

ACHIM AURNHAMMER

Inszenierungen der Moderne im Traditionsbruch

Die lyrischen Anfänge von Benn und Brecht

Inszenierungen der Moderne im Traditionsbruch: Die lyrischen Anfänge von Benn und Brecht

Achim Aurnhammer

Die Moderne, die avantgardistische Literatur, Kunst und Musik um 1900, konstituiert sich einerseits durch ihre Abkehr von tradierten Ausdrucksformen und andererseits durch ihre ästhetischen Innovationen.¹ Solche ästhetischen Innovationen werden häufig mit außerliterarischen Faktoren erklärt. So begründet man die Entstehung der Klassischen Moderne mit den spezifischen Lebensbedingungen der modernen Großstadt, wozu insbesondere die Beschleunigung des Lebens durch Technik, neue Verkehrs- und Kommunikationsmittel (Elektrifizierung, Nachtleben), neue Lebens- und Wohnformen, Anonymisierung und Individualisierung gerechnet werden. Den Einfluß solcher äußerer Veränderungen auf die Wahrnehmung bezeugen etwa Großstadtgedichte, Fabrikpoesie oder Kinogedichte um 1910. Doch abgesehen von solchen thematisch-gehaltlichen Neuerungen bleibt unklar, welche Bedeutung diese Faktoren jeweils für die Ausbildung neuer Ausdrucksformen hatten. Allgemeiner gefragt: Lassen sich ästhetische Innovationen sozialgeschichtlich erschöpfend erklären? Gerade weil die Moderne den Traditionsbruch poetisch inszeniert wie reflektiert, scheint es mir sinnvoll, kein kontext-, sondern ein textzentriertes Verfahren zu erproben. So möchte ich versuchen, die ästhetischen Innovationen von Gottfried Benn und Bertolt Brecht, den beiden bedeutenden Repräsentanten der literarischen Moderne, über ihre frühe poetische Produktion zu erschließen.

Dabei werde ich mich auf die Gattung der Lyrik beschränken. Denn die Lyrik ist in der Klassischen Moderne die maßgebliche Diskursform, um neue ästhetische Methoden zu exponieren und poetologisch zu reflektieren.² Kürze und Geschlossenheit prädestinieren die Lyrik zu einem Medium, in dem sich ästhetische Gestaltungsprobleme sowohl reflektieren als auch innovative Lösungen prägnant erproben lassen.

Die Konstruktion einer ästhetischen Identität im Medium der Lyrik möchte ich – orientiert an der sozialpsychologisch bewährten Theorie der »kognitiven Disso-

¹ So bestimmt Georg Simmel Tradition und Methode in der Kunst als »Hemmungen des Lebens« und fordert vom modernen Künstler, er möge in Abkehr vom tradierten Kanon ganz im eigenen unverwechselbaren Schaffen aufgehen. G.S.: Der Konflikt der modernen Kultur. Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1999, S. 183–207, hier S. 191.

² Sandra Pott: Poetologische Reflexion. Lyrik als Gattung in poetologischer Lyrik, Poetik und Ästhetik des 19. Jahrhunderts. In: Steffen Martus (Hg.): Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Bern u.a. 2005, S. 31–59, stellt sogar die These auf, daß die Lyrik seit dem 19. Jahrhundert zum entscheidenden poetologischen Medium wurde.

nanz' – als ›ästhetische Dissonanz‹ beschreiben und in ein *Phasenmodell* überführen.³ Dieses *Phasenmodell der ›ästhetischen Dissonanz‹* läßt sich folgendermaßen skizzieren: Dichter verehren zunächst anerkannte Autoritäten der Vätergeneration, bevor sie zunehmend in ein kritisches Verhältnis zum Objekt der Verehrung geraten. Dieser Zwischenphase, in der die ästhetische Dissonanz parodistisch bewältigt oder selektiv harmonisiert wird, folgt meistens die Annihilation des vormaligen Vorbilds, der sich dann die Stiftung eines eigenen Kanons anschließt.

Dieses Modell der ästhetischen Dissonanz scheint mir heuristisch brauchbar, um die Konstruktion poetischer Identitäten und Alteritäten, die Traditionsbrüche und Traditionsstiftungen in der frühen Lyrik Gottfried Benns und Bertolt Brechts nachzuzeichnen: Verfolgt werden soll der Prozeß einer ästhetischen Selbstfindung, durch den beide Lyriker ihre anfänglichen Muster und Vorbilder aufgeben und neue Ausdrucksformen wie Themen erproben.

Methodisch bietet sich dafür ein intertextuelles Vorgehen an. Denn ästhetische Innovationen stellen die eigene Neuheit unter Beweis, indem sie kontrastiv ein konkurrierendes Produkt als veraltet erweisen. Auch im Fall von Benn und Brecht wird darauf zu achten sein, inwieweit ihre frühe Lyrik ästhetische Umorientierungen dialogisch präsentiert und die traditionellen Gestaltlösungen reflektiert, durchspielt und als ästhetisch rückständig überführt. Erst mit Hilfe solch intertextueller Traditionsbezüge lassen sich Innovationen historisch einordnen und die spezifischen Differenzen zwischen Benns und Brechts Moderne konturieren.

1. *Gottfried Benns Bruch mit der lyrischen Tradition*

Die lyrischen Anfänge Gottfried Benns umfassen den Zeitraum 1910 bis 1914. Nachdem Benn im Jahre 1903 das Abitur am humanistischen Friedrich-Gymnasium in Frankfurt an der Oder abgelegt hatte, studierte er in Marburg zwei Semester Theologie und Philosophie, bevor er 1904 zum Medizinstudium nach Berlin wechselte. Nach seiner Promotion zum Doktor der Medizin im Jahre 1912 folgten diverse praktische Tätigkeiten, bis er mit der Mobilmachung als Sanitätsarzt nach Belgien versetzt wurde. Seit 1910 veröffentlichte Benn, Unterarzt an der Charité, neben wissenschaftlichen Aufsätzen in medizinischen Fachzeitschriften Gedichte. Die lyrischen Erstlinge vom Beginn seines Studiums in Marburg sind

³ Leo Festingers Theorie der kognitiven Dissonanz ist bislang nur ansatzweise und vereinzelt auf literarhistorische Phänomene angewandt worden; nach einigen rezeptionsgeschichtlichen Studien hat erstmals Thorsten Fitzon: *Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750–1850*. Berlin, New York 2004 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 29 [263]), bes. S. 76–113, die Relativierung des Antike-Diskurses in Italienreisen dissonanztheoretisch mit Kompensationsstrategien erklärt, welche Dissonanzen reduzieren und vermeiden sollen. Im folgenden soll versucht werden, die Dissonanztheorie für den Prozeß des ästhetischen Wandels nutzbar zu machen.

nicht überliefert. Benn bemühte sich vergeblich um eine Publikation und erhielt seine frühen Gedichte mit dem Vermerk zurück: »Warmes Gefühl, unzureichender Ausdruck«. ⁴ Erstmals erschienen 1910 Gedichte Benns im Druck, zwei konventionelle Stimmungsgedichte, zusammen mit einem dichtungstheoretischen *Gespräch*. ⁵ Benn beruft sich in diesem »Gespräch« auf den dänischen Impressionisten Jens Peter Jacobsen, den er als naturwissenschaftlich geschulten Dichter verehrt, und zitiert daneben Flaubert, Hofmannsthal, Rilke und Rodin. ⁶ Er orientiert sich somit anfangs an der europäischen Moderne. Benns erste selbständige Veröffentlichung ist der im Jahre 1912 als lyrisches Flugblatt erschienene Zyklus *Morgue und andere Gedichte*. Der *Morgue*-Zyklus sorgte für einen literarischen Skandal, selbst expressionistische Weggefährten kritisierten den drastischen Zynismus der Sektionslyrik. Ein Jahr später, als Benn schon den Berliner Avantgardekreisen assoziiert ist, erscheint der zweite Gedichtzyklus: *Söhne. Neue Gedichte*. Noch im selben Jahr folgen die beiden Zyklen *Morgue II* und *Finish*, Anfang 1914 die *Nachtscafé*-Gedichte. Von den fünf Zyklen, die Benns lyrisches Frühwerk umfaßt, werde ich mich im folgenden paradigmatisch auf den *Morgue*-Zyklus konzentrieren, um daran die Inszenierung der Moderne im Traditionsbruch nachzuweisen.

Morgue

Das Pariser Leichenschauhaus in der Rue Morgue war unter dem Straßennamen »Morgue« zur allgemeinen Bezeichnung für jedes Leichenschauhaus geworden. Bereits die vor- und frühexpressionistische Großstadtlyrik hatte die Morgue als Sujet entdeckt. Neben bedeutenden Autoren wie Rainer Maria Rilke und Georg Heym sind auch Minderdichter an der Morgue-Mode beteiligt. ⁷

Zu den wenig bekannten Zeugnissen zählt das Gedicht *In der Morgue* von Julia Virginia aus der ersten deutschen Großstadt-Anthologie *Im steinernen Meer* (1910). ⁸ Im Titel, aber auch thematisch ist es eng verwandt mit Benns Zyklus, da es einer einzelnen Leiche gilt:

⁴ Vgl. Gottfried Benn 1886–1956. [Katalog zur] Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Marbach ³1987, S. 22.

⁵ Die Gedichte *Raubreif* und *Gefilde der Unseligen* hat Gerhard Sauder: Gottfried Benn: »Morgue und andere Gedichte«. In: Der Deutschunterricht 42 (1990), S. 55–82, hier S. 55–57, knapp, aber prägnant auf die neuklassische Tradition bezogen.

⁶ Gottfried Benn: Gespräch. In: SW, Bd. 7,1, S. 163–171.

⁷ Vgl. Rainer Maria Rilke: *Morgue*. In: R.M.R.: Sämtliche Werke, hg. vom Rilke-Archiv. In Verb. mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1: Gedichte. Erster Teil. Frankfurt a.M. 1955, S. 503; Georg Heym: *Die Morgue*. In: G.H.: Dichtungen und Schriften, hg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 1: Lyrik. Darmstadt 1964, S. 286–290 (erste Fassung) bzw. S. 474–478 (zweite Fassung).

⁸ Julia Virginia [Ps. für Juliane Johanna Laengsdorf, geb. Scheuermann]: In der Morgue. In: *Im steinernen Meer*. Großstadtgedichte. Ausgewählt von Oskar Hübner und Johannes Moegelin, mit einem Vorwort von den Herausgebern und von Theodor Heuß. Berlin-Schöneberg 1910, S. 143. Die Malerdichterin Julia Virginia (*1878), Mitglied im Berliner

In der Morgue

Da liegt sie hingestreckt in junger Pracht,
vom grellen, kalten Glase überdacht,
der Menge gieren Blicken preisgegeben –
mit nassen Haaren, die wie Schlangen kleben
um ihre Stirn in dunkeln Strähnen, 5
drauf Tropfen stehen gleich gefrorenen Tränen –
im langgesuchten, langersehnten Frieden,
der endlich ihrer müden Seel' beschieden
nach bitterschwerem, blut'gem Herzenskampf
den kleinen Körper noch im Todeskrampf 10
fest mit der Hand ans Mutterherz gedrückt.
O arme, kalte, todesstarre Hand,
die keines Treubands goldner Reifen schmückt!

Das strophisch ungegliederte Gedicht aus 13 Versen, allesamt jambische Fünfheber, beschreibt den Leichnam einer jungen Mutter, die mit ihrem unehelichen Kind ins Wasser gegangen ist. Während sich die Verse 1 bis 10 übersichtlich in fünf Reimpaare gliedern, unterbricht den Schlußreim eine Weise, die auch syntaktisch abgesetzt ist. Die letzten beiden Verse apostrophieren die leblose Hand der ledigen Mutter, »die keines Treubands goldner Reifen schmückt«. Die kleine metrische, stilistisch-syntaktische Abweichung, durch die bedauernde ›O‹-Interjektion und die dreigliedrige Adjektivreihe hervorgehoben, bezeugt Mitleid mit der Toten. Der deiktische Eingang ›das, die pleonastischen Adjektivpaare (»vom grellen, kalten Glase« [V. 2], »im langgesuchten, langersehnten Frieden« [V. 7], »nach bitterschwerem, blut'gem Herzenskampf« [V. 9]) und das empathetische Zeitadverb ›endlich‹ (V. 8) unterstreichen die Anteilnahme für die Selbstmörderin. Daß die Tote »noch im Todeskrampf« »den kleinen Körper« ihres Kindes fest umklammerte, stilisiert den Freitod zum Liebestod. Auch beide Vergleiche, die nassen Haare als »Schlangen«, die den Sündenfall evozieren, und die Wassertropfen als »Tränen«, rücken die Tote in den Zusammenhang von Schuld und Sühne. Diesem sentimental »Morgue«-Gedicht diametral entgegengesetzt ist Gottfried Benns Porträt einer Selbstmörderin.

Schöne Jugend

Benns Gedicht *Schöne Jugend*, das zweite Gedicht des *Morgue*-Zyklus⁹, stellt zwar keine unmittelbare Kontrafaktur dar, erweist aber doch in seiner ästhetischen In-

Frauenklub von 1900, war zu ihrer Zeit durchaus bekannt. Zu ihren Freunden zählten Richard Dehmel, Detlev von Liliencron und Paul Heyse. Zur Autorin vgl. u.a. Franz Neubert: Deutsches Zeitgenossen-Lexikon. Leipzig 1905, S. 1257; Max Geißler: Führer durch die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Weimar 1913, S. 618; Hermann A.L. Degener: Wer ist's? Unsere Zeitgenossen. Berlin, Leipzig ¹⁰1935, S. 345.

⁹ Vgl. hierzu u.a. Werner Hahl: Lyrik vom Sektionstisch. Gottfried Benns Zyklus *Morgue* (1912). In: Norbert Stefenelli (Hg.): Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit To-

novation das sentimentale ›Morgue‹-Gedicht aus dem *Steinernen Meer* als überholt.

Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten. 5
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod: 10
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!¹⁰

Obwohl strophisch ungegliedert, wirkt das Gedicht durch die zwölf reimlosen Verse metrisch strukturiert. Denn während die ersten drei prosanahen Verse in Hebungs- und Silbenzahl differieren, gewinnt das Gedicht ab Vers 4 eine gewisse Regelmäßigkeit: die Verse gleichen sich in der Silbenzahl an und weisen durchgängig vier Hebungen auf. Diese metrische Zweigliederung unterstützt einen Fokuswechsel im Sektionsbericht. Nur vordergründig scheint das Gedicht im persönlichen ›man‹ und im Tempus des Präteritums gleichmäßig distanziert. Während die ersten drei Zeilen von der Sektion einer weiblichen Wasserleiche berichten, wechselt mit Vers 4 der Bericht zu der Schilderung des Rattennests im Kadarver. Doch überschreitet bereits der Sektionsbericht die Grenzen nüchterner Berichtsdistanz. Das zweimalige Modaladverb ›so‹ signalisiert, daß die äußerliche wie innerliche Deformation der Leiche die Neugier des Pathologen herausfordert. Die einleitende Funktionsvertauschung des Eßorgans, der »angeknabberte Mund«, die doppelt affektische Wendung »kleines Schwesterchen« (V. 6), der paronomastische Zynismus »lebten von Leber« (V. 7) und die paradoxe Anapher, welche die »schöne Jugend« mit dem »schönen Tod« assoziiert, zeigen die charakteristische Mischung von Versatzstücken aus traditionellen ›Morgue‹-Gedichten mit kühler Indifferenz und zynischer Distanz. Nüchterne Organbezeichnungen und medizinische Fachbegriffe – sie ersetzen als ›partes pro toto‹ den Menschen, der nur noch als genitivisches Attribut eines Körperteils vorkommt (›der Mund eines Mädchens‹) – stehen neben sentimental-floskelhaften. Zu den Anleihen an ebendieser lyrischen Tradition gehört der Titel: »Schöne Jugend«. Er zitiert den

ten. Wien 1998, S. 699–711; Walter Delabar: Inversionen des Begehrens. Gottfried Benns *Morgue*. In: W.D., Ursula Kocher (Hgg.): Gottfried Benn (1886–1956). Studien zum Werk. Bielefeld 2007 (Moderne-Studien, 2), S. 13–35.

¹⁰ Gottfried Benn: Schöne Jugend. In: SW, Bd. 1, S. 11. Zu diesem Gedicht vgl. u.a. Olaf Briese: Pathologie der »Pathologie«. Gottfried Benns ›Schöne Jugend‹. In: Der Deutschunterricht 55 (2003), S. 64–70.

Refrain eines bekannten Volkslieds, das in repetitivem Leerlauf die »Schöne Jugend« feiert: »Drum sag ich's noch einmal, schön sind die Jugendjahr, | Schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr!«¹¹

Indem Benn diesen zersungenen Epikureismus auf die Rattenkinder projiziert, die sich an der Wasserleiche gütlich getan haben, vollzieht er einen provokanten Traditionsbruch.¹² Dazu paßt, daß die empathetische Interjektion im Schlußvers (»Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!«) nicht – wie bei Julia Virginia – dem toten Neugeborenen einer ledigen Mutter gilt, sondern den Rattenkindern, die paradoxerweise dem Menschen angeglichen werden: Sie werden – genauso metonymisch verkürzt – »die kleinen Schnauzen« genannt, – zynisches Pendant zu dem von ebendiesen Schnauzen »angeknabberten Mund« der Wasserleiche in Vers 1, – und sie sterben wie ihre Wirtsperson den Tod durch Ertrinken. Vor allem der Schlußvers zeigt paradigmatisch die doppelte Bewegung in dem Gedicht, das sich aus dem Fundus der sentimental Lyriktradition bedient und sie zugleich destruiert. Vermitteln die elegische »Ach-Interjektion und das affektive Adjektiv »klein« Empathie, so wird diese relativiert durch die unlyrische Synekdoche »Schnauzen« und das noch unpoetischere Verbum »quietschen«; hinzu kommt die Distanzierung ins Präteritum.

Neben der Vertauschung von Schönem und Häßlichem, der Destruktion sentimentaler Klischees und gründerzeitlicher Lyriktopoi inszeniert aber Benns Gedicht zusätzlich eine Kritik an der bürgerlichen Doppelmoral. Denn verglichen mit Julia Virginias empathetischer Feier einer jungen Frau, die mit ihrem unehehlich geborenen Kind ins Wasser geht, wirkt die Überblendung von der Wasserleiche auf die Rattenkinder in ihrem Bauch erst recht zynisch: Nicht nur der Pathologe erwartet einen Fötus im Bauch des weiblichen Kadavers, sondern auch der zeitgenössische Leser, der die naturalistische Aussprache in demselben Gedichtstyp kennt; daher sind beide überrascht, stattdessen junge Ratten zu finden. Indem die Überraschung scheinbar unmotiviert bleibt, aber in dem sentimental Fokus- und Sprachwechsel unausgesprochen beredt wird, wird neben der bürgerlichen Doppelmoral, die ledige Mütter in den Tod treibt, die Verlogenheit des sentimental Mitleids angeprangert.

¹¹ Die erste Strophe des vierstrophigen Liedes »aus dem Seulingswalde« (um 1870) lautet:
 Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten,
 Schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr.
 So hört ich oft schon von alten Leuten
 Und seht, von denen weiß ich's her.
 Drum sag ich's noch einmal, schön sind die Jugendjahr,
 Schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr!
 (Der Zupfgeigenhansel, hg. von Hans Breuer. Leipzig ¹⁰1913, S. 120)

¹² Vgl. Günter Heintz: Artistik. Gottfried Benns George-Nachfolge. In: G.H.: Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung. Stuttgart 1986 (Schriften zur Literatur- und Geistesgeschichte, 2), S. 141–176, hier S. 160f.

Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke

Wie Benn den Traditionsbruch inszeniert, um seine eigene Modernität unter Beweis zu stellen, erhellt aus dem ›berühmtesten Gedicht‹¹³ des *Morgue*-Kreises: *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*.¹⁴ Das in sieben heterometrische Strophen zu drei und vier Versen gegliederte Gedicht beschreibt den Gang eines Paares durch eine Station unheilbar Krebskranker:

Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke

Der Mann:

Hier diese Reihe sind zerfressene Schöße
und diese Reihe ist zerfallene Brust.

Bett stinkt bei Bett. Die Schwestern wechseln stündlich.

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.

5

Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte,
das war einst irgendeinem Manne groß
und hieß auch Rausch und Heimat.

Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust.

Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?

10

Fühl ruhig hin. Das Fleisch ist weich und schmerzt nicht.

Hier diese blutet wie aus dreißig Leibern.

Kein Mensch hat soviel Blut.

Hier dieser schnitt man

erst noch ein Kind aus dem verkrebsten Schoß.

15

Man läßt sie schlafen. Tag und Nacht. – Den Neuen
sagt man: hier schläft man sich gesund. – Nur sonntags
für den Besuch läßt man sie etwas wacher.

Nahrung wird wenig noch verzehrt. Die Rücken
sind wund. Du siehst die Fliegen. Manchmal
wäscht sie die Schwester. Wie man Bänke wäscht.

20

Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.

Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort,

Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft.

¹³ Vgl. Maria Fancelli: Osservazioni sulla poesia di Benn dal 1910 al 1914. In: *Rivista di letterature moderne e comparate* 21 (1968), S. 163–181, hier S. 173.

¹⁴ Gottfried Benn: *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*. In: *SW*, Bd. 1, S. 16. Vgl. u.a. Ortrun Riha: *Lyrik und medizinethischer Diskurs. Zwei Gedichte über das Sterben*; Gottfried Benn, *›Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke‹* und Rainer Maria Rilke, *›aus dem ›Stunden-Buch‹ III: ›Von der Armut und vom Tode‹*. In: Giovanni Maio, Volker Roelcke (Hgg.): *Medizin und Kultur. Ärztliches Denken und Handeln im Dialog zwischen Natur- und Geisteswissenschaften*. FS Dietrich von Engelhardt. Stuttgart u.a. 2001, S. 186–200.

»Der Mann«, wohl ein Arzt, besucht mit einer Frau eine Station todkranker Krebspatienten. Doch ist die lyrische Situation nur im Titel objektiviert, denn das ganze Gedicht ist, wie die einleitende Rollenbezeichnung »der Mann« darlegt, ein Rollengedicht. Ohne sich selbst zu nennen, noch überhaupt die erste Person Singular zu verwenden, redet das Sprecher-Ich, »der Mann«, ein ›Du‹, die nur im Titel genannte »Frau«, an. Die Imperativformen, durch die Stellung zu Versbeginn (V. 5, 6, 9 und 11) mit verzögerndem Hebungsprall und Anapher (»Komm« [V. 5 und 9]) hervorgehoben, beschränken sich auf die erste Hälfte des Gedichts, ein einziges Mal nur wird das ›Du‹ in der zweiten Hälfte des Gedichts, in Vers 20 (»Du‘ siehst die Fliegen«), angesprochen. Im zweiten Teil überwiegt ein distanzierendes Sprechen, vorzugsweise in der unpersönlichen ›man‹-Form. Zum deiktischen Modus des ersten Teils tragen nicht nur die wiederholten Aufforderungen zu Autopsie und Autopathie bei, sondern auch das anaphorisch wiederkehrende Ortsadverb ›hier‹ und die ebenfalls rekurrenten Demonstrativpronomina – alle sieben Demonstrativpronomina finden sich ausschließlich in den ersten vier Strophen. Die Abnahme des deiktischen Gestus unterstützt neben dem syntaktischen Wechsel von versbetonten Ausrufesätzen zu kurzen Aussagesätzen die Zweigliederung des Gedichts in einen demonstrativen Teil, der die Strophen 1 bis 4 umfaßt, und einen reflektierenden Teil, auf den die Strophen 5 bis 7 entfallen.

Unterschätzt blieb meines Wissens bislang der erotische Aspekt des Gedichts. Im deiktischen ersten Teil weist »der Mann« seine Begleiterin ausschließlich auf sterbenskranke *Frauen* hin. Bereits die einleitende Zweiteilung der Todkranken in »zerfressene Schöße« und »zerfallene Brust«, ›Unterleibskrebs‹ und ›Brustkrebs‹, die das männliche Ich mit sezierendem Blick der Frau vorführt, enthüllt die große Bedeutung der Sexualität. Der Parallelismus der Eingangsstrophe, ›Schoß‹ und ›Brust‹, wird in strophisch getrennten Vergleichen amplifiziert: Strophe 2 und 4 sind dem verkrebsten weiblichen Genital gewidmet, Strophe 3 dem Brustkrebs. Während die Forschung auf den Ekel der ›medizinischen‹ Darstellung abhebt, scheint mir die metonymische Verkürzung der Frau auf Körperteile weniger medizinischer Exaktheit geschuldet als vielmehr auf körperlichen Verfall hin angelegt. Da die Kombination von Sexualität und Verfall in Benns Gedicht bisher kaum beachtet wurde, blieb auch die erstaunliche Parallele zu barocken Liebesgedichten außer Betracht, in denen ein Sprecher die Geliebte zur Gegenliebe mahnt, indem er die Vergänglichkeit körperlicher Schönheit vor Augen führt. Bekanntestes Beispiel solch lyrisch-erotischer Persuasion ist das Gedicht »Ach Liebste/ laß uns eilen« von Martin Opitz. Dort folgt einer einleitenden Reflexion über die Vergänglichkeit eine Diärese, welche den Verfall des Körpers konkretisiert, um im dritten Teil die Geliebte zum Liebesvollzug zu überreden. Eben der Mittelteil, der den Verfall illustriert, arbeitet mit drastischen Antithesen:

Der Wangen Ziehr verbleichet/
 Das Haar wird greiß/
 Der Augen Feuer weichet/

Die Brunst wird Eiß.
 Das Mündlein von Corallen
 Wird vngestalt/
 Die Händ' als Schnee verfallen/
 Vnd du wirst alt.¹⁵

Benn forciert dieses Muster erotischer Persuasionslyrik, indem er die barocken Vergänglichkeitsbilder drastisch pathologisiert. Die antithetische Gegenwart-Zukunft-Spannung der amourösen Lyrik radikalisiert er zur Opposition von Gegenwart und Vergangenheit: Er dekonstruiert die erotische Projektion von »einst irgendeinem Manne«, gebündelt im emphatischen Hendiadyoin »Rausch und Heimat«, indem er sie mit dem auf die Krankheitssymptome metonymisch reduzierten weiblichen Genital in der Gegenwart kontrastiert. Benns Desillusions-technik nutzt das barocke Muster, stellt aber radikalisierend jegliche erotische Illusion oder Transzendenz in Frage. Benn überbietet die Tradition der epikureischen Persuasionslyrik zynisch, um ein zeitnäheres Muster verfeinerter Liebeslyrik als überholt zu entlarven.

Den Weg zu dieser Deutung hatte Peter Rühmkorf gewiesen, der in Benns Rollengedicht die »Kontrafaktur« eines traditionellen Liebesgedichts sah.¹⁶ Doch erst Günter Heintz und Michael Winkler haben in Engführung dieses Vorschlags ein prominentes Gedicht der konkurrierenden Moderne als Prätext vorgeschlagen: Stefan Georges diskretes Liebesgedicht »Komm in den totgesagten park ...«, das Eröffnungsgedicht des *Jahrs der Seele*.¹⁷ Ein lyrisches Ich fordert ein geliebtes Du zum Besuch eines herbstlichen Parks auf. Ein Mann bittet die Geliebte, aus der schon welken, aber noch schönen Flora des »totgesagten« Parks einen Kranz zu flechten. Dieser Park, in dem sich Tod und Leben die Waage halten, wird zum Medium einer späten Liebe, die um die Vergänglichkeit zwischenmenschlicher Beziehung weiß. Das herbstliche Gesicht, das der Sprecher entwirft, ist in der symbolistischen Mittelbarkeit und dem Lobpreis der erlesenen Schönheit des Übergangs ein Programmgedicht des Ästhetizismus:

Komm in den totgesagten park und schau:
 Der schimmer ferner lächelnder gestade ·
 Der reinen wolken unverhofftes blau
 Erhellte die weiher und die bunten pfade.

¹⁵ Martin Opitz: »Ach Liebe/ laß uns eilen«. In: M.O.: Gesammelte Werke. Bd. 2: Die Werke von 1621 bis 1626, Teil 2. Stuttgart 1979 (BLVS, 301), S. 666f., hier V. 9–16.

¹⁶ Vgl. Peter Rühmkorf: Ein modernes Liebesgedicht: Gottfried Benn: »Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke« [1976]. Wieder in: P.R.: Strömungslehre I. Poesie. Reinbek 1978, S. 151–154, hier S. 151.

¹⁷ Stefan George: »Komm in den totgesagten park«. In: S.G.: Das Jahr der Seele. Stuttgart 1982 (SW, Bd. 4), S. 12. Vgl. Günter Heintz: Ein Kapitel aus der poetischen Wirkungsgeschichte Stefan Georges: Gottfried Benn. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 13 (1980), S. 1–28, insb. S. 8–11; G.H. (Anm. 12), S. 153–158, und Michael Winkler: Benn's cancer ward and George's autumnal park: a case of lyrical *kontrafaktur*. In: Colloquia Germanica 13 (1980), S. 258–264.

Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau
 Von birken und von buchs · der wind ist lau ·
 Die späten rosen welkten noch nicht ganz ·
 Erlese küsse sie und flicht den kranz ·

Vergiss auch diese letzten astern nicht ·
 Den purpur um die ranken wilder reben·
 Und auch was übrig blieb von grünem leben
 Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

Neben der Form des Rollengedichts spricht vor allem der Gestus der mittelbaren erotischen Persuasion dafür, in Georges Park-Besuch den Prätext von Benns ›Gang durch die Krebsbaracke‹ zu sehen. Die charakteristischen anaphorischen Imperativformen Georges (›Komm [...] und schau«, | ›Dort nimm«, ›Erlese küsse [...] und flicht«, | ›Vergiss«, ›Verwinde‹) imitiert Benn überdeutlich, intensiviert und verhäßlicht sie jedoch systematisch. So wird das einfache Demonstrativpronomen durch dauernde Wiederholung und in Kombination mit dem Ortsadverb ›hier‹ – anstelle des distanzierten ›dort‹ – zur zwanghaften Deixis forciert. Wie zynisch Benn Georges Lobpreis der herbstlichen Schönheit dekonstruiert, zeigt die Verwendung der ›Rosenkranz‹-Metapher. Während der Sprecher bei George seine Geliebte auffordert, ›die späten rosen‹ zum ›kranz‹ zu flechten, bittet der Mann bei Benn seine Begleiterin, den ›Rosenkranz von weichen Knoten‹ einer Brustkrebspatientin zu ›fühlen‹. Und ist bei George die Schönheit des Parks vom Winter nur bedroht, geht das Leben in Benns Krebsbaracke schon in den Tod über: ›Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett. | [...] | [...] Erde ruft.«

Der intertextuelle Bezug bedarf einer Funktionsdeutung. Benn forciert die klassische Vanitas-Tradition drastisch, um sie gegen die vage Mittelbarkeit des Ästhetizismus auszuspielen. Doch erledigt Benn mit seiner Kontrafaktur nicht nur die Schönheitskonzeption des Ästhetizismus, sondern auch die überlebte spätromantische Liebeskonzeption. Der Vanitas-Diskurs gewinnt auf diese Weise eine Eigendynamik, die den Umschlag zur erotischen Persuasion verbietet. Während die barocke Vanitas-Persuasio das künftige Alter zum Schreckbild ausmalt, vor dem sich nur retten kann, wer in der Gegenwart lebt und liebt, ebnet Benns Vanitas-Diskurs Leben und Tod so ein, daß nicht nur für die Zukunft, sondern auch für die Gegenwart nichts zu hoffen bleibt. So wird das tradierte Muster zwar zur Überwindung des ästhetizistischen Decadence-Kults genutzt, bleibt aber auf ihren transitorischen Dienst zur ästhetischen Selbstfindung beschränkt.

2. Bertolt Brechts Bruch mit der lyrischen Tradition

Die frühe Lyrik Bertolt Brechts umfaßt die Zeit von 1912 bis 1924, das Jahr, in dem sich Brecht endgültig in Berlin niederließ. Es sind im wesentlichen die

›Augsburger Jahre,¹⁸ denen man auch die Aufenthalte in München zurechnet. Die Gedichte dieses Zeitraums, in dem Brecht 14 bis 26 Jahre alt war, sind nicht einheitlich: Diejenigen, die Brecht als Gymnasiast bis zu seinem 18. Lebensjahr verfaßte, sind »überwiegend epigonale, zum Teil tastende Versuche«,¹⁹ formal traditionell und thematisch heterogen. Es finden sich biblische neben historischen Sujets, kriegsbejahende wie pazifistische Gedichte. Auch wenn das Jahr 1916 eine thematische Zäsur in Brechts Lyrik darstellt, bleibt die lyrische Selbstfindung doch relativ »konventionell«, wie rückblickend Brecht selbst seine eigenen Anfänge charakterisierte.²⁰ Doch spornte sein genialischer Freundeskreis Brecht zu neuen Themen und Formen an. Ganz dem Geiste des Freundeskreises entstammt Brechts erste lyrische Sammlung, die *Lieder zur Klampfe* von 1918. Eine gesellige Aufführungspraxis deutet sogar der Titel der zweiten Sammlung an, die postum erschienenen und bislang wenig beachteten *Psalmen*, 18 Prosagedichte aus dem Jahre 1920. Sprachlich-stilistisch nimmt Brecht darin den Ton des Psalters auf, inhaltlich versucht er im Stile von Walt Whitmans *Leaves of Grass* Sexualität allgemein und überzeitlich zu poetisieren. In mancher Hinsicht antizipieren die *Psalmen* die *Hauspostille*, Brechts Durchbruch als eigenständiger Lyriker. Entstanden ist die *Hauspostille* von 1916 bis 1925, sie reicht also weit in die ›Augsburger Zeit‹ zurück. Sowohl die *Lieder zur Klampfe* als auch die *Hauspostille* werde ich heranziehen, um typische Verfahren von Brechts Traditionsbrüchen zu illustrieren.

Lieder zur Klampfe

Die enge Kohäsion der sogenannten ›Brecht-Clique‹, Brechts Augsburger Freundeskreis, macht sich in der Faktur der frühen Lyrik bemerkbar. Es sind sangbare lyrische Texte: der bezeichnende Titel, *Lieder zur Klampfe von Bert Brecht und seinen Freunden. 1918*, bezeugt, daß es sich um eine Gemeinschaftsproduktion handelt, die auch zur kollektiven Aufführung und Rezeption gedacht ist. Eine ästhetische Wertung muß die Entstehungs- und Zweckbindung in Rechnung stellen. Wichtiger als ästhetische Originalität ist für diesen Zyklus die gruppenspezifische Funktion: Mit diesen Liedern, bei denen sich der Anteil Brechts nicht von dem Anteil der Freunde trennen läßt, versicherte sich die ›Brecht-Clique‹ ihrer kollektiven Identität und Alterität. Formal verleugnen die *Lieder zur Klampfe* die Tradition nicht, im Gegenteil: Sie greifen auf bekannte Texte und Melodien zurück. In provokanten textlichen wie musikalischen Kontrafakturen artikulieren Brecht und seine Freunde ihr eigenes, modernes Lebensgefühl. Der Traditionsbruch be-

¹⁸ So bezeichnen Hans-Harald Müller, Tom Kindt: Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe. München 2002, S. 11, mit den ›Augsburger Jahren‹ sogar den Zeitraum 1912 bis 1924, also die gesamte ›Vorberliner‹ Zeit.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 12.

²⁰ GBA, Bd. 26, 1, S. 133 (7. August 1920).

leibt altbekannte Formen, um sie mit neuen Inhalten zu versehen. So wird der antibürgerliche Affront kaum formal, nur inhaltlich bekundet.

Alle sieben Gedichte des Zyklus tragen die Gattungsbezeichnung ›Lied‹ im Titel. Eröffnet wird die kleine Sammlung durch »Baals Lied«, eine drastisch-kunstlose Bekundung freier Sexualität in trochäischen Langversen. Der Dauerreim, syntaktische Parallelismen und ein programmatisch-einprägsamer »denn ich liebe das«-Refrain bekunden den kunstlosen Vitalismus in unverkennbarer Opposition zum Bürgertum, dessen Tugendideale ›sonnig, ›sauber, ›freundlich‹ ironisch auf die Sexualität übertragen werden.²¹ Das »Lied der müden Empörer« parodiert Goethes »Lied des Harfners« (»Wer nie sein Brot mit Tränen aß ...«), erschöpft sich aber in dem antithematischen Zug. Wieder dominiert der Affront gegen das Bürgertum, zu dessen Bildungsbestand die ›Klage des Harfners‹ in den prominenten Vertonungen Schuberts, Schumanns oder Wolfs gehört: gegen eine solche bürgerliche Vereinnahmung richtet sich die parodistische Entweihung.

Die antibürgerliche Tendenz der *Lieder zur Klampfe* zeigt am deutlichsten das programmatische *Lied der Galgenvögel*.²²

Lied der Galgenvögel

Daß euer schlechtes Brot uns nicht tut drucken
Spüln wir's hinab mit eurem schlechten Wein –
Daß wir uns ja nicht schon zu früh verschlucken.
Auch werden einst wir schrecklich durstig sein.

Wir lassen euch für eure schlechten Weine 5
Neidlos und edel euer Abendmahl ...
Wir haben Sünden. – Sorgen han wir keine.
Ihr aber habt dafür eure Moral.

Wir stopfen uns den Wanst mit guten Sachen 10
Das kost euch Zähren viel und vielen Schweiß.
Wir haben oft das Maul zu voll zum Lachen
Ihr habt es oft zu voll vom Kyrieleis.

Und hängen wir einst zwischen Himmel und Boden
Wie Obst und Glocke, Storch und Jesus Krist
Dann bitte faltet die geleeerten Pforten 15
Zu einem Vater Eurer, der nicht ist.

Wir haun zusammen wonnig eure Frauen
Und ihr bezahlt uns heimlich eure Schmach ...

²¹ Im Refrain könnte man auch einen Affront auf den arrivierten Ästhetizismus sehen, wie er in Felix Dörmanns »Ich liebe«-Programmgedicht populär wurde. »Baals Lied« ging auch in Brechts Dichterdrama *Baal* ein, dessen Abhängigkeit von Hanns Johsts expressionistischem Dichterdrama *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* (1917) in der Brecht-Forschung bislang nur verschämt konstatiert wird.

²² Bertolt Brecht: *Lied der Galgenvögel*. In: GBA, Bd. 11, S. 10f.

Sie werden mit Wonne zusammen gehauen Und laufen uns noch in die Kerker nach.	20
Den jungen Weibern mit den hohen Busen Sind wir viel leichter als der Herr Gemahl Sie liebt den Kerl, der ihr vom Bett weg Blusen Die ihr Gemahl bezahlt, beim Abschied stahl.	
Sie heben ihre Augen bis zum Himmel Und ihre Röcke bis zum Hinterteil. Und ist er frech, so macht der dümmste Lummel Bloß mit dem Adamsapfel sie schon geil.	25
Dein Rahm der Milch schmeckt schließlich nicht ganz übel Besonders wenn du selbst ihn für uns kaufst Wir tauchen dir das Schöpflein in den Kübel Daß du in der entrahmten Milch versauft ...	30
Konnt i in den Himmel uns der Sprung nicht glücken War eure Welt uns schließlich einerlei. Kannst du herauf schau'n Bruder mit dem krummen Rücken? <i>Wir</i> sind frei Bruder, wir sind frei!	35

In neun kreuzgereimten Strophen aus jambischen Fünfhebern setzt sich ein lyrisches ›Wir‹ in Opposition zu einem ›Ihr‹, mit dem, unschwer erkennbar, die christlich-bürgerliche Mehrheit gemeint ist. Doch dominiert keineswegs ein ›plebejischer‹ Zug, sondern eine antibürgerliche Moral. In ihr herrscht ein epikureischer, anarchischer, gewalttätig-vitalistischer Grundzug, der in vergrößertem Nietzscheanismus Genuß ohne Reue propagiert:

Wir haben Sünden. – Sorgen han wir keine.
Ihr aber habt dafür eure Moral. (V. 7f.)

Brechts programmatisches Lied von 1918 wirkt aber eher antiquiert als modern. Dazu trägt neben der traditionellen Metrik die formalästhetische Orientierung am populären Bänkelsang bei, die sich in folgenden Stilmerkmalen äußert:

- Archaismen wie die Verbform »han« statt der modernen Form »haben« oder das Substantiv »Zähren«;
- grobianische Wendungen;
- sêxuelle Drastik;
- Sprachwitz wie das Zeugma (»Sie [die Bürgerfrauen; A.A.] heben ihre Augen bis zum Himmel | Und ihre Röcke bis zum Hinterteil« [V. 25f.]);
- blasphemische Allusionen (Komisierung des ›Abendmahls‹, »faltet die geleerten Pfoten | Zu einem Vater Eurer, der nicht ist« [V. 15f.]).

Die stilprägenden Mittel im *Lied der Galgenvögel* deuten die Provenienz des vitalistischen Antibürgertums an: die humanistische Vagantenlyrik eines François Vil-

lon, den Brecht 1918 in K.L. Ammers Übersetzung für sich entdeckte.²³ Das »Lied der Galgenvögel«, dessen intertextueller Bezug bislang unklar war, ist eine verdeckte Villon-Hommage. So stellt Brechts Schlußstrophe eine freie Variation des *L'Épitaphe Villon*, der *Grabinschrift von François Villon* dar:²⁴ Im französischen Prätext ersucht Villon als Gehenkter zusammen mit seinen befreundeten »Galgenvögeln« im einvernehmlichen »Wir« die »frères humaines« (V. 1), die »Menschenbrüder«, um Fürbitte. Freilich mahnt Villon die lebenden Brüder ironisch, sich vor »unserer Bruderschaft zu hüten« (»Ne soiez donc de nostre confrairie«, V. 29). Das lyrische Totengespräch, genauer die Anrede der Gehenkten an die Lebenden, erklärt Brechts Gedichttitel sowie die zynische »Bruder-Anrede in der Schlußstrophe. Denn während Villon in der Schlußstrophe seines »Galgenvögel-Liedes« in einer religiösen Konversion »Prince Jhesus« (V. 31) bittet, ihn vor der Hölle zu retten (»Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie« [V. 32]), fürchtet die Brecht-Clique die Hölle nicht, sondern bleibt ihrer antibürgerlichen Haltung bis über den Tod hinaus treu und schaut auf den gekrümmten, unfreien »Menschenbruder« herab, indem sie mit anaphorisch intensiviertem Stolz auf die eigene Freiheit schwört.

Hauspostille

Was sich in den *Liedern zur Klampfe* schon andeutet, verstärkt sich in der *Hauspostille*. Brecht inszeniert in der *Hauspostille* seinen aggressiven Nihilismus und Bruch mit der bürgerlichen Kultur wirkungsvoll, indem er auf populäre Lieder und Muster zurückgreift. Die Tradition, mit der er bricht, verarbeitet Brecht in ästhetisch innovativen Montagen, parodistischen Entweihungen und regelrechten Kontrafakturen.

Lied-Kontrafaktur: Großer Dankchoral

Wie Brecht populäre Diskurstraditionen beleiht und ihren Wiedererkennungswert nutzt, sie in der Aneignung überwindet und für seine Ziele einsetzt, zeigen seine Kontrafakturen bekannter protestantischer Kirchenlieder. Den *Großen Dankchoral*²⁵ aus dem Jahre 1920 nahm Brecht in die *Hauspostille* auf: Dieser parodiert das evangelische Kirchenlied »Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren« (1680) von Joachim Neander.²⁶ Ein Vergleich der Eingangsstrophen verdeutlicht Brechts Innovationstechnik:

²³ Vgl. François Villon: Lieder und Balladen. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von K.L. Ammer. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1907. Zürich 1987.

²⁴ Ebd., S. 28f.; François Villon: Sämtliche Werke. Zweisprachige Ausgabe, hg. und aus dem Französischen übersetzt von Carl Fischer. München 1992, S. 233–235.

²⁵ Bertolt Brecht: Großer Dankchoral. In: GBA, Bd. 11, S. 77.

²⁶ Vgl. hierzu Thomas Zabka: Parodie? Kontrafaktur? Travestie? Anlehnung? Zur Klassifikation und Interpretation von Metatexten unter Berücksichtigung ihrer mehrfachen Intertext-

[Neander:]

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
meine geliebete Seele, das ist mein Begehren.
Kommet zuhauf,
Psalter und Harfe, wacht auf,
lasset den Lobgesang hören.

[Brecht:]

Lob die Nacht und die Finsternis, die euch umfängen!
Kommet zuhauf
Schaut in den Himmel hinauf:
Schon ist der Tag euch vergangen. (V. 3–6)

Brecht kürzt Neanders fünfversige Strophenform um den zweiten Vers, hält sich aber sonst an die Metrik des Prätextes. Brechts zweiter Vers »Kommet zuhauf« zitiert sogar wörtlich Neander, nimmt ihn aber zum Anlaß, die Ansprache an die eigene Seele zu entindividualisieren. So wird aus dem Soliloquium die Anrede an ein Kollektiv. Brechts Kontrafaktur verdiesseitigt Neanders Gotteslob zu einem epikureischen Lob der Natur, und im Fortgang des Gedichts wird das Gesetz des Werdens und Vergehens zum Credo eines bloßen Materialismus radikalisiert:

Schaut hinan:
Es kommt nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesorgt sterben. (V. 24–26)

Kruder vitalistischer Materialismus, desillusionierender Nihilismus und politische Aufklärung – diese für Brechts frühe Lyrik charakteristische Mischung bestimmt auch seine Traditionsbrüche: Brecht nutzt die Popularität und Prominenz lyrisch-musikalischer Traditionen, um sie zu zersingen und antithematisch zu besetzen. So sind Brechts Traditionsbrüche eine Mischung aus formaler Observanz und inhaltlich-thematischer Destruktion der Tradition – eine Ambivalenz, die Brecht selbstkritisch seiner frühen Lyrik attestiert: »Dieses Mißtrauen gegen alles Überkommene! Dabei neige ich gegen Experimente«. ²⁷

Montage: Liturgie vom Hauch

Häufig bedient sich Brecht der Montage, um die Tradition zu konterkarieren. Ein typisches Beispiel ist die *Liturgie vom Hauch* (1924). Darin fragmentiert Brecht Goethes bekanntes Madrigal *Wandrer's Nachtlid* [I] zu einem vierversigen Text, deformiert ihn durch geänderte Versumbrüche und die Vertauschung von »Wipfeln« und »Gipfeln«. Das solchermaßen entstellte »Nachtlid« Goethes fügt Brecht als variierten Refrain in seine *Liturgie vom Hauch* ein. Die vorgebliche An-

tualität. Überlegungen zu Gedichten von und nach Bertolt Brecht. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 78 (2004), S. 313–352, insb. 314–331.

²⁷ GBA, Bd. 26, 1, S. 237 (15. September 1921).

tiquiertheit des Zitats decouviert Brecht durch den repetitiven Leerlauf und den scharfen thematischen Kontrast zum Kontext: die in sieben Episoden gegliederte Ballade von einem alten Weib, das hungert und lebendig begraben wird. Der Widerstand des Volkes gegen Armut und militärische Willkür wird gewaltsam unterdrückt. Zunächst wird ein einzelner protestierender Fürsprecher totgeschlagen, dann werden »drei bärtige Männer« liquidiert. Als schließlich »viele rote Männer« protestieren, reagiert das Militär »mit dem Maschinengewehr«:

Da kamen mit einemmal viele rote Männer einher
 Die wollten einmal reden mit dem Militär
 Doch das Militär redete mit dem Maschinengewehr
 Und da sagten die roten Männer nichts mehr.
 Doch sie hatten auf ihrer Stirn noch eine Falte.

*Darauf schwiegen die Vögelein im Walde
 Über allen Wipfeln ist Ruh
 In allen Gipfeln spürest du
 Kaum einen Hauch.²⁸*

Jeder Episode der *Liturgie*, die man als Stationen eines Volksaufstands deuten kann, folgt jeweils als Refrain abgesetzt *Wandrer's Nachtlid*. Verschränkt mit dem Refrain ist lediglich die Schlußstrophe. Hier reicht ein proleptisches Zitat von Goethes Gedicht (»die Vögelein im Walde«) in Brechts Text hinein, und der Refrain führt die verkürzte Schlußstrophe sowohl im Reim (»nicht mehr«) als auch kausallogisch fort, wird dabei aber inhaltlich auf den Kopf gestellt:

Da kam einmal ein großer roter Bär einher
 Der wußte nichts von den Bräuchen hier, denn der kam von überm Meer
 Und der fraß die Vögelein im Walde

*Da schwiegen die Vögelein nicht mehr
 Über allen Wipfeln ist Unruh
 In allen Gipfeln spürest du
 Jetzt einen Hauch. (V. 93–102)*

Die verkürzte Schlußstrophe wirkt mit dem integrierten und invertierten Refrain wie ein Epimythion. Es bedarf eines Unbekannten von außen, des »großen roten Bären«, um das Ritual von Auflehnung und Unterdrückung außer Kraft zu setzen. Die große *Liturgie vom Hauch* stellt die Genese und das Scheitern von Volksaufständen als einen überzeitlichen Verlauf nach, deutet aber auch einen Ausweg aus dem Kreislauf an. Goethes Gedicht, das zunächst wie ein Stabilisator der »Ruhe im Land« wirkt, wird auf einmal zum Wecklied: es herrscht »Unruhe«, man spürt den »Hauch« der Freiheit. So deformiert und denunziert Brecht Goe-

²⁸ Bertolt Brecht: *Liturgie vom Hauch*. In: GBA, Bd. 1, S. 49–53, V. 78–91.

thes vielvertontes und bekanntes *Nachtlied* als Symbol eines Unterdrückungssystems, bevor er es zum Fanal eines Aufstands umfunktioniert.

3. Traditionsstiftungen

Die Moderne-Forschung hat stets den sogenannten ›Antitraditionalismus‹ der ästhetischen Avantgarden betont. Zu wenig bedachte man jedoch, daß mit Traditionsbrüchen meist neue Traditionsstiftungen einhergehen. Auch wenn die intertextuellen Bezugnahmen von Benn und Brecht auf einzelne Dichter erforscht sind,²⁹ ist die Vielfalt der Traditionsstiftungen in der modernen Avantgarde bislang noch nicht systematisch untersucht worden. Ich möchte abschließend das *Dichtergedicht* als den wichtigsten Typus moderner Traditionsstiftung exemplarisch behandeln. Unter ›Dichtergedicht‹ versteht man ein lyrisches Gedicht, das über andere Dichter reflektiert.³⁰ An je einem Beispiel von Benn und Brecht möchte ich diese Form der Traditionsstiftung näher untersuchen.

Gottfried Benn: Der junge Hebbel

Der junge Hebbel

Ihr schnitzt und bildet: den gelenken Meißel
in einer feinen weichen Hand.

Ich schlage mit der Stirn am Marmorblock
die Form heraus,
meine Hände schaffen ums Brot.

5

Ich bin mir noch so fern.
Aber ich will Ich werden!
Ich trage einen tief im Blut,

²⁹ Vgl. u.a. Theo Meyer: Gottfried Benn und die lyrische Tradition. In: Wolfgang Düsing (Hg.): Traditionen der Lyrik. FS Hans-Henrik Krummacher. Tübingen 1997, S. 183–204; Marlene Lohner: Das Blau erlogner Meere. Wirkungen des ›West-östlichen Divans‹ auf Gottfried Benn. In: Goethe-Jahrbuch 109 (1992), S. 145–157; Wolfgang Butzlaff: Gottfried Benn und Goethe. In: Goethe-Jahrbuch 103 (1986), S. 235–256; Karl Schön: Gottfried Benns Goethe-Bild. In: Horizonte 10 (1986), S. 7–12; Helmut Brackert: Nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde. Zu Gottfried Benns Goethe-Bild. In: Werner Simon u.a. (Hgg.): FS Ulrich Pretzel. Berlin 1963, S. 289–300; Wolfgang Pöckl: Formen produktiver Rezeption François Villons im deutschen Sprachraum. Stuttgart 1990 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 234); Antal Mádl: Brecht auf Villons Spuren. Plagiat oder Intertextualität. In: Anton Schwob (Hg.): Brücken schlagen. Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. FS George Gutu. München 2004, S. 213–221.

³⁰ Vgl. zum Dichtergedicht Heinz Schlaffer: Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 10 (1966), S. 297–335; Olaf Hildebrand (Hg.): Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Köln u.a. 2003; Pott (Anm. 2).

der schreit nach seinen selbsterschaffenen Götterhimmeln und Menschenerden.	10
Meine Mutter ist eine so arme Frau, daß ihr lachen würdet, wenn ihr sie sähet, wir wohnen in einer engen Bucht, ausgebaut an des Dorfes Ende.	
Meine Jugend ist mir wie ein Schorf: eine Wunde darunter, da sickert täglich Blut hervor. Davon bin ich so entstellt.	15
Schlaf brauche ich keinen. Essen nur so viel, daß ich nicht verrecke! Unerbittlich ist der Kampf, und die Welt starrt von Schwertspitzen. Jede hungert nach meinem Herzen. Jede muß ich, Waffenloser, in meinem Blut zerschmelzen. ³¹	20 25

Dieses Gedicht, zuerst in der expressionistischen Zeitschrift *Das neue Pathos* publiziert und dann in den Zyklus *Söhne* aufgenommen, ist einem Autor des 19. Jahrhunderts gewidmet, den Gottfried Benn zeitlebens verehrte. Daß sich Friedrich Hebbels Geburtstag im Jahre 1913 zum hundertsten Mal jährte, war wohl der äußere Anlaß für das Dichtergedicht. Benns Vorliebe für sprachliche Authentizität zeigt sich im bekenntnishaften Modus des Rollengedichts: *Der junge Hebbel*, der als Sohn eines früh verstorbenen Tagelöhners unter größten Entbehrungen aufwuchs, ist nicht nur Titelfigur, sondern auch Sprecher des Gedichts.

Das in fünf Strophen gegliederte Gedicht läßt sich inhaltlich in drei Sinnabschnitte einteilen. Die beiden ersten Strophen sind dem künstlerischen Selbstverständnis des jungen Hebbel, der Abgrenzung von anderen und seinem eigenen Programm, gewidmet. Der zweite Abschnitt, der die Strophen 3 und 4 umfaßt, benennt das kunstfeindliche soziale Milieu, in dem der Dichter aufwuchs. Der dritte Abschnitt, der mit der fünften Strophe zusammenfällt, resümiert das Verhältnis des jungen Künstlers zur feindseligen Welt. Diese Dreiteilung spiegelt sich in den unterschiedlichen Strophenlängen wider. Die Strophen 1 und 2 umfassen jeweils fünf Verse, die Strophen 3 und 4 sind übereinstimmend vier Verse lang, die fünfte Strophe, die wir als dritten Sinnabschnitt bestimmt haben, ist auch als Strophe isoliert. Zudem weisen die beiden ersten Teile noch engere Korrespondenzen auf, als in der mehr äußerlichen Übereinstimmung der Verszahlen zutage tritt. In den ersten beiden Strophen fällt die prononcierte Stellung des grammatischen Subjekts »Ich« auf, es findet sogar eine reimartige Parallelisierung statt: »Ich schlage...« (V. 3) – »Ich trage« (V. 8). Die Figur des Parallelismus dient auch zur engeren Verknüpfung der Strophen 3 und 4: »Meine Mutter ist...« (V. 11) – »Meine

³¹ Gottfried Benn: Der junge Hebbel [in: *Söhne* 1913]. In: SW, Bd. 1, S. 20f.

Jugend ist...« (V. 15). In anaphorischer Verkürzung begegnet diese Korrespondenz auch im letzten Abschnitt: »Jede hungert...« (V. 23) – »Jede muß ich...« (V. 24).

Die erste Strophe, die zwei Arten des Kunstschaffens kontrastiert, bedient sich der Metapher des bildenden Künstlers – unverkennbar in der Tradition von Goethes genieästhetischer *Prometheus*-Hymne (»Hier sitze ich | Schaffe Menschen nach meinem Bilde«). Gegen das zisierte Kunstgewerbe, das in den Verben »schnitzen« und »bilden« und in den lautmalerisch angepaßten Adjektiven des zweiten Verses abgebildet wird, steht das qualvolle Schaffen des Rollen-Ichs, das sich direkt, ohne Hilfsmittel, am widerständigen Material erprobt. Der fünfte Vers hebt die unterschiedliche Funktion der Hände hervor:³² Während die Hand den routinierten Künstlern als Instrumentarium dient, gebraucht das Rollen-Ich die Stirn als Werkzeug, seine Hände dienen dagegen lediglich dem Broterwerb.

Die zweite Strophe handelt von der ästhetischen Identität des Künstlers. Sie ist einerseits fakultativ gefaßt (»ich will Ich werden« und »ich bin mir noch so fern«), andererseits von einem irrationalen Drang getrieben, der im personifizierten Genius die Genie-Ästhetik des jungen Goethe beleibt – die Opposition der auffälligen Komposita im zehnten Vers alludiert markant dessen *Prometheus*.

Der zweite Abschnitt, welcher der sozialen Not des jungen Künstlers gilt, hebt nur vordergründig auf biographische Realien ab. Entscheidend ist die soziale Emarginierung (»an des Dorfes Ende«), die als Stigma erfahren wird (»Davon bin ich so entstellt«).

Die Schlußstrophe synthetisiert Kunst und Leben in Gestalt eines militärischen Bildes. Die Disproportion des Talents zum Leben illustriert das unpassende Verbum »verrecke«, Merkmal der für Benns Lyrik typischen Stilmischung. Der Künstler, der nur seiner Kunst in mönchischer Askese lebt, sieht sich einer feindseligen Umgebung ausgesetzt. Als Waffenloser muß er, auch hier ist die christologische Stilisierung unverkennbar, Aggression erleiden und dieses Leiden künstlerisch gestalten.

Benns Dichtergedicht stellt einen jugendlichen, noch unfertigen Künstlertypus dar, der sich auf die Genie-Ästhetik des Sturm und Drang bezieht. Der expressionistische Benn dekanonisiert die Klassische Moderne wie die Weimarer Klassik. Im Affront gegen das »Juste milieu« des Bildungsbürgertums geht mit diesem Traditionsbruch, der ebenso gesellschaftlich wie ästhetisch motiviert ist, eine neue Traditionsstiftung einher. Zur Beglaubigung dieser Tradition werden wahlverwandte Dichter hinzugewählt. Entscheidendes Kriterium ist die existentielle Dekung des Werks: der leidende, früh verstorbene, an der Gesellschaft gescheiterte

³² Der fünfte Vers scheint mir bisher in der Forschung nicht richtig gedeutet zu sein. So meint Birgit Fenner: Ein Weg zu Hebbel. In: Hebbel-Jahrbuch 38 (1983), S. 127–144, hier S. 134, daß das »Ums-Brot-Schaffen« ein konstitutives Element von Hebbels künstlerischer Produktion sei, der mit seiner Kunst den Lebensunterhalt verdienen müsse. Meines Erachtens eine Fehldeutung, die der Argumentation des Gedichts ganz zuwiderläuft.

Dichter, der das Leben der Kunst unterordnet, der ›poeta dolorosus‹, wird als Vorbild des eigenen Dichtens und Dichtertums propagiert.

Bertolt Brecht: Vom François Villon

Ein frühes prominentes Traditionsbekenntnis von Bertolt Brecht ist die Ballade *Vom François Villon*, hier in der konzentrierten Fassung der *Hauspostille*.

Vom François Villon

François Villon war armer Leute Kind
Ihm schaukelte die Wiege kühler Föhn
Von seiner Jugend unter Schnee und Wind
War nur der freie Himmel drüber schön.
François Villon, den nie ein Bett bedeckte 5
Fand früh und leicht, daß kühler Wind ihm schmeckte.

Der Füße Blüten und des Steißes Beißen
Lehrt ihn, daß Steine spitzer sind als Felsen.
Er lernte früh den Stein auf andre schmeißen
Und sich auf anderer Leute Häuten wälzen. 10
Und wenn er sich nach seiner Decke streckte:
So fand er früh und leicht, daß ihm das Strecken schmeckte.

Er konnte nicht an Gottes Tischen zechen
Und aus dem Himmel floß ihm niemals Segen.
Er mußte Menschen mit dem Messer stechen
Und seinen Hals so in die Schlinge legen. 15
Drum lud er ein, daß man am Arsch ihm leckte
Wenn er beim Fressen war und es ihm schmeckte.

Ihm winkte nicht des Himmels süßer Lohn.
Die Polizei brach früh der Seele Stolz 20
Und doch war dieser auch ein Gottessohn. –
Ist er durch Wind und Regen lang geflohn
Winkt ganz am End zum Lohn ein Marterholz.

François Villon starb auf der Flucht vorm Loch
Vor sie ihn fingen, schnell, im Strauch, aus List – 25
Doch seine freche Seele lebt wohl noch
Lang wie dies Liedlein, das unsterblich ist.
Als er die Viere streckte und verreckte
*Da fand er spät und schwer, daß ihm dies Strecken schmeckte.*³³

In der ersten Fassung aus dem Jahre 1918 umfaßt die ›lyrische Biographie‹ noch zwölf sechsversige Liedstrophen, die zusätzlich den sexuellen Libertinismus betonen, doch findet sich bereits die Refrainstruktur; sogar das Reimpaar, das die Strophen beschließt, weist denselben strophenübergreifenden Kehrreim auf, so daß

³³ Bertolt Brecht: *Vom François Villon*. In: GBA, Bd. 11, S. 55f.

die Ballade moritathaft wirkt. Vorhanden ist auch bereits die Abweichung in der vorletzten Strophe, die den Refrain ausläßt und so auf den Schluß vorbereitet.

Anders als in Bennis poetologischen Rollengedichten distanziert sich der Sprecher in Brechts Villon-Ballade von dem Protagonisten. Er erzählt dessen Leben im Imperfekt und bezeichnet den Helden dreimal mit Vor- und Nachnamen. Da sonst keine Namen oder Daten genannt werden, wirkt Brechts lyrische Biographie, auch wenn sie mit Villons gedichtetem Leben übereinstimmt,³⁴ wie das überzeitliche Muster eines exemplarischen Dichterlebens.

Doch bekunden Sprache und Stil der Ballade eine Affinität zum Dargestellten. Denn Brecht imitiert typische Stilmittel des Dichters. So verwendet er wie Villon ironische Paronomasien wie »des Steißes Beißen« (V. 7), »ander Leute Häuten« (V. 10), »streckte und verreckte« (V. 28), einprägsame Zwillingformeln, antithetische Distinktionen (»nicht des Himmels süßer Lohn« vs. »zum Lohn ein Marterholz« (V. 23) »früh und leicht« vs. »spät und schwer«) und drastische Grobianismen (»schmeißen«, »am Arsch lecken«, »beißen«). Auch die Lexik, deren enorme stilistisch-semantische Bandbreite trotz der liedhaft-einfachen Faktur überrascht, entspricht programmatisch dem unlyrisch-lyrischen Verismus Villons.

Umso mehr erstaunt, daß in dem Dichtergedicht kaum vom Dichten, sondern fast nur vom Leben die Rede ist. Die einzige Strophe aus der längeren ersten Fassung, die Villons Dichten gewidmet ist, hat Brecht gestrichen. Diese achte Strophe der ersten Fassung lautete:

Er konnte wunderbare Lieder setzen
 Drin Feinde töten und den Freund beglücken
 Erst nach der Arbeit freilich, zum Ergetzen
 Denn leichter war's als Gurgeln zuzudrücken.
 Wenn er im Lied sich zu den Sternen reckte
 War's, weil ihm Raub und Strafe gleich gut schmeckte.³⁵

Doch selbst in dieser poetologischen Strophe ist das Dichten in ein nachrangiges Verhältnis zur »Arbeit«, dem Lebensunterhalt des Vagantendichters, nämlich zu Mord und Diebstahl gerückt. Gleichwohl wird den Liedern eine übernatürliche, »wunderbare« Qualität attestiert: Die antithetische Bandbreite von Villons Dichten, »Feinde töten und den Freund beglücken«, widerspiegelt die Gegensatzspannung seines Lebens. Im Bild des »sich zu den Sternen reckenden« Sängers invertiert Brecht die Tradition des göttlich inspirierten Dichters. Brechts Villon greift

³⁴ Die Forschung betont immer wieder, wie sehr sich Brecht an K.L. Ammers Villon-Übersetzung orientiert habe, seitdem er sie 1918 kennenlernte. Vgl. GBA, Bd. 13, Kommentar, S. 440. Zu Brechts Villon-Aneignung in der *Dreigroschenoper* vgl. Wolfgang Preisendanz: Aufgehobene Alterität. Die Balladen Villons und die Songs der »Dreigroschenoper«. In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Musique naturelle: Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*. München 1995, S. 459–488.

³⁵ Bertolt Brecht: Die Ballade von François Villon. In: GBA, Bd. 13, S. 113–115, V. 52–57.

nach den Sternen, weil er sich nicht um die Legalität seines Tuns schert: so jedenfalls lese ich die dunkle Schlußmetapher.

In der *Hauspostillen*-Fassung ist die poetologische Hommage auf zwei Verse der Schlußstrophe verkürzt. Sie stellen dem tragischen Ende Villons sein Nachleben im Gedicht entgegen:

Doch seine freche Seele lebt wohl noch
Lang wie dies Liedlein, das unsterblich ist. (V. 26f.)

Der Wechsel ins Präsens, der selbstironische Vergleich der Dauer von Villons Nachleben mit der Länge des Liedes und die durch Deixis betonte Selbstreferentialität – »lang wie dies Liedlein« – verdeutlichen, daß die Ballade *Vom François Villon* mehr ist als eine Hommage: es ist selbst ein Dichten aus dem anarchistischen Geist Villons, der sich in der Performativität des Gedichts verbürgt.

Für Brechts ästhetische Selbstvergewisserung in der Tradition haben außerliterarische Kriterien eindeutig Vorrang. Vitalität, Verneinung der bürgerlichen Werte bis zum radikalen Nihilismus und Außenseitertum werden zur Kreativitätsbedingung stilisiert. Um seine Negation der bürgerlichen Kultur wirkungsvoll zu inszenieren, nutzt Brecht vorrangig populäre Formen wie Lieder, Choräle und Legenden. Wenn er sich dagegen parodistisch von Einzeltexten wie Goethes *Wanders Nachtlied* distanziert, dann gilt der Affront mehr der bürgerlichen Indienstnahme des Texts als Goethe selbst. Umgekehrt greift Brecht in seiner Kanonisierung vorzugsweise auf vormoderne Dichter wie François Villon oder Dante zurück und vermeidet – Wedekind ist die Ausnahme – den manifesten Rekurs auf die zeitgenössische Avantgarde. Damit prätendiert und stilisiert Brecht ein literarisches Einzelgängertum in der Moderne.

Unser Vergleich der Traditionsbrüche und Traditionsstiftungen im frühen lyrischen Werk Gottfried Benns und Bertolt Brechts zeigt zwei gegensätzliche Inszenierungen ästhetischer Selbstfindung und Innovation. Doch dieses Nebeneinander heterogener Innovationen und unterschiedlicher Traditionsbezüge ist ein Charakteristikum der ästhetischen Avantgarde um 1900, typisch für das Janusgesicht der Moderne.