

CARL PIETZCKER

Bertolt Brechts „Terzinen über die Liebe“

CARL PIETZCKER

BERTOLT BRECHTS *TERZINEN ÜBER DIE LIEBE*

Estratto da
studi germanici
(nuova serie) Anno XXXVII, 3
1999

BERTOLT BRECHTS TERZINEN ÜBER DIE LIEBE*

von CARL PIETZCKER

“Gedichte für die Zukunft” müssen haltbar sein, technisch gut gemacht, den Widersprüchen ihres Gegenstands, also ihrer Gegenwart, soweit ausgesetzt, daß sie noch den Keim von deren Zukunft in sich tragen, und der Vergangenheit so verpflichtet, daß sie sich kritisch von ihr abstoßen. Solch ein Gedicht will ich Ihnen vorstellen: Brechts *Terzinen über die Liebe*, eines der schönsten Liebesgedichte unserer Literatur; von Karl Kraus gepriesen und sogar von Gottfried Benn hochgeschätzt¹. Es entstand mit dem Titel *Die Liebenden* 1928. So erschien es 1951 in Brechts *Hundert Gedichte*. In dieser Fassung, vor allem im Druck der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, wurde es als Gedicht bekannt. Zuerst veröffentlicht wurde es 1931 unter dem Titel *Terzinen über die Liebe*.

Terzinen über die Liebe

I.

- 1 Sieh jene Kraniche in großem Bogen!
- 2 Die Wolken, welche ihnen beigegeben
- 3 Zogen mit ihnen schon, als sie entflohen

II.

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

* Der folgende Aufsatz basiert auf C. PIETZCKER, *Einheit, Trennung und Wiedervereinigung. Psychoanalytische Untersuchungen eines religiösen, philosophischen, politischen und literarischen Musters*, Würzburg 1996, S. 160-177.

¹ B. BRECHT, *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht *et alii*, Berlin-Weimar-Frankfurt a.M. 1988 ff., von jetzt abgekürzt als GBA mit Angabe von Band- und Seitenzahl, hier Bd. 14 (= *Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939*), 1993, S. 474.

DANTES KRANICHFLUG

Die Kenner der italienischen Literatur haben es längst bemerkt: Der fünfte Gesang des *Inferno* klingt nach. Dort leitet Vergil Dante durch den zweiten Kreis der Hölle; sie hören « ein Jammern, Weheklagen, Schrein »:

Intesi che a cosí fatto tormento
 ènno dannati i peccator carnali,
 che la ragion sommettono al talento.
 E come gli stornei ne portan l'ali,
 nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
 cosí quel fiato gli spiriti mali;
 di qua, di là, di giú, di su gli mena:
 nulla speranza gli conforta mai,
 non che di posa, ma di minor pena.
 E come i gru van cantando lor lai,
 facendo in aer di sé lunga riga,
 cosí vid'io venir, traendo guai,
 ombre portate dalla detta briga
 per ch'io dissi: — Maestro, chi son quelle
 genti, che l'aer nero sí gastiga?³.

Vergil antwortet ihm:

— e piú di mille
 ombre mostrommi e nominommi a dito,
 che amor di nostra vita dipartille.
 Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito
 nomar le donne antiche e i cavalieri,
 pietà mi vinse, e fui quasi smarrito.
 Io cominciai: — Poeta, volentieri
 parlerei a que' due che insieme vanno,
 e paion sí al vento esser leggieri. —
 Ed egli a me: — Vedrai quando saranno
 piú presso a noi; e tu allor gli prega
 per quell'amor che í mena, e quei verranno. —
 Sí tosto come il vento a noi li piega,
 mossi la voce: — O anime affannate,
 venite a noi parlar, s'altri nol niega.

³ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Milano 1960, S. 53 ff. Deutsche Übersetzung: *Die göttliche Komödie*, Übertragung von W.G. Hertz, Frankfurt a.M. 1955, S. 24 ff. Auf diese Stelle bezieht sich Brecht später noch einmal: GBA 14, 417.

Sie kommen; es sind Francesca und Paolo. Francesca berichtet: Sie war verheiratet; dann fielen beide in verbotene Liebe. Deshalb wurden sie ermordet und werden jetzt vom Sturm gejagt.

Die Liebenden sind hier also als "Fleischessünder" in der Hölle; Strafe und Schmerz gehören zusammen. Doch, wie sie die Strafe im Tod vereinte, so vereint sie nun auch die Hölle: «Die beiden Schatten dort, die nie sich trennen / Und die dem Winde scheinen leicht von fern».

Das griff Brecht auf. Noch einmal holte er den Flug der Kraniche herauf, den Flug der Liebenden, den Blick zu ihnen hin, das Sprechen über sie, den Ruf und die Antwort. Doch Dantes Kampf zwischen Trieb und gesellschaftlichen Normen sowie die metaphysische wie auch moralische Verankerung dieser Normen, der hindernde und der strafende Dritte, hier der Christengott und der Ehemann, sie alle sind, wie das Gedicht provozierend vorführt, aus Liebe und Liebesdichtung inzwischen verschwunden. Das Gedicht stellt sich seiner Gegenwart, in der es eine metaphysisch gestützte oder verbotene Liebe nicht mehr gibt, wohl aber die Sehnsucht, in liebender Einheit zu verschmelzen. Insofern ihr kein Hindernis mehr entgegensteht, kein Gott und kein religiös legitimierter Ehemann, wird diese Sehnsucht den Liebenden jedoch bedrohlich: Sie könnte sie bis zur Selbstauflösung treiben. Sie müssen sich vor ihrer eigenen Sehnsucht, also auch retten, sich von ihr entfernen. Aus diesem Widerspruch von Liebessehnsucht und Selbststrettung spricht das Gedicht. Liebe und Liebesdichtung bieten beide keinen "Halt": Liebe unterliegt der Vergänglichkeit und Liebesdichtung kann solcher Vergänglichkeit zwar Dauer gewähren, doch nur als Schein. Anstelle jener liebenden Einheit, die Dante noch in den Qualen verdienter Bestrafung geschaffen hatte, imaginiert Brechts Gedicht eine schwebende vorläufige Einheit, eine Trennung schon in der Einheit. Dies ist liebende Einheit derer, die in ihrer Perspektive gefangen, nichts anderes sehen, «als das Wiegen / Des andern in dem Wind, den beide

spüren», sich, jedoch von außen gesehen, bald «trennen» werden. Und es ist Einheit als ästhetischer Schein, insofern also Erfahrung und Illusion zugleich — ein Vorschein von Glück. So ‘entführt’ das Gedicht die Lesenden aus der Zeit der Worte und durch sie vermittelt in ein Glück jenseits von Worten, «in ein andres Leben», in ein ‘Nirgendhin’, ein Nirgendwo, eine Utopie, «in das Nichts» dieses Gedichts eben.

EINHEITSGLÜCK UND TRENnung - DIE TECHNIKEN

Das Gedicht läßt im flüchtigen Augenblick, in dem die Liebenden kurz vor der Trennung schwebend beieinanderliegen, zeitlos vollkommenes Glück spüren und dementiert es zugleich. Doch, indem es die Ewigkeit solchen Glücks bestreitet, spricht es so von ihm, daß Lesende sich ihm öffnen und es erfahren können. Ich will nun die Techniken untersuchen, mit deren Hilfe das Gedicht dies schwebende Glück noch vor jeder begrifflichen Benennung inszeniert. Es geht um Techniken und Strategien von Trennung und Einheit beim Arbeiten mit der Sprache, dem Metrum, den Bildern, mit dem Verhältnis von Bild und Bedeutung und mit unterschiedlichen Perspektiven. Wie, so frage ich, erstellt der Text im Vollzug seiner selbst Einheit und Trennung zugleich? Das geht nicht ohne das trockne Geschäft des Philologen und nicht ohne Detailanalysen.

1. *Das Metrum*

Ich beginne mit dem Metrum. Dies sind, der Titel sagt es, Terzinen. Die Terzine wurde von Dante entwickelt und noch in unserem Jahrhundert traditionsbewußt gepflegt. Sie grenzt dreizeilige Strophen voneinander ab, überwindet diese Grenze jedoch, indem sie dem mittleren Vers einer Strophe, der vom ersten und dritten umarmt wird, die umarmenden Verse der nächsten Strophe reimend folgen läßt: aba / bcb; “Bogen”, “begeben”, “entflogen” / “Leben”, “Eile”, “daneben”. So schließt sich das Sprechen in den Strophen umarmend zur Ein-

heit, wird durch die Strophengrenzen jedoch unterbrochen, fließt durch die Reimverkettungen dann aber dennoch ununterbrochen fort. Im Akt des Sprechens oder Lesens ist also Einheit, die immer wieder unterbrochen wird, sich jedoch erneut herstellt, unmittelbar gegenwärtig. Nahezu regelmäßige fünfhebige Jamben schaffen hier eine sich durchziehende tragende Bewegung; sie verstärken den sinnlichen Eindruck von Einheit. Die weiblich endenden klingenden Zeilenschlüsse ("Bogen", "entflogen") lassen den Rhythmus weiterschwingen in die nächste Strophe hinein. Weitgespannt treiben Sätze in Enjambements über Zeilen- und Strophenenden hinweg: «als sie entflogen // Aus einem Leben in ein anderes Leben». So folgt das Sprechen "in großem Bogen" dem Flug der "Kraniche"; dieser Flug wird sinnlich spürbar. Dies Sprechen gleitet selbst in freiem Schweben dahin. Im ruhigen Atemholen zwischen den Strophen, in einander gleichmäßig folgenden Atemzügen gewinnen Flügelschlag und Schweben sinnliche Gegenwart: Einheit des Schwebens und in ihr, kaum merkbar, aber dennoch trennend, der Flügelschlag. Doch dann kommt, nach einer rasch überwundenen Unregelmäßigkeit im Reimschema (schon in Vers 8 und 9), mit den nun 6-hebigen Versen 16 und 18 leichte Veränderung, womöglich Bedrängung auf: «So lange kann man sie von jedem Ort vertreiben». Dann brechen die Terzinen, ja sogar die Zeilen, mit Vers 20 auseinander. «Wohin ihr? Nirgendhin». Diese Kurzzeile 20 bleibt reimlos; lesen wir sie zusammen mit V. 21 als nur eine Verszeile, ist diese nicht nur in vier Sätze zerrissen, sie fällt auch aus dem zuvor fortlaufenden fünfhebigen Fluß heraus: «Wohin ihr? Nirgendhin. / Von wem entfernt? / Von allen», schließt jedoch reimend noch ein letztes Mal eine Terzine ("verfallen" — "Von allen"). Dann aber ein deutlicher Bruch: Vers 22 — «Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?» — ist die erste eindeutige Weise, schließt sich Vers 21 jedoch wenigstens noch als unreiner Reim an ("allen" — "beisammen"), allerdings als Paarreim. Das bricht das Terzinenschema weiter auf, wahrt aber dennoch einen Zusammenhang. Ein Paarreim, er ist dazu noch der erste

männlich stumpfe Reim ("Bald" - "Halt"), bringt das zuvor hochartistische schwebende Sprechen schließlich zu einem recht deutlichen "Halt", der einfachsten Reimtraditionen folgt, also eine klare Trennung.

2. *Das Spiel mit Lauten*

Sogar in dieser letzten Zeile klingt jener ununterbrochen, gleichsam schwerelos fließende Vokal- und Konsonantenstrom nach, zu dem eben noch Binnenreime, Assonanzen, Alliterationen und Lautvariationen aller Art beigetragen hatten; er gleitet auch hier noch über solche Trennung hinweg. «So scheint die Liebe Liebenden ein Halt»: In der Mitte, nahezu symmetrisch gleichklingend "Liebe Liebenden", ganz zum Schluß erst hier die Zentralworte des Textes. Der Vokal "i", auf dem nahezu alle Verse gespielt hatten, wird verstärkt durch den Artikel "die". Er wird eingerahmt, eingeführt und gehalten vom immer noch hellen Diphthong "ei" ("scheint" - "ein"), den alle Strophen genutzt hatten, zweimal sogar im Reimwort. All das trägt zur Rückbindung der letzten Zeile bei; deren erstes und letztes Wort verstärken die Rückbindung noch: "So" nimmt den Beginn der Verse 13, 15, 16 und 18 auf, "Halt" dann als Reimwort das Ende von Vers 23. Im Ausklingen bewahrt sich also die eben erfahrene Einheit selbst hier in der brutal trennenden Desillusionierung. Zu solcher Einheit hatte das Gedicht zuvor einen bewegten "Teppich" von Klängen gewoben. Es hatte mit Vokalen gespielt, in Strophe I z. B. mit betontem "o", mit "i" und nachfolgendem "e" ("in großem Bogen", "Die Wolken", "Zogen mit ihnen schon, als sie entflohen"); es hatte mit Alliterationen gespielt (VI "Schüsse schallen", "verschiednen Scheiben") und mit Wortwiederholungen (II «Aus einem Leben in ein andres Leben / In gleicher Höhe und mit gleicher Eile»). Nun rahmt das Gedicht nach dem am Anfang herrschenden "o" mit dem zum Ende hin vermehrten "a" ("lange kann man", "schallen", "einander ganz verfallen", "allen" "fragt, wie lange" "beisammen", "wann", "Bald", "Halt"), mit diesen dunklen

Klängen also, den von helleren ("i", "ü", "ei") dominierten Mittelteil⁴. So läßt die Arbeit mit Lauten die Lesenden vor aller Begrifflichkeit noch in der Trennung Einheit erfahren.

3. Die Syntax

Auch die Syntax trägt, noch ganz unabhängig vom Ausgesagten, dazu bei, daß Lesende Einheit in Trennung spüren. Lange Sätze treiben über die Strophengrenzen hinaus und verbinden in zunächst regelmäßiger Abfolge jeweils zwei Strophen: I und II, III und IV, V und VI, VI und die nun aber zerfallende siebte. Doch über die Abstände hinweg, die hierdurch zwischen II und III, IV und V sich vertiefen, leiten wie Brücken syntaktisch-logische Bezüge, Rückbezüge: "Daß also" 7, "So mag" 13. Zu allem hin spannt sich eine lange, komplexe, wenn auch brüchige syntaktische Periode in kühnem Bogen von Vers 7, ja eigentlich schon von Vers 2 bis Vers 17. Was syntaktisch so vereinigt ist, das fassen die Verse 18 und 19 dann deutend zusammen: «So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben / Fliegen sie hin, einander ganz verfallen». Noch über Trennungen hinweg schafft das Gedicht also eine Einheit, die sich logischem Denken und gliederndem Aufbau verdankt. Dann aber bricht der weite syntaktische Bogen in Vers 20 in kurze Frage- und Antwortsätze auseinander, bis das Gedicht schließlich in einem präzis feststellenden deutenden Satz endet: «So scheint die Liebe Liebenden ein Halt».

4. Die Bilder

Was das Zusammenspiel von Metrum, Lauten und Syntax sinnlich erfahren läßt, das wird durch Bilder zur einfühlbaren und so auch nachvollziehbaren Szene, z.B. durch das Bild des Fluges. «Die jetzt im Fluge beieinander liegen», Aktivität im

⁴ W.H. REY, *Hobe Lyrik im Bordell: Bertolt Brechts Gedicht "Die Liebenden"*, in «Monatshefte», 63 (1971), S. 1-18, hier S. 14.

Fliegen und Passivität im Liegen, Ruhe und Bewegung zugleich. Die "Kraniche" und die "Wolken" werden zwar getragen, doch nur vom "Wind", von bewegter Luft, einer unsichtbaren, kaum wahrnehmbaren Substanz. Durch die Zeiten hin sind den "Kranichen" als Begleiter die "Wolken" beigegeben, vergänglich und leicht verwehend. Diese Welt ist so entsubstantialisiert und so entindividualisiert wie die "Kraniche", die in ihrer weiträumigen, allem Individuellen fernen Bewegung in ihrem "großen Bogen" "nur daneben" 'scheinen', also im Nebeneinander innig ineinander versunken und zugleich eine bloß geometrische Zuordnung. Die "Kraniche" sind so wenig voneinander unterschieden wie «Sonn und Monds wenig verschiedne[n] Scheiben», und schon gar nicht als männlich oder weiblich konkretisiert. So entsubstantialisiert, sind sie eins in der Weite jenes menschenleeren Raums, den die zeigende Gebärde der ersten Zeile öffnet und der schließlich von Rufen halt: «Wohin ihr? Nirgendhin». Doch ihrer Einheit — schon das Bild zeigt es — ist Trennung eingeschrieben; sie sind "entfernt" von "allen", getrennt von ihrem früheren "Leben", von den "Wolken", die ihnen wie Kulissen nur "beigegeben" sind, vom "schönen Himmel", den sie nur "kurz befliegen", also bald wieder verlassen werden, aber auch voneinander; sie sind ja "daneben", nebeneinander also. Auch das sprechende Ich weiß sich von ihnen getrennt, und das nicht nur räumlich; das lassen Nebenbedeutungen der Bilder untergründig spüren, der 'große Bogen' z.B., in dem man etwas wegwirft, oder den man um etwas Unangenehmes macht, oder: sie «Scheinen [...] alle beide nur daneben»: neben alltäglicher Vernunft, neben der Kapp. Zugleich mit solcher Trennung aber die Einheit: die "Kraniche" 'scheinen' in den Augen des Ich eins mit "Wolken" und "Himmel", ja sogar miteinander, wenn sie «In gleicher Höhe und mit gleicher Eile» nichts andres sehen «als das Wiegen / Des andern in dem Wind, den beide spüren». Eine schwerelos spiegelnde, am ganzen Körper zu spürende Einheit zweier, die ausschließlich aufeinander bezogen sind, wird hier zum Bild. Es ist eine entsubstantialisierte Einheit in einer Leere, die anschei-

nend dennoch trägt, ein Übergang in ein von allem Besonderen abstrahiertes "andres Leben", ein Flug in ein unbestimmtes "Nirgendhin". Das sprechende Ich hat sich mit diesen Bildern vorgewagt bis zu Phantasien einer die Subjekt-Objektgrenzen auflösenden Einheit. Im selbstvergessenen Schauen und Schweben läßt es beglückend Einheit erfahren. Doch das scheinen die letzten Zeilen zu zerstören.

5. *Techniken der Grenzverwischung*

Soweit zu den Bildern; nun zu seinen Techniken der Grenzverwischung, die in dieselbe Richtung zielen. Das Gedicht erzeugt mit Techniken der Grenzverwischung Stimmungen, ja Erfahrungen von verschwimmender Einheit und Unwirklichkeit. Es wirft die Rezipierenden jedoch immer wieder aus ihnen hinaus und läßt sie Trennung erfahren. Das Gedicht inszeniert ein Spiel zwischen semantischen Elementen der Sprache, die Bedeutungen und so auch trennende Konturen setzen, einerseits und bedeutungsfreien sprachlichen Momenten andererseits. Im Nichtgesagten, das die Bedeutung setzenden Wörter hier heraufrufen, indem sie auf Eindeutigkeit verzichten, wird unmittelbare Einheit, die mit Wörtern nicht zu fassen ist, mittelbar hergestellt und so auch spürbar. Die Musikalität der im Klangfluß dahingleitenden Terzinensprache verselbständigt sich gegenüber Bedeutungen und unterläuft eindeutig abgegrenzten Sinn. Die Bilder, z.B. die jener kaum konturierten, nahezu substanzlosen Welt, der "Wolken", des 'Winds' oder des 'Himmels', gehen in klarer Bedeutung nicht auf. Begleiten die "Wolken" z.B. über die Zeit hin oder vergehen sie? Sind sie Naturbild oder Sinnbild von Liebe? Eindeutiger Sinn verschwimmt. Sogar die anscheinend so klar strukturierende Syntax ist löchrig; sie spannt sich in halsbrecherischem Bogen scheinhaft logischer Abhängigkeiten über den lyrisch-musikalischen Fluß. Satzzeichen fehlen, jedoch nicht immer. So lassen sie ordnende Struktur erwarten und in gleitenden Übergängen dennoch verschwimmen, z.B. mit Hilfe des Apokoinou: Vers 5 «In gleicher

Höhe und mit gleicher Eile» läßt sich «sie entflohen [...] in gleicher Höhe und mit gleicher Eile» lesen, aber auch «In gleicher Höhe und mit gleicher Eile / Scheinen sie beide nur daneben». Ähnlich arbeitet das Gedicht mit dem Anakoluth: Ohne Punkt und Komma führt ein Nebensatz, dem der Hauptsatz fehlt, von Vers 7 «Daß also keines länger hier verweile» zu dem eingeschachtelten Relativsatz Vers 12: «Die jetzt im Fluge beieinanderliegen». Bezieht sich dieser Nebensatz auf Vers 6? Müssen wir also ergänzen «Scheinen sie alle beide nur [so] daneben. // Daß also keines länger hier verweile»? Oder aber müssen wir lesen: «Die Wolken [...] / Zogen mit ihnen schon [so] [...] Daß also keines länger hier verweile»? Beides und mehr ist möglich, nicht aber schlüssig. Oder Vers 6: «Scheinen sie alle beide nur daneben. // Daß also keines länger hier verweile»: *Damit* keines länger hier verweile? *Sodaß* keines länger hier verweile? Und “also” (7)? Was wird hier gefolgert? Oder muß ich lesen «Daß also keines länger hier verweile» und dann «So mag der Wind sie in das Nichts entführen» (13)? Ist das aber logisch und guter deutscher Satzbau? Diese Syntax sichert, so meine ich, einerseits bedeutungssetzendes, also trennendes Sprechen, löst es andererseits jedoch auf und öffnet ambivalenten Zuordnungen und Vieldeutigem den Raum bis hin zum Verfließend-Ungetrennten.

Diesen Raum öffnen den Lesenden auch die vielen Unbestimmtheitsstellen. Wir wissen z.B. nicht, wer dies “sprechende Ich” ist, wer das “angesprochene Du” und wer dann “Ihr”; wir wissen nicht, von wem die “Wolken” den ‘Kranichen’ “beigegeben” wurden, aus welchem “Leben” und in welches ‘andre’ sie “entflohen”, ob sie neben den “Wolken” oder nebeneinander fliegen, oder ob doch eher beides gilt; ob «Daß also keines länger hier verweile» (7) “Kraniche” oder “Wolken” meint, und vieles mehr. Unklar ist sogar, wieviele “Kraniche” in Vers 1 “in großem Bogen” fliegen. Gewöhnlich fliegen Kraniche in der geordneten Formation vieler; das entspräche Dantes *lunga riga*. Oder sind es zwei, wie es die Verbindung der Verse 1 und 6 nahelegt: Das Ich weist auf “Kraniche” (1); “ihnen”

sind "Wolken [...] beigegeben", neben denen sie fliegen: «Scheinen sie alle beide nur daneben», zwei "Kraniche" also. Doch dem scheint Vers 8 zu widersprechen: «Daß so der Kranich mit der Wolke teile»; da scheint *ein*, "der Kranich" neben der "Wolke" "den schönen Himmel" zu "befliegen". Entsprechend scheinen in Vers 6 "alle beide", "Kranich" und "Wolke" "nur daneben". Oder doch "Kranich" und "Kranich" neben der "Wolke"? Oder nur nebeneinander? Zu einem sicheren Urteil kann ich nicht finden.

So verschwimmt sogar das, was hier das Sicherste schien: das Bild, an dem Liebe erfahren wird. Das Bild zweier Kraniche setzt das, was die literarische Tradition und die Glücksphantasie von zwei Liebenden, die einander gleich sind, nahelegen, wie selbstverständlich fort. Dies Bild wird von dem Gedicht geweckt, jedoch nie eindeutig bestätigt, aber auch nie eindeutig widerrufen. Als schwankendes Strukturmoment leitet es durch das Gedicht. Allzuviel läßt daran denken, daß "Wolken" und "Kraniche" als Liebende "alle beide nur daneben" scheinen (6): «Daß so der Kranich mit der Wolke teile / Den schönen Himmel». Können aber "Wolken" aktiv "befliegen" oder gar etwas "spüren"? Dürfen wir so jedoch fragen? Wir müßten dann ja auch bezweifeln, daß der "Wind" in das "Nichts" entführt. Auch das ist aus realistischer Sicht ja unmöglich. "Wolken" und "Kraniche" sind hier einander angeglichen wie "Sonn und Monds wenig verschiedene Scheiben". Die "Wolken" erhalten sogar animalische Anteile von Aktivität und Sensibilität; beinahe sind sie Vögel. Folgen wir dieser Deutung, ergäbe sich ein sehr abstraktes, nahezu körperloses, ein entsubstantialisiertes Bild von Liebe. Noch abstrakter würde es, wenn wir hier "Kraniche" und "Wolken" als zwei Gruppen imaginieren: «Sieh jene Kraniche in großem Bogen! Die Wolken [...] / Zogen mit ihnen schon [...] In gleicher Höhe und mit gleicher Eile / Scheinen sie alle beide nur daneben».

Das Gedicht bietet also Bilder an und läßt sie ineinander übergehen; es nimmt Wörtern, Sätzen und Bildern ihre klar umrissene Bedeutung und erzeugt so eine poetische Welt fluk-

tuierender Imaginationen: eine Welt unwirklicher Einheit. Die Lesenden, mit denen es arbeitet, müssen, wenn sie dies Gedicht als sinnvoll verstehen wollen, die Unbestimmtheitsstellen ausfüllen und sich einen Sinn konstruieren; doch sicher werden sie seiner auch bei mehrfacher Lektüre nicht. Das Gedicht verlangt im Akt des Lesens ihre eignen Phantasien; insbesondere weckt es Einheitsphantasien. Und es verlangt Sinngebungsversuche. Diese führt es andeutend vor, ohne sie dann freilich sichernd zu bestätigen. So schafft es jene Leseerfahrung wortlos liebender Einheit, Distanz und Reflexion zugleich, die noch über den Schlußsatz hinaus anhält — ein Spiel von Ambivalenzen.

Das Gedicht führt also in Emotionen und Szenen liebender Einheit hinein, zugleich aber in solche der Trennung. Es löst auf seine Weise eine Aufgabe, vor der alle Lyrik steht, die liebende Einheit erfahren lassen will. Unmittelbarkeit, Zeitlosigkeit, liebendes Verschmolzensein von Ich und Du sind durch Worte unmittelbar ja nicht zu erfassen; denn Sprache bedeutet immer auch Abstand, Mittelbarkeit, also Trennung. Der Text löst die doppelte Schwierigkeit einer auf verschmelzendes Glück zielenden Liebe einerseits und ihrer Vergegenwärtigung durch Sprache andererseits dadurch, daß er mit der paradoxen Gleichzeitigkeit von Trennung und Einheit arbeitet. Trennung in der Einheit, aber auch vor und nach ihr, dies ist das Strukturprinzip des Gedichts. Die Desillusionierung der letzten Zeilen ist da nur die offensichtlichste und provozierendste Trennung.

6. Die Kommunikationssituation

a) *Das Ich, das Du und die Fliegenden*

Betrachten wir von hier aus die Kommunikation, die das Gedicht vorführt, so zeigt sich, wie bewußt es konstruiert ist. Im ersten Teil steigert das Ich, während es zu 'Kranichen' und "Wolken" hinaufblickt und über sie zu einem Du spricht, Vorstellungen verschmelzender Liebe bis hin zu einem beseligenden

den, aber auch bedrohlichen Höhepunkt in Vers 19: «Fliegen sie hin, einander ganz verfallen». Nun (20/21), dies wäre der zweite Teil, läßt es sich ganz hineinsaugen in dies Bild liebender Einheit, das Du, das ihm zwar noch Abstand von den “Kranichen” verschafft hatte, ist vergessen; die Verse zerfallen in kurze Rufe, die Vorstellung einer liebender Einheit fern allen Objekten erreicht ihren Höhepunkt:

Wohin, ihr?
 Nirgendhin.

Von wem entfernt?
 Von allen.

Mit diesen über einen weiten Raum hin schallenden Rufen ist jedoch wieder soviel Abstand gegenwärtig, daß sich das Ich der wunschbesetzten, nun aber gefährlich bedrohlichen Phantasie entgrenzender Einheit entreißen kann. Es ändert, und dies wäre der dritte Teil, Sprechrichtung und Szene: Es redet Dritte an («Ihr fragt»), stellt dadurch Abstand her, und legt ihnen eine Frage in den Mund, mit der es sich selbst aus seiner Verfallenheit retten könnte («wann werden sie sich trennen?»). Dann gibt es ihnen aus der sichernden Position des Wissenden die erhoffte Antwort “Bald”. Sie ist Teil eben der Trennung, die es gerade vollzogen hat und noch vollzieht. Nun bilden “Kraniche”, “Wolken” (?), sprechendes Ich und Angeredete (“Ihr”) als getrennte Wesen eine neue Szene. Sie, die deren Flug eben noch folgten und mit ihnen beinahe eins waren, machen sie jetzt zum Gegenstand ihres Gesprächs. An die Stelle des hohen lyrischen Tons, den schon die erste Zeile mit ihrer raumöffnenden Gebärde angeschlagen hatte, ist nüchterne Alltagssprache getreten, und an die Stelle des Bilds, in dem “Kraniche”, “Wolken” und ‘Liebende’ eins schienen, ein trennender Vergleich: «So [wie man angesichts derer da oben sich einbilden könnte?] scheint die Liebe Liebenden ein Halt». Das Gedicht stellt also im ersten Teil eine Illusion von Liebeseinheit her, steigert diese Illusion im zweiten Teil bis zur auflösenden Verschmelzung, und läßt im dritten rettende Trennung erfahren.

Solche Trennung ist mit der Kommunikationssituation schon von Beginn an angelegt: sie ist eine Dreierszene; das Ich spricht ja getrennt von Du und 'Kranichen' zu dem Du über die "Kraniche", zu denen beide hinaufschauen. Es teilt ihm mit, was es in "Kraniche" und "Wolken" hineinträumt, und gibt dies deutlich als Phantasie zu erkennen: «*Scheinen* sie [mir] nur daneben» (6). Nun geht das Ich dem nach, was sich von hier aus weiterträumen ließe: «Daß also keines länger hier verweile [...] Und keines andres sehe». Konjunktiv! Ganz begibt es sich hinein in seine Phantasie; beinahe wird sie ihm und damit auch den Lesenden zur Wirklichkeit. Doch dies Ich verfällt seiner Phantasie nicht; es bleibt im Konjunktiv («Und keines andres sehe» 10); es hält sich die Kürze des Flugs bewußt und gewinnt weiteren Abstand. Aus diesem folgt es nun beglückt seinen Träumen und malt aus, was sein könnte, wäre jene Phantasie Wirklichkeit: «So [wenn das, was ich eben an den Himmel träumte, wirklich "so" wäre] mag der Wind sie in das Nichts entführen» (13). Schließlich löst das Ich sich aus dieser Perspektive.

b) *Lernen an Gleichnissen*

Wen aber meint das Ich mit den "Liebenden", denen "die Liebe" "ein Halt" "scheint"? Nicht die "Kraniche" und nicht die "Wolken"; die sind für dies Ich, das zunächst ja nur von ihnen da oben am "Himmel" spricht, nicht Liebende, sondern als Natur Bild für Liebende: ein Gleichnis. Während das Ich an den "Himmel" schaut und dies Gleichnis aus intellektuellem Abstand ausführt, scheint es jedoch immer mehr in den Sog der Szenen zu geraten, die es in den Flug hineinphantasiert; sie verselbständigen sich so sehr, daß die 'beiden' ihm kurzzeitig tatsächlich zu "Liebenden" werden. Der Unterschied zwischen Bild und Bedeutung, mit dem das Gleichnis arbeitet, scheint sich in deren Identität aufzuheben; doch ganz verliert das Ich seine Unterscheidungsfähigkeit nie. — Das fällt uns, den Lesenden freilich schwerer; denn schon zu Beginn läßt der Titel *Terzinen über die Liebe* uns ein, dem identifizierenden Sog zu

folgen und die "Kraniche" oder sie und die "Wolken" als 'Liebende' zu phantasieren. Umso härter wirkt dann die abschließende Desillusionierung. Bei wiederholter Lektüre werden wir vielleicht aber dennoch bemerken, daß "Kraniche" und "Wolken" ein Bild sind, jene "Liebenden" dagegen, denen "die Liebe [...] ein Halt" "scheint", doch eher das sprechende Ich, das nun auf sich selbst zurückblickt, auf sich und alle anderen Liebenden, auf die es hier verallgemeinernd verweist; oder aber auf sich selbst, auf dies Ich und auf das angesprochene Du. Beide, Ich und Du hatten sich getäuscht, als sie zum "Himmel" hinaufschauten, dort ein Bild der "Liebe" fanden und "Halt" an ihm suchten; Schweben, Flug und Wolken kennen ja gar keinen "Halt". Nicht "Kraniche" oder "Wolken" suchten "Halt", sondern das Ich: «Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben / So lange kann sie beide nichts berühren» (14/15). Dieser an den Himmel versetzte Wunsch erweist sich schließlich als Phantasie.

Wie ein Lehrer, der eben einen Lernprozeß als Abfolge von Täuschung und Enttäuschung inszeniert hat und hierbei der Illusion, die er erzeugte, vielleicht selbst ein wenig verfallen war, so weist das sprechende Ich nun auf Täuschung und Enttäuschung zurück: So, [wie es uns gerade gegangen ist] «So scheint die Liebe Liebenden ein Halt». Zwar belehrt es die Angesprochenen ("Ihr") allgemein über Selbsttäuschung von "Liebenden", von Vierten also; doch hierbei weist es auch auf sich selbst und macht sein Verhalten von gerade eben zu einem Fall, an dem sich allgemeine Selbsttäuschung erkennen läßt; sein eigenes Verhalten wird zum Gleichnis. Nun ist der Flug der 'beiden' da oben Gleichnis von "Liebe" und das Verhalten des Ich Gleichnis von Liebesillusion — eine zweifache Distanzierung: Gleichnis, Gleichnis von Desillusionierung und so erst lyrische Erfahrung zeitloser Liebe. Es sind "Terzinen" nicht der, sondern "über die Liebe": dies ist ein Lehrgedicht, in dem die Liebe sich hinter dem Rock des argumentierenden Lehrers verbirgt, aber auch blicken läßt. Sofern sie sich blicken läßt —

gelegentlich zeigt sie sich sogar in verlockender Gestalt — geht es jedoch um mehr als Illusion und Desillusionierung. Es geht um Erfahrung im Medium des Scheins.

c) *Mittelbarkeit des Unmittelbaren*

Wir kommen zur Technik, mittelbar Unmittelbares darzustellen. In mehrfacher Verneinung ist im Flug dort oben ein Bild 'haltloser' Liebe dennoch bewahrt. Desillusionierung, die von Einheitsphantasien trennt, indem sie Grenzen zur Wirklichkeit markiert, öffnet hier der Imagination schwerelosere Einheit einen wirklichkeitsfernen Raum, einen Raum des Scheins. Die Gefahr, sich in dieser Einheit fühlend aufzulösen und hierbei die Sprache zu verlieren, diese Gefahr ist durch all jene Trennungen zwischen Phantasie und Realität, Ich und 'Kranichen', 'Kranichen' und 'Wolken' 'Kranichen' und 'Himmel', "Kranich" und "Kranich" und durch die Entsubstantialisierung jener Einheit gebannt. So erst ist es möglich, hier noch zu sprechen, lyrisch zu sprechen; so erst kann diese Einheit tragen und bergen. So erst ist es auch möglich, sich ihr aus der Ferne zu nähern und sogar anzuvertrauen, bis die beiden «im Fluge beieinander liegen» Vers 12. Hier scheint nach all den konjunktivischen Distanzierungen ("teile" 8, "sehe" 10), das Sehnsuchtsbild der Einheit sich mit dem draußen am "Himmel" gesehenen Bild der Kraniche in beglückend-bedrohlicher Wirklichkeit zu decken, und das sogar im Indikativ: «die [...] beieinanderliegen». Doch dieser Indikativ ist durch doppelten Relativsatz («, den beide spüren / Die jetzt im Fluge beieinander liegen») einer Phantasie untergeordnet, die als solche gekennzeichnet bleibt. Nur unter diesen Voraussetzungen ist der Indikativ zur Wirklichkeit draußen geöffnet. Das sprechende Ich hat also Abstand aufgegeben und dennoch gewahrt. Es kann ihn erweitern, die Gefahr, sich verstummend aufzulösen, bannen, Atem schöpfen und sich nun unter dem Vorbehalt des Möglichen denkend-folgernd wieder einer im Indikativ erscheinenden Wunschwelt öffnen: («So mag [...] Wenn [...] So lange» 13-16). Es kann den auflösenden Sog ins "Nichts" spü-

ren lassen («So mag der Wind sie in das Nichts entführen» 13). Und es kann die Gefahr als eine, die von außen, von Natur und Gesellschaft her droht («Wo Regen drohen oder Schüsse schallen»), anspielen und die Bedrohung wenigstens in der Verneinung zulassen: «kann sie beide nichts berühren». Ja es kann die aus der Liebe selbst aufsteigende Gefahr bis hin zu einem Bild der Selbstaufgabe steigern, in dem seine Phantasie und die angeschaute Wirklichkeit sich abermals nahezu zu decken scheinen: «Fliegen sie hin, einander ganz verfallen» — höchstes Glück und höchste Gefahr zugleich. Ihnen scheint es nun selbst zu verfallen (20 f.): «Wohin, ihr? Nirgendhin. Von wem entfernt? Von allen». Doch der Abstand, den es sogar hier noch wahr, erlaubt ihm, sich auf dem Höhepunkt der Einheitserfahrung als Fragender zu isolieren, sich in Trennungen zu retten und sich abschließend mit einem distanzierend-verallgemeinernden Satz der neu erlangten Sicherheit zu vergewissern, nicht ohne in ihr Glück und Gefährdung dennoch nachklingen zu lassen: «So scheint die Liebe Liebenden ein Halt».

7. Textstrategien

So allgemein läßt sich das leicht behaupten. Wie aber geschieht es hier? Das zu beantworten, frage ich, wie das Gedicht mit den Lesenden umgeht: Mit welchen Strategien arbeitet es, um in deren Bewußtsein als Gelesenes Gestalt anzunehmen?

a) *Das Spiel mit Rollen und Perspektiven*

Es spielt mit Rollen und Perspektiven. Das Gedicht bietet eine Fülle von Szenen zwischen Sprecher- und Adressatenrollen an, in die wir beim Lesen hineinschlüpfen, zu denen wir uns aber auch aus Abstand verhalten können; in seinem Verlauf rückt es einmal die eine, dann wieder eine andere dieser Szenen in den Vordergrund. Da ist zunächst die Rolle, aus der das ganze Gedicht, also auch der Titel *Terzinen über die Liebe* gesprochen wird; ich nenne dies den *unausgesprochenen* oder *impliziten Sprecher*. Er wendet sich an einen *impliziten Leser*,

der z.B. weiß, was Terzinen sind. Als *reale Leser* können wir uns in jede dieser beiden, aber auch in andere Rollen begeben, uns jedoch auch aus Abstand zu ihnen verhalten. Innerhalb der Szenen zwischen implizitem Sprecher und implizitem Leser spricht hier ein Ich, das *sprechende Ich*, zu einem Du, dem *angesprochenen Du*, dann aber zu mehreren: "Ihr" (22). Es spricht zu ihnen über die "Kraniche", läßt sie fragen ("Ihr fragt"), um dann zu ihnen über das zu sprechen, was sich eben vollzogen hat. Auch hier ist es möglich, beim Lesen Rollen und Szenen nachzuvollziehen oder aber Abstand zu wahren, oder auch beides zugleich. Das Gedicht bietet den Lesenden also eine Fülle von ineinander verschachtelten und auseinander hervorgehenden Szenen, zu denen sie sich einführend, oder aber distanziert verhalten können. Beides unterstützt das Gedicht immer wieder durch den Gestus des Zeigens; mit ihm reißt es zwischen Zeigendem und Gezeigtem den Raum auf, lockt aber zugleich, sich in den Zeigenden oder das Gezeigte oder auch in beide zu versetzen. Der Titel z.B. zeigt auf das Gedicht: Das sind Terzinen über die Liebe. Das *sprechende Ich* zeigt auf die "Kraniche" und später dann auf das, was eben geschah. Diese Strategie des Textes öffnet im Leseakt einen weiten Bewußtseinsraum, läßt in ihn Phantasien liebender Einheit einströmen, in ihm zugleich aber auch Trennung erfahren.

Betrachten wir nun einige der Szenen, die das Gedicht den Lesenden anbietet: sie bilden Bewußtseins-, Phantasie- und Gefühlsräume. Das *sprechende Ich* errichtet eine Szene zwischen sich und den 'Kranichen' und läßt diese Szene in andere übergehen. Lesend folgen wir den Perspektiven des Ich, sehen mit seinen Augen die "Kraniche" oben am Himmel als Vögel, übernehmen seine deutlich als Schein bezeichneten (6) träumerischen Vorstellungen über die Vögel, wissen, daß diese Vorstellungen Schein sind. Wir geben uns ihnen in dem Maß hin, wie das Ich selbst sich in ihnen verliert, wir lassen unsere eigenen Gefühle und Phantasien oben am imaginierten Himmel objektive Gestalt annehmen und geraten erst in Abstand, wenn das Ich uns in die

Rolle Fragend-Wißbegieriger nötigt («Ihr fragt» 22) und wenn es uns schließlich mitteilt, die beiden seien erst 'seit kurzem' "beisammen". Wir können beim Lesen gleichzeitig aber auch die Position der "Kraniche" einnehmen und z.B. bedenken, daß die "Wolken" für sie stillstehen, wenn sie damals schon mit ihnen zogen, als "sie entflohen", und jetzt immer noch mit ihnen in «gleicher Höhe und in gleicher Eile» fliegen. So wird uns aus der Kranichperspektive der Flug am Himmel, den die "Kraniche" aus der Perspektive des "sprechenden Ich" doch nur "kurz befliegen", so wird uns dieser Flug stillstehend, zeitlos und ziellos⁵; denn eine Orts- und so auch eine Zeitveränderung könnten die "Kraniche" ja nicht bemerken, wenn das, worauf sie sich beziehen, sich immer gleich bleibt. Aus ihrer Perspektive ist dies Wahrheit; für diejenigen dagegen, die nur von außen blicken, ist es Täuschung. Für die aber, die ihnen mit den Blicken folgen und insofern mit ihnen eins sind, zugleich aber, von ihnen getrennt von außen auf sie schauen, für die ist das Schein. Dieser Schein entsteht im Gefüge der Perspektiven, die Erfahrungen schaffen, sie zugleich aber auch dadurch relativieren, daß sie einander als Perspektiven objektivieren. Da die Perspektive der "Kraniche" sich durchhält und diese sogar aus ihr antworten, treten bis zum Schluß hin mit der Perspektive der Kraniche und mit der desprechenden Ich Zeitlosigkeit und rasches Vergehen einander im Lesevollzug gegenüber.

"Kraniche" und "Wolken" «Scheinen [...] alle beide nur daneben», sie sind es nicht; das sprechende Ich gibt es als seine perspektivische Sicht zu erkennen. Es ist gar nicht möglich, daß sie «mit gleicher Eile» fliegen; denn die "Kraniche" bewegen sich aktiv, werden zugleich aber wie die "Wolken" vom "Wind" getrieben. Sie 'Scheinen' "mit gleicher Eile" nur für den zu fliegen, der hier seine Wünsche an den "Himmel" projiziert. So weist das Bild zurück auf die Perspektive des sprechenden Ich; und das umso mehr, falls dies Ich wirklich "Kranich" und

⁵ P. VON MATT, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München-Wien 1989, S. 89 f.

“Wolke”, “Kraniche” und “Wolken” als Liebende “einander ganz verfallen” sähe. “Kranich” und “Wolke” unterscheiden sich ja so sehr, daß “Liebe” unmöglich wäre; insofern sind beide gänzlich getrennt. Das Bild entstammt allein der Perspektive des sprechenden Ich, und das Ich weiß dies. So sehr dies Bild uns überzeugen mag, wenn wir in es eintauchen und die perspektivische Brechung vergessen, so deutlich wird, wenn wir uns der Perspektive bewußt bleiben und von außen blicken: Hier malt jemand die Liebesverfallenheit zweier völlig Getrennter an den Himmel. Ist dies jedoch nur eine narzißtische Liebe, die den anderen, ohne dessen Eigenart zu beachten, im konturlosen, aber tragenden Medium des Windes liebt, «den beiden spüren»? Oder ist es eine Liebe, die das Anderssein des Geliebten, also die Trennung gerade zuläßt: ihn liebt, obwohl er fremd ist? Doch auch die Innenperspektive, die solches Schwanken überhaupt nicht kennt, behält ihr Recht.

Betrachten wir “das sprechende Ich” von außen, so nehmen wir wahr, wie es projiziert und sich in seinen Projektionen zeitloser Liebe so weit zu verlieren scheint, daß es die Fliegenden schließlich antworten läßt, als wären sie liebende Menschen. Dieser Blick von außen setzt sich immer mehr durch. Das geschieht anfangs in gleitendem, ab V. 22 im abruptem Wechsel der Szenen zwischen “sprechendem Ich” und seinen Adressaten. In diesem Wechsel wandeln sie sich; die Adressaten vom “angesprochenen Du” zum “Ihr”, zu einem zu belehrenden und womöglich zu einem literarischen Publikum mit je eigener Perspektive. So wird in Einfühlung und Distanzierung, im Wechselspiel von Nachvollzug, Projektion und Reflexion die Phantasie liebender Einheit entfaltet, verneint, reflektiert, verallgemeinert und erhalten. Der Schlußsatz «So scheint die Liebe Liebenden ein Halt» verneint dann die Perspektive des “Halt” suchenden sprechenden Ich, das Vers 14 f. gehofft hatte «Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben». Der Schlußsatz verneint jedoch jene Erfahrungen stillstehender Zeit von Liebe, wie die Lesenden sie machten, als sie sich in die Flie-

genden, in die Träumerei des sprechenden Ich und in das angesprochene Du versetzten⁶. Die Sehnsuchtsfigur der Zeitlosigkeit bleibt den Imaginierenden in deren Verneinung erhalten; sie ist mehr als endlich erkannte Täuschung. "Liebe" ist hier eben auch ein Schein, der "Halt" gibt. In ihrer Perspektive erfahren Liebende zeitlose Einheit. Die Lesenden folgen ihnen, werden von ihr jedoch durch Außenperspektiven getrennt. So wird ihnen diese Einheit zum Schein. Das Gedicht schafft ihn im Gefüge sich relativierender Perspektiven: Im Perspektivengefüge gelingt es, lyrisch das Nichtsagbare dennoch zu sagen.

b) *Das Verhalten zur Tradition*

Diese Leseerfahrung gewinnt besondere Bedeutung, wenn die Lesenden mit dem Schlußsatz schließlich die Position des impliziten Sprechers einnehmen, der das ganze Gedicht, also auch den Titel *Terzinen über die Liebe* gesprochen hatte. Nun hat sich das sprechende Ich dem impliziten Sprecher genähert und spricht aus dessen Rolle: «So scheint [in diesen "Terzinen", in Lyrik also] die Liebe Liebenden [also auch den von Liebe Lesenden] ein Halt». Hier reflektieren das Gedicht und mit ihm Lesende, die sich in diese Position bringen lassen, in einer Art immanenter Poetik das, was sich literarisch eben begeben hatte: den ästhetischen Schein. Die Leseerfahrung behält ihr Recht, doch sie ist Terzinen-Schein, eine Leseerfahrung eben⁷.

Der implizite Sprecher verweist schon mit dem Titel auf die literarische Tradition der Terzine. Dieser Verweis gewinnt nach der ästhetischen Schlußreflexion des sprechenden Ich besondere Bedeutung. Vermutlich nimmt Brecht mit dem Wortlaut seines Titels Hofmannsthals "Terzinen" *Über Vergänglichkeit*⁸ auf. Dort hatte es geheißen:

⁶ J. KNOPF, *Amor, lieblos. Brechts "Terzinen über die Liebe" mit einem Ausblick auf die "Marie A."*, in «Der Deutschunterricht», 46 (1994), H. 6, S. 32-42 (41).

⁷ *Ebd.*, S. 41.

⁸ H. VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke*, "Kritische Ausgabe", hrsg. von E. Weber, Bd 1: *Gedichte* (1), Frankfurt a.M. 1984, S. 45.

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberirnt.

Gegen solches Klagen nach der Trennung und gegen solches Grauen setzt Brecht die Gleichzeitigkeit von Liebe und Vergehen, Glück und Desillusionierung. In der dritten jener "Terzinen" hatte es geheißten «Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum» (S. 48). Dem antwortet bei Brecht das Auseinandertreten von "Mensch" (Ich und Angeredeten), "Ding" ('Kranichen', "Wolken") und "Traum" (von zeitloser Liebe). Deren 'Einssein' wird bei Brecht nun im ästhetischen Gebilde erfahren und als ästhetischer Schein reflektiert. Das Gedicht als Antwort auf ein Gedicht also: eine Kommunikation im literarischen Raum.

Hofmannsthals "Terzinen" sind jedoch nur ein spätes Beispiel der Terzinentradition, auf die der implizite Sprecher sich hier bezieht. Im Vordergrund stehen Dantes Terzinen aus dem fünften Gesang des *Inferno*. «Sieh jene Kraniche in großem Bogen!» meint da: "jene" aus der Literatur bekannten "Kraniche", mit denen die Tradition früher einmal die Tragik der Liebe so großartig im Widerspruch von Leidenschaft und göttlichem Verbot inszeniert hatte. Das Gedicht führt jene "Kraniche" ein, läßt sie dann aber im Schwanken zwischen dem Paar von Kranichen, dem Paar von "Kranich" und "Wolke" und dem von "Wolken" und 'Kranichen' eindeutige Kontur verlieren. Das Gedicht löst also ein literarisches Bild literarisch auf. Für den "impliziten Leser", den das Gedicht als Literaturkenner definiert, erscheinen diese "Kraniche" nun als sich verwischendes Naturbild, zu dem das sprechende Ich hinaufschaut, zugleich als Projektionswand dieses Ich, sie erscheinen als Liebende, als Gleichnis und als Literaturbild, das sich auf ein anderes Literaturbild bezieht. Nichts von all dem bei Dante; dort hatte das epische Ich lediglich in einem Vergleich an sie erinnert und mit diesem

Vergleich ein anschauliches Bild des Flugs gezeichnet, in dem Liebespaare die Höllenluft als "Schatten" durchziehen.

E come i gru van cantando lor lai,
facendo in aer di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai,
ombre portate dalla detta briga

Die "Kraniche" bei Dante sind kein Naturbild, keine Projektionswand, keine Liebenden; anwesend sind sie allein im Vergleich. Zwischen ihnen und Brechts "Kranichen" liegt die Tradition symbolischen Sprechens, wie sie sich seit dem 18. Jahrhundert ausgebildet hatte. Dies symbolische Sprechen, das Bild und Bedeutung ineinführt, bricht Brecht so auf, daß sich beider Getrenntsein und beider Einheit sinnlich erfahren und zugleich reflektieren lassen. Als Beispiel solchen Sprechens ein motivnahes Gedicht Conrad Ferdinand Meyers:

Zwei Segel

Zwei Segel erhellend
Die tiefblaue Bucht!
Zwei Segel sich schwellend
Zu ruhiger Flucht!

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.

Begehrt eins zu hasten,
Das andre geht schnell,
Verlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell⁹.

«In gleicher Höhe und mit gleicher Eile / Scheinen sie alle beide nur daneben», heißt es bei Brecht; seine "Kraniche" "scheinen" dies nur, Meyers "Segel" sind es. Ihre Bedeutung ist im Bild unmittelbar und objektiv mitgegeben, ohne daß aus-

⁹ C.F. MEYER, *Sämtliche Werke*, "Historisch-kritische Ausgabe", hrsg. von H. Zeller und A. Zäch, Bd. 1: *Gedichte*, Bern 1963, S. 196. *Varianten und Kommentar*, ebd., Bd. 4, Bern 1975, S. 9-16.

drücklich auf sie verwiesen wird. Sie sind 'Gesellen', Liebende; wer dem Gedicht folgt, erfährt und weiß es. Wir können dies mit jener Zeile Hofmannthals sagen: «Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum»; der "Mensch", der Schauende und Deutende also, das "Ding", das Bild vor seinen Augen und der "Traum", die Deutung. Das läßt Brecht auseinandertreten; auch hier in den Spuren einer Tradition: der Emblemantik.

Das Emblem war eine Kunstform, die vor allem vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gepflegt wurde: ein Bild mit einem Titel und einer Unterschrift. Das Bild, die *pictura*, hatte eine allegorische Bedeutung; diese wurde von dem Titel, der *inscriptio*, benannt und in der Unterschrift, der *subscriptio*, in religiöser oder lebenspraktischer Wendung ausgeführt. So zeigt z.B. die *pictura* eines Emblems einen Kranich, der über Wolken fliegt, während unten eine Stadt in Flammen steht. Die *inscriptio* lautet «Heic tute contemnimus imbres» («Hier in Sicherheit läßt uns der Regen gleichgültig»), die *subscriptio* «Wat is hier te beleven? Hier is gewoel en wildernis, / By God al ons verlangen is: / Wy leven hier in smert en pijn, / By Godt sal onse ruste zijn» («Was kann uns hier geschehen? Hier ist Gewühl und Wildnis, auf Gott zielt all unser Verlangen. Wir leben hier in Schmerz und Leiden, bei Gott soll unsere Ruhe sein»)¹⁰. So legt die *subscriptio* die *pictura* allegorisch aus: Der Kranich über den Wolken ist ein Bild des Menschen, der sich über das irdische Gewühl zu Gott erhebt.

Brecht übernimmt die emblematische Struktur, die Bild und Bedeutung getrennt hält, und löst mit ihr die historisch spätere symbolische Struktur auf. Der *inscriptio* entspricht sein Titel *Terzinen über die Liebe*, der *pictura* der Flug von 'Kranichen' und "Wolken", der *subscriptio* «Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben [...] / Solange kann man sie von jedem Ort vertreiben / Wo Regen drohen oder Schüsse schallen». Doch dem folgt eine zweite *subscriptio*, die die erste

¹⁰ *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst im XVI. und XVII. Jahrhundert*, hrsg. von A. Schöne und A. Henkel, Stuttgart 1967, S. 823 und 826.

HEIC TVTE CONTEMNIMUS IMBRES.



Wat is hier te beleven?

Hier is gewoel en wildernis,
 By God al ons verlangen is:
 Wy leven hier in smert en pijn,
 By Godt sal onse ruste zijn.

*Hier in Sicherheit läßt uns der Regen gleichgültig
 Was kann uns hier geschehen?*

*Hier ist Gewühl und Wildnis, auf Gott zielt all unser Verlangen.
 Wier leben hier in Schmerz und Leiden, bei Gott soll unsere Ruhe sein.*

aufhebt: «So scheint die Liebe Liebenden ein Halt». Sein Gedicht geht mit der zweiten subscriptio über die emblematische Struktur hinaus. Vor allem aber inszeniert es mit dem sprechenden Ich offen sichtbar den deutenden Sprecher und mit dem angesprochenen Du den Adressaten, der gehalten ist, die angebotene Deutung dann auch nachzuvollziehen. Das sind zwei Positionen, die Emblem wie Symbol unausgesprochen voraussetzen. Bei Brecht treten diese Positionen ans Licht. Ja mehr noch, mit dem Verhalten des sprechenden Ich führt Brecht den Prozeß literarischer Bedeutungsbildung vor: die Verschmelzung, in der das Ich, dessen Phantasie, das Du und das Bild des Himmels bis beinahe zur symbolischen Bedeutung ineinander aufgehen, einerseits, und deren Auseinandertreten bis beinahe zur allegorischen Bedeutung andererseits; und die wird durch die zweite subscriptio dann auch noch als perspektivisch bezeichnet.

Wir können einen Schritt weitergehen und uns erinnern, daß die Bildung von Bedeutung lange Zeit am Vogelflug erprobt wurde: Bedeutungsbildung als Zeichendeutung, und fliegende Vögel als Zeichen. Bei Claudian beschreibt der in V-Form geordnete Flug der Kraniche als "littera", als Buchstabe also den Himmel¹¹; bei Martial können Kraniche sogar den geliebten Namen mit zeichnender Feder zum Himmel tragen¹². Folgen wir dieser Spur, so führt das Gedicht vor, wie wir die Welt als eine Schrift lesen und sie aus unserer Perspektive Kraft unserer Wünsche deuten. Es führte dann aber auch vor, daß aus anderer Perspektive solche Deutung zum Schein wird und, wir können fortsetzen: deren Deutung aus einer weiteren Perspektive ebenso. So schafft das Gefüge der Perspektiven "Halt" und Haltlosigkeit zugleich.

¹¹ CLAUDIAN, *De bello Gildonico*, liber I, 475-478, in *Claudian, with an English Translation by Maurice Platnauer*, London, 1976, dort Bd. 1, S. 132: «grues aestiva relinquunt / Thracia [...] ordinibus variis per nubila textitur ales / littera pennarumque notis conscribitur aer». Vgl. LUCAN, *Pharsalia*, 713-716. Den Hinweis verdanke ich einem Typoskript von Thomas Ehlen zum "Herzog Ernst".

¹² MARTIAL, *Epigrammata IX*, 12.

Als eine Form kulturellen Gedächtnisses bewahrt dieses Gedicht bisherige künstlerische Verfahren der Bedeutungsbildung und der Zeichendeutung, macht sie durchsichtig und hebt sie auf. Im Widerspiel von Symbol, Allegorie und Gleichnis, dreier tradiertener Deutungsperspektiven also, gewinnt und verliert ein poetisches Bild hier Bedeutung. Dies treibt im Zeichen des Titels *Terzinen über die Liebe* zu Reflexionen darüber, wie poetische Bilder der Liebe gewonnen werden. Wer sich auf diesen Prozeß einläßt, für den werden im Leseakt Einheitssehnsucht und Trennung sinnliche Gegenwart: Lesende erfahren, daß dies eben doch nur "Terzinen" sind, Schein also. Sie geraten in eine Liebe ohne "Halt"; sogar jener "Halt", den Literatur bisher gewährt hatte, schwindet ihnen unter den Füßen. Das ist auch angemessen; denn einen "Halt" kann es im Sehnsuchtsbild verschmelzend-haltloser Liebe gewiß nicht geben. Er setzte ja ein Festes jenseits von Auflösung voraus. Das aber wäre Metaphysik; und die, bitte schön, hat das Gedicht eben verabschiedet. Im Verschweben von Haltlosigkeit und "Halt" vermitteln sich Einheitssehnsucht und Trennung.

Der ästhetische Schein, den das Gedicht herstellt, vorführt und reflektiert, währt, solange es seinen eigenen "großen Bogen" zieht. "Seit kurzem", seit es einsetzte, können die Lesenden 'entfliegen' und sich von ihm "in das Nichts entführen" lassen. «Bald», wenn es ausklingt, "werden sie sich trennen". Während des Lesens ist dieser Schein zeitlos, währt also gerade vierundzwanzig Zeilen; vielleicht dauert er in der Erinnerung fort. Als ein haltbares Gedicht wird es dies auch in Zukunft noch leisten: vierundzwanzig Zeilen lang.