glück verbunden zu sein scheint, und andererseits zugleich das genaue Gegenteil zu sagen: Dieses Glück gibt es gar nicht; es ist reine Einbildung.

Dies wird bestätigt von den folgenden Versen (ab 14: »Wenn sie nur nicht vergehen ...«). Der Bedingungssatz, der dann von relativ konkreten Folgerungen begleitet ist, nimmt einerseits nochmals die Vorstellung auf, daß die Liebenden von Vergänglichkeit unberührt bleiben, in ihrer Liebe allein

sich »bleibend« sind und daß sie in diesem Ausnahmezustand völlig unangreifbar erscheinen. Andererseits aber beschwört der Bedingungssatz diesen Zustand ausdrücklich unter einer »Voraussetzung«, nämlich daß für das Paar Vergänglichkeit nicht gilt, deren Gegenteil in den vorangehenden Bildern gerade vorherrscht: Bilder der Vergänglichkeit und der Auflösung –, und das Ganze endet mit: »einander ganz verfallen«.

Bei »verfallen« liest man im Kontext natürlich zunächst: Sie gehen ineinander auf. Dieser Sinn ist aber etymologisch erst nachträglich in das Wort gekommen. Ineinander-Aufgehen greift auf die Vorstellung zurück, daß man sich im anderen aufgibt, also »in ihn verfällt« (in ihm stirbt). Es liegt eine metaphorische Übertragung des ursprünglichen Wortsinns vor: verfallen, zersetzen, sterben, dem Zustand des »Nichts« entgegengehen. Und so stellt sich erneut ambivalenter Sinn ein: Einander verfallen kann bedeuten, im Verfall, also wiederum im Nirgendwo, zu sein bzw. in es einzugehen.

Der anschließende zweite Teil des Gedichts spricht die Utopie explizit aus: »Nirgendhin«. Auch hier wieder der Doppelsinn: Der Zeitlosigkeit des Liebespaares entspricht das ausbleibende Ziel. Diese Liebe hat keinen anderen Zweck als sich selbst und bleibt jenseits aller sozialen und sonstigen Bindungen. So die übliche (positive) Lesung. Zugleich aber ist gesagt: Diese Liebe kann nirgendwo landen und hat keinen Ort, und das heißt, sie existiert »eigentlich« nicht.

Hier ist nun der Ort zu sagen, warum das »davon« in der verbreiteten Fassung des Gedichts ziemlich verhängnisvoll ist (und mich wundert, daß niemand darüber gestolpert ist). »Davon« meint doch ganz entschieden, daß sich das Paar (bewußt) vor jemanden davon machte, daß also die

Voraussetzung für diese Liebe u.a. die ist, sich durch Flucht von den anderen zu entfernen (ein Weg anstatt eines absoluten Orts).

Damit wäre – entgegen allem Vorangehenden – eine Relativierung gegeben, die der suggerierten Absolutheit des Liebeszustands entschieden widerspricht: Die Liebe wäre daran gebunden, sich aus der Sozialität der Mitmenschen zu befreien. »Entfernt« dagegen sieht von jeder Voraussetzung einer Einbindung in die menschliche Gemein-, Gesellschaft ab: Diese Liebe ist für sich und kann nur so bestehen. Zugleich aber heißt »entfernt« auch wieder: weg-sein, also im »Nichts« sein.

Der dritte Teil ist ohne einen Rückgriff auf die Technik der Einfühlung und ihre Desillusionierung, die das Gedicht meiner Meinung nach enthält, in den Konsequenzen nicht recht zu bestimmen. Wenn aber der Leser zunächst aktiviert wird, das Vorstellungsbild für sich zu realisieren und damit die eine Sinnebene, diejenige, die das kurze, aber vollkommene, absolute Liebesglück meint, umzusetzen, wenn er dieses Bild für sich einfühlend nachvollzieht, wenn er dann – im zweiten Teil – auch noch seine im Gedicht vorgegebene Rolle übernimmt und die Absolutheit dieser Liebe mit den bestätigenden Antworten bejaht, so wird er schließlich im dritten Teil ziemlich unsanft angehalten, über die Rolle, in die ihn das Gedicht befördert hat, nachzudenken.

Damit aber wird erstens der Weg frei, das Gedicht nochmals anders, neu zu lesen und somit seine andere Sinnenden zu entdecken, und zweitens kann der Leser jetzt merken, was das Gedicht mit ihm angerichtet hat: ihm nämlich den ästhetischen Schein für kurze Zeit als real zu suggerieren.



So läßt sich der dritte Teil auch Leseanleitung für den reflektierenden Leser verstehen, der sich nicht mit der Einfühlung zufrieden gibt. Die Frage, wie lange sie schon beisammen sind, bezieht sich dann nicht nur inhaltlich auf die dargestellte Liebe, sondern ganz konkret auch auf das Gedicht selbst: Es liefert seine Poetik »immanent« mit. Diese Liebe dauert so lange (bzw. kurz), wie der Leser seine einfühlende Rolle übernimmt, also nur so lange, wie die Gedichtrezeption selbst dauert; genauer bis zum Vers: »Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?« Die andere Antwort auf die Frage dieses Verses ist: So lange, wie das Liebespaar in den voranstehenden Versen beisammen ist bzw. die Suggestion des Vorstellungsbilds wirkt.

Aus den Schlußversen ist dann zu folgern: Das Gedicht besteht nur in ästhetischem Schein, und die Desillusionierung ist auch dazu da, daß die davor aufgerufene Utopie als solche bemerkt wird. Dieses Fazit zieht auch der abschließende Vers: Auch das Gedicht ist nur Schein und sollte nicht mit irgendwelchen Wirklichkeiten verwechselt werden. Es gibt keinen Halt und keine Beruhigung, weder im Liebesglück noch im Gedicht. – Und deshalb heißt das Gedicht auch richtigerweise und ziemlich prosaisch *Terzinen über die Liebe*: ein kunstvoller lyrischer Unterricht über die Liebe und ihre Illusionen.

## 사랑이 없는 연가

— 브레히트의 『마하고니』 오페라에서 사랑의 이중창\*

안 크노프

브레히트의 시 「사랑에 관한 테르치네 Terzine über die Liebe」는 새로이 발견된 시이다. 이제까지는 「연인들 Die Liebenden」이란 제목으로 널리 알려졌고 높은 평가를 받았지만, 앞서의 제목과 형태로는 흔히 찾아보기 힘들었기 때문이다. 여기에서는 이 대가의 시를 작가가 인증한 형태로 보여주고, 또 새로운 해석을 시도해 보도록 하겠다. 먼저 이 시에 관한 역사를 짧게 요약한다.

그 역사는 아이슬러 Hanns Eisler로 거슬러 올라간다. 그는 헤르츠펠데 Herzfelde가 『백편시선 Hundert Gedichte』에서 「연인들」이란 제목으로 시의 마지막 세 줄을 빼고 인쇄한 것에 대해 노발대발한다. 그러나 헤르츠펠데는 원래 세 줄이 없는 시를 그대로 인쇄했을 뿐이고, 이와 달리 『마하고니 시의 흥망성쇠 Aufstieg und Fall der Stadt Mahagoni』라는 오페라에는 본래 세 줄이 들어 있다.

이제 이야기를 처음에는 이 시 전체가 빠져 있던 『마하고니』라는 오페라 텍스트로부터 시작해 보겠다. 이 때문에 브레히트 연대기에 혼란이 오는데, 『마하고니』는 『서푼짜리 오페라 Dreigroschenoper』보다 먼저 생겼지 나중에 생긴 것이 아니다. 바로 이 시가 이를 밝혀 준다.

늦어도 1927년 12월에 브레히트는 이 시를 빈의 유니베르잘 Universal출판사에 보낸다. 바일 Kurt Weill과만 연락을 취하는 이 출판사 사장인 헤르츠키 Emil Hertzka는 이 작품에 관해 몇 가지

\* 본 강연원고는 초역(抄譯)되었음.

비판을 하게 된다. 그 중 내용에 관해 “복싱, 살인, 교살 그리고 그와 같은 것 dergleichen”이라는 비난을 한다. 그와 같은 것은 바로 창녀를 말한 것이다. 그리고 그는 작품의 와일드 웨스턴 성격과 균형을 이룰, 한중의 긍정적이고 인간적인 성격을 요구했다.

바일은 이같은 의견에 대체로 수긍을 하고 자신도 작품과 무관하지는 않다고 하면서, 제니와 지미 (나중에 파울로 바뀜)의 사랑을 좀 더 전면에 부각시키는 개정을 생각한다고 말한다. 바로 이러한 바일의 답변이 브레히트가 사랑에 관한 시를 쓰게 되는 계기가 된다. 그러나 인간성이 한층 더 풍부해지는 개정은 다른 작품들과 브레히트의 차사고 때문에 계속 미루어진다.

1928년 언젠가에 헤르츠펠데가 「연인들」이란 제목으로 출판한 시가 쓰여졌다. 1929년 5월 25일 바일은 “그와 같은 것”이 들어 있는 장에 대해 “이 장을 일부는 노래로, 일부는 영사막이나 트릭필름을 통해 보여 주는 일종의 『마하고니』 시에서의 사랑의 통계로 개작하려는 생각이며 이때 지금있는 만델레이의 노래는 어떤 형식으로든 개작되어야 한다”고 말했다. 브레히트가 이 새로운 14장을 제출한 시기는 추측컨대 1929년 5월 말에서 6월 초이다. 새로운 장은 원래의 대본에 덧붙여진 것으로서 초판 인쇄에는 만델레이의 노래와 같이 인쇄되어 있다.

14장은 이 작품에서 가장 노골적인 대목이다. 무대는 만델레이 사창가 앞이고, 뒤의 영사막에는 에로틱한 사진들이 비친다. 줄을 선 남자들은 셋씩 한꺼번에 입장한다. 입장과 퇴장을 맡고 있는 등장인물 삼위일체모세 Dreieinigkeitsmoses는 기다리는 남자들을 진정시킨다.

신사여러분, 참을성을 가지고 진정하시길  
곧 또 세 분이 입장하시게 됩니다.  
여러분은 사랑을 즐기기 위해서는  
손님들께 시간을 드려야 된다는 걸 잘 아시죠.

장면은 같지만 이제는 사랑의 이중창이 사실상 사건을 지배하게

된다. 나무아래, 시냇가 등등의 흔한 사랑의 장소가 아니라, 사랑가  
에서 창녀와 손님이 노래를 부른다는 것은 주목해야 할 사실이다.  
“사랑에 관한 테르치네”란 제목으로 이 시가 처음 인쇄된 곳은  
라인하르트 극단誌이다.

사랑에 관한 테르치네

멀리 하늘을 맴도는 저 두루미들을 보아  
구름도 가까이 어우러져 있더니  
함께 나아갔네, 저들 막 날아갈 때

하나의 삶을 떠나 다른 삶으로  
똑같은 높이에 똑같이 서두르며  
들 다 오로지 곁에 있는 것처럼 보이네.

어느 쪽도 더 오래 있지 않고  
두루미는 구름과 함께 잠시 난  
아름다운 하늘을 나누는 듯

들이 느끼며 가는 바람 속에서,  
오로지 상대방의 몸놀림만 보고  
그들은 이제 나란히 날아 간다네.

바람은 그들을 무로 이끌려 한다네.  
그들이 가 버리지 않고 날아만 있다면  
그간은 아무도 그들을 어찌지 못하네.

그간은 그들을 몰아낼 수 있지  
비 두렵거나 충성 올리는 모든 곳에서  
이렇게 거의 구분되지 않는 둥근 해와 달 아래서

그들은 날아간다네, 서로 서로 꼭 빠져서

어디로, 너희들?

정체없다

누구를 떠나가려고?

모두를

너희들 묻는가, 그들이 얼마 전부터 같이 있었느냐고?

조금 전부터

그럼 그들은 언제 헤어지는가?

곧

이렇게 연인들에게 사랑은 기댈 곳처럼 보이네.

『백편시선』에서와는 달리 연구조의 표시를 통해 테르치네 형식이 분명해진다. 3행 1연의 구조는 운을 통해 사슬처럼 연결되어 있다. 운은 포괄운 *umfassender Reim*으로서 바로 전연의 가운데 행에 놓인 운을 따른다. 이 전연 가운데 행의 운을 따온 시행 하나가 시 끝에서 시를 종결짓는다. 물론 브레히트가 수미일관 테르치네 형식을 지킨 것은 아니다. 3연에는 포괄운이 아니고 쌍운 *Paarreim*이 나오고 테르치네 형식은 19행까지만, 고전적 규범에 따르면 18행까지만 지켜져 있다. 나머지는 말하자면 덧붙여진 것인데, 20-24행은 인쇄에서도 더 이상 시의 행으로 되어 있지 않다. “어디로 ... 모두를”은 원래 운의 도식에 의하면 한 행이어야 하지만 두 연으로 인쇄되어 있다. 테르치네 형식은 희미하게만 알아 볼 수 있고, 더구나 23행은 맞는 운도 없는 고운 *Waise*이다.

1951년 다시 똑같이 인쇄함으로써 브레히트가 확인한 이러한 시 말미에서의 형식의 파괴는 내용면에서도 그러하다. 23행의 운없는 행은(“너희들 ...”) 그 외에는 음향상 조화로운 이 시를 두드러지게 부조화롭게 만든다. 테르치네 형식으로 된 조화로운 결말은 거부되고 이로써 형식상의 부조화를 보여준다.

잘 알려진 바처럼 「사랑의 시행 *geliebte Verse*」은 단테의 신곡, 그 중에서 연옥의 5번째 노래로 거슬러 간다. 바람의 신부는 유령 중에서 두루미데로 연옥을 떠도는 파올로와 프란체스카 커플을 불러낸다. 프란체스카는 밀라테스카와 결혼했는데, 그의 잘생긴 동생인 파올로와 남편을 배반하다 발각되어 죽임을 당했다. 이들의 사랑의 행복은 연옥에서만 이루어질 수 있다. 단테에서는 날아감의

모티브뿐 만이 아니라 열렬한 사랑관계도 나타난다.

그러나 마트 Peter von Matt처럼 이 시를 처음부터 단테의 배경에서 읽어서는 안된다. 시는 일단 그 자체로 읽고 그 다음에 한발 더 나아가 해석을 위해 배경출처를 끌어 들여야 한다.

오페라에서 이 시는 지미와 제니가 번갈아 부르는 노래인데, 제니가 먼저 부르며 지미에게 두루미를 보라고 하며 마지막 행은 함께 부른다. “너희들 보아 Seht!”가 아니고 “보아 Sieh!”라고 한 것은 파트너에게 직접 말을 걸고 둘이 날아가는 두루미를 같이 상상으로 본다는 점에서 중요하다.

이러한 역할배분이 없는 시에서는 바로 독자에게 말을 걸어 시에 형상화된 이미지를 상상하고, 더 나아가 이 이미지를 같이 만들도록 요구한다. 이 이미지는 테르치네 형식에 따라 19행까지 이어져 조화로운 결말을 예고한다. 연인들이 겪는 강한 영원의 이미지와 텍스트가 요구하는 강한 독자의 역할 때문에 서로 사랑에 푹 빠진 두루미의 이미지는 20행에 가서는 현실이 된다. 독자는 두루미가 거기 있는 양 질문을 던지고, 이들이 시공을 초월한 곳에 있다고 확인한다. 이것이 이제까지의 기존의 해석들이었다. 20행에서 이러한 시문학적인 유희로 끝나는 초판본은 「연인들」이란 제목이 붙어 있는데, 앞서의 맥락에서 타당하다 하겠다.

하지만 「사랑에 관한 테르치네」란 제목의 시에서 덧붙여진 마지막 삼행은 형식상으로 뿐만 아니라 내용상의 와해를 보여준다. 처음에는 독자에게 친근하게 말을 걸다가, 갑작스런 너희들이란 호칭으로 인해 다른 동참자도 끌어들이는 것이 되고, 완전히 사실같았던 이미지는 반성되고 reflektierend, 보편화되어 verallgemeinernd 의 문시되다가 결국에는 부정된다. 이런 의미에서 이 시는 세 부분으로 나누어 볼 수 있다. 19행까지의 첫째 대목은 독자가 스스로 만드는 이미지라 볼 수 있고, 둘째 대목에서는 이 이미지속에서 준비된 감정이입과 동일시가 짧은 대화 속에서 완성되고 확인되는 것처럼 보인다. 셋째 부분에서는 이 이미지가 반성됨으로써, 감정이입과 환상에서 벗어나 결국 이 이미지를 파괴하는 부분이다.

단테를 끌어들이어 해석하는 마트는 “너희들 묻는가, 그들이 얼마

전부터 같이 있었느냐고”행에서 이제까지 없던 목소리가 등장하여 환상을 깨고, 파올로와 프란체스카의 신화적 이미지를 통해 전달되었던 연인들의 영원함은 착각으로 밝혀진다고 하였다. 그러나 과연 마트의 의견처럼 사랑의 행복을 얻기 위해서 그 절정에서 죽음을 당해야 하고, 사랑을 지속시키는 것이 연옥이라는 것이 브레히트가 보여준 것인가? 연옥이 사랑의 부정적 초월로서 영원을 약속하고 생을 거부한다는 것은 이 시자체에는 그 어느 곳에도 나타나 있지 않고, 단테와의 관련에서만 나온 것이다. 결국 브레히트의 이 시는 그 자체로는 성립할 수 없고 실패했다는 판정을 받게 된다.

이를 어떻게 구제할 것인가? 원점으로 돌아가 시를 다시 살펴 보자. 그러면 훨씬 많은 균열이 드러난다.

“멀리 하늘을 뿜도는 einen grossen Bogen machen”에서는 멀고 너른 것에서 시작되어 흔들림의 불안감, 건드릴 수 없는 연인 등이 얘기되지만, 동시에 구어에서는 바로 이야기 본론에 들어 가지 않거나, 그리고 싶지 않을 때 하는 말이고 이런 부차적 의미가 이 시를 양가적으로 ambivalent 만든다. 둘째 행의 구름은 아름다운 하늘에서 두루미들에게 잠자리를 제공하지만, 이 시를 쓸 당시의 브레히트에게는 구름은 허무를 상징한다. “두루미가 막 날아 갈 때”에서 보듯 두루미는 보이자마자 사라지고, 이미지는 첫째 연에서부터 흐트러지기 시작한다. “둘 다 오로지 곁에 있는 것처럼 보이네”에서는 완전한 화합 속에서 나란히 있음, 그리고 시공을 초월한 사랑 등을 뜻하는 것처럼 보인다. 그러나 누구 곁에 있다뿐만 아니라 무엇인가 걸맞지 않은 것을 한나라는 부차적인 뜻을 가진 “단지 곁에 nur daneben”와 “~처럼 보이다 scheinen”때문에 근본적인 실패의 측면이 나타난다. 1연의 “저 jene”도 공간적으로 멀다는 것뿐만 아니라 이미 알고 있는 것이 암시되어 의미는 이중으로 사용되었다.

두루미의 일반적인 상징적 의미는 하늘의 전령으로 신의 공동체에 같이 참여하는 하늘과 땅의 중개자이다. 두루미는 날아 올라가 신들의 영원한 세계에 들어 가는 것처럼 보이지만 이런 영원함은 브레히트에게는 무 Nichts이다. 마트가 밝힌 것처럼 브레히트는 순

간의 영원함을 나란히 보여주는 데 성공했고 시간을 초월했다는 이미지를 불러 일으킨다. 그러나 이러한 이미지는 동시에 환상 Illusion으로서 거부된다.

두루미와 구름은 두 번 동일시되고, 바람은 두루미를 무의 세계로 데리고 가는데, 이 때 무는 마트에 의하면 허무주의의 무가 아니고 허무 저편의 장소이자 시간이다. 그러나 이 무는 이 시안의 맥락에서 규정되어야 한다. 구름이 허무의 상징이고, 두루미들이 신들의 세계로 날아 간다면, 혹은 시에서처럼 무의 세계로 가기 위해 잠시 아름다운 하늘을 난다면 그리하여 잘 알지 못하는 곳, 무의 세계로 데려가 진다면 이곳은 바로 “그 어느 곳도 아닌 곳 Nirgendwo”, 유토피아이다.

이럼으로써 다른 기존의 해석들을 근본적으로 부정하려는 것이 아니라, 브레히트에게 성공한 양가성을 보여 주고자 함이다. 즉 한편으로는 비록 짧지만 완전한 행복과 연관되어 시공 저 편에 있다는 이미지를 전달하면서, 다른 한편으로는 이런 행복은 전혀 존재하지 않고 이는 공상이라고 하는 것이다.

14행 이후를 보다 자세히 살펴보자. 이곳의 조건문은 연인들이 오직 그들 사랑 속에 있고 건드릴 수 없음을 보여 주지만 다른 한편이 조건문은 이런 상태를 이 전제하에서만 인정함을 보여준다. “Verfallen”은 문맥상 그들이 완전히 폭 빠져 있다고 해석되지만 원래는 어원상 다른 사람에게 완전히 자신을 내맡기다라는 뜻이다. 비유적으로는 몰락하다, 죽다, 허무의 상태가 되다를 뜻해서 서로 폭 빠져 있다는 이중적 의미는 몰락, 정처없음이다.

시의 둘째 부분은 유토피아적 성격 Utopie을 분명하게 해 준다. “정처없이 Nirgendhin”는 연인들의 사랑이 시간을 초월해 있고, 그 자체가 목적이며 모든 사회의 구속에서 벗어나 있음을 보여준다. 그러나 이런 사랑은 그 어느 곳에도 정착할 수 없고, 결국 원래 존재하지 않음을 보여준다. 다음으로 “그로부터 davon”에서 보듯 연인들은 다른 사람들로 부터 도피함이 분명해지고, 이로써 사랑은 절대적인 것이 아니고 한 방편으로서 상대화된다. 동시에 떠나가 버리고 없음 weg-sein, 즉 없다, 무를 뜻한다. 이 시의 첫째 부분에서



독자가 상상의 이미지를 현실화하고 감정이입한다면, 둘째 부분에서는 시에서 주어진 역할을 받아들여 사랑의 절대성을 긍정하고 있다. 시의 셋째 부분에서는 이 시에서 요구하는 역할에 대해 숙고해 보도록 촉구된다. 그럼으로써 시를 다시 새롭게 읽게 되고, 미적인 가상이 잠시나마 현실인 양 보여졌음을 알게 된다. 즉, 셋째 부분은 감정이입에 만족치 않는 독자를 위한 지침서가 된다. “그들이 얼마 전부터 같이 있었느냐”는 물음은 묘사된 사랑뿐 아니라 시 전체에 관련이 되어 이 사랑은 독자들이 감정이입하는 역할을 받아들이는 동안만 지속됨을 보여준다.

이 마지막 행은 시는 단지 미적 가상에서만 존재하고 유토피아가 유토피아로 인식되는 순간 환상에서 벗어난다는 것을 보여준다. 시 역시 가상이며 그 어떤 현실과도 혼동되어서는 안되며, 사랑의 행복이나 시에서나 그 어떤 의지나 위안이 없음을 보여준다. 그래서 이 시는 「사랑에 관한 테르치네」라는 산문적인 제목을 달게 되며 사랑과 그 환상에 관한 시 수업이라 볼 수 있는 것이다.

(최윤영)