

VERSKUNST IN  
»FINSTEREN ZEITEN«  
BERTOLT BRECHTS SONETTE  
AN MARGARETE STEFFIN

Die Wendung von den 'finsternen Zeiten' stammt aus Bertolt Brechts berühmten Gedicht *An die Nachgeborenen*, das zwischen 1934 und 1938 im dänischen Exil entstanden ist. Mit dem Ausruf: »Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!«<sup>1</sup> setzt dieses Gedicht ein, dieser Ausruf schließt die erste Gedichtseinheit ab, er erhält auf diese Weise besonderen Nachdruck. 'Finstere Zeiten', das ist die Gegenwart des lyrischen Ich, es sind die Zeiten, die im strengsten Widerspruch zu den Werten der Aufklärung stehen: Sie sind inhuman. Inzwischen ist die Wendung von den 'finsternen Zeiten' fast zu einem Synonym für die Jahre zwischen 1933 bis 1945 geworden. Es sind, wie Brecht einmal festgestellt hat, schlechte Zeiten für Lyrik gewesen,<sup>2</sup> dennoch Zeiten für Lyrik – denn insbesondere für Brecht sind diese Jahre eine Phase intensivster Lyrikproduktion, und dies in

<sup>1</sup> Bertolt Brecht: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 12, S. 85f.

<sup>2</sup> Vgl. Brechts Gedicht *Schlechte Zeit für Lyrik*, ebd., Bd. 14, S. 432.

Gesa DANE  
(Freie Universität Berlin)

**Zusammenfassung**

Geschichte ist als Zeitgeschichte in den Sonetten an Margarete Steffin präsent. Eine Lektüre, die dieser Spur nachgeht, rückt diese Gedichte in die Nähe der Stücke Bertolt Brechts. Und dennoch bleiben sie als Liebesgedichte deutbar, in 'finsterner Zeit'.

den verschiedensten lyrischen Gattungen, den unterschiedlichsten Themenbereichen gewidmet, von Liebeslyrik bis hin zur politischen Lyrik, vom Lied bis zum Sonett.

Auf die Besonderheit des Sonetts weist Friedhelm Kemp hin, das »europäische Sonett ist keine Gedichtform wie jede andere«, es ist ein »durch sieben Jahrhunderte« europäischer Lyrik hindurch »fortwährendes Ereignis«<sup>3</sup>. Das Sonett ist noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts aktuell. Kemp knüpft an August Wilhelm Schlegel und dessen Bestimmung des Sonetts an, nach diesem erhalten im Sonett ephemere Empfindungen sowohl Form als auch Gedankenstruktur. »Das Gemüt erscheint in der lyrischen Darstellung wie ein sich ergießender Strom, dessen Bewegung von dem gelindesten Wellenschlagen bis zum schäumenden Waldbach, ja bis zum tobenden Wassersturz anwachsen kann... Das Sonett hingegen ist eine in sich zurückgekehrte, organisch artikulierte Form.«<sup>4</sup> Die Veränderlichkeit der Gefühle, ja ihre Unbeständigkeit und Wankelmütigkeit werden im Sonett gestaut und in gedankliche und metrische Formen eingebunden, das nur Ephemere, Veränderliche, Emotionale wird transformiert und erhält eine dauerhafte sprachliche und geistige Ordnung. Die Jahrhunderte alte europäische Sonetttradition kennt keine thematische Beschränkung, das Spektrum reicht von Liebe über Religion zu Fragen des menschlichen Seins bis hin zu politischen Sonetten. In allen Fällen gilt aber, den formalen Erfordernissen der Gattung zu entsprechen. Brechts Sonette an Steffin sind Liebesgedichte, in die die Geschichte als Zeitgeschichte eingeschrieben ist.

Sonette hatte Brecht früher schon geschrieben, die ersten stammen aus dem Jahr 1913, insgesamt aber lassen sich Brechts Sonette drei verschiedenen Schaffensphasen zuordnen:<sup>5</sup> Da gibt es die frühen sogenannten Augsburger Sonette aus dem Jahr 1925, bei denen es sich zum Teil um Texte mit grob pornographischem Inhalt handelt, wie Brecht sie gerne verfaßte, wenn er »unbeschäftigt und verwaist«<sup>6</sup> war; dann die Gedichte in den 30er Jahren an Margarete Steffin und schließlich vereinzelte spätere Sonette, in denen er sich mit literarischen Vorgängern auseinandersetzte. In einer Vorbemerkung zu Gedichten für ein Rezitationsprogramm hat Brecht selber zu diesen Augsburger und anderen Sonetten geschrieben, er habe sie »für die wenigen Leser bestimmt, welche niedrige Motive noch in den erlesensten Kunstgebilden zu schätzen wissen, für Leser, welche

<sup>3</sup> Friedhelm Kemp: *Das europäische Sonett*, Bd.1, Göttingen 2002, S. 12.

<sup>4</sup> August Wilhelm Schlegel: *Geschichte der romantischen Literatur*, zitiert bei Kemp, Bd. 2, S. 87.

<sup>5</sup> Kemp, Bd. 2, S. 362–370.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 363.

imstande sind, Werke der Vergangenheit nicht zu verstehen. Jedoch mag erinnert werden daran, daß, wie das Volk sagt, mit siebzehn auch der Teufel einmal schön war.«<sup>7</sup> Eine bemerkenswerte Wendung, denn »niedrige Motive noch in den erlesensten Kunstgebilden« – das bedeutet in diesem Kontext zweierlei: Einerseits nutzt Brecht die Gattung Sonett zu seiner kritischen Re-Lektüre großer Klassiker-Texte, um die in der hohen Form verborgenen menschlich-allzumenschlichen Motive zu decouvrieren – Sonette mithin als Form der kritischen Auseinandersetzung mit Werken der Vergangenheit. In dem Sonett, das als Antwort auf Friedrich Schillers Ballade *Die Bürgschaft* 1938 entstand, wird die Frage nach der möglichen Humanität des Tyrannen aufgeworfen. Brechts Antwort auf die von Schiller exponierte Frage lautet: Ein Herrscher, der sich durch so ein Modell der Freundschaft von seiner Tyrannei abbringen läßt, ist kein Tyrann. Da konnte er, Brecht, anderes – in 'finsteren Zeiten'.<sup>8</sup> Brecht verwendet die Form des Sonetts andererseits, um selber die Spannung von Kunstgebilde und niedrigem Motiv zu ermessen: Mit siebzehn war auch der Teufel einmal schön. So bringt er die niedrigsten sexuellen Erfahrungen und Phantasien und ein Kunstgebilde höchster Perfektion zusammen, provokatorisch und zugleich artistisch. Er nutzt dabei die von August Wilhelm Schlegel und anderen erkannte Transformationsmöglichkeit der Gattung Sonett. Brecht hat es mit den Sonetten der dreißiger Jahre verstanden, formal erneut an eine bereits Jahrhunderte alte Tradition anzuknüpfen. Die Haltung des lyrischen Ich in den Liebesonetten, die sich auf den ersten Blick zumindest als leicht machistisch ausnimmt, ist dies, sieht man noch einmal genauer hin, nicht ungebrochen.

Die frühen Augsburger Gedichte haben neben ihrem teilweise schockierend zotigen oder auch zynischen Inhalt ein Leitmotiv, das sich durch alle hindurchschlingt: Vergessen, Vergehen, Verwesen, die fast barocken Leitthemen des jungen Brecht.<sup>9</sup> Exemplarisch etwa in Gedichten, die Situationen aus dem abgebrühten großstädtischen Liebesverkehr evozieren, wo es um Sex mehr als um Sentiment zu gehen scheint. Ein Beispiel dafür ist ein Sonett, das das Thema des Vergehens aufgreift, aber in einer Weise, dass »alles Gehabe abgebrühter Gleichgültigkeit mit einem Male verfliegen«<sup>10</sup> ist. Es handelt sich um das vermutlich 1925 entstandene Sonett *Entdeckung an einer jungen Frau*, das in der Tradition der mittelalterlichen 'niederer' Minnelyrik, dem 'Tagelied', steht: »Es schildert Abschied und Trennung

<sup>7</sup> Brecht, *Werke*, Bd. 22, S. 497.

<sup>8</sup> Als ein weiteres literaturkritisches Sonett wäre etwa Brechts Sonett *Goethes Gedicht »Der Gott und die Bajadere«* zu nennen, vgl. Brecht, *Werke*, Bd. 9, S. 611.

<sup>9</sup> Kemp, Bd. II, S. 362.

<sup>10</sup> Ebd., S. 364.

zweier Liebender nach einer [...] Liebesnacht im Morgengrauen«, in der mittelalterlichen Lyrik weckt »ein Wächter das unverheiratete Paar, um es vor der Entdeckung zu bewahren«. <sup>11</sup>

Entdeckung einer jungen Frau

Des Morgens nüchterner Abschied, eine Frau  
Kühl zwischen Tür und Angel, kühl besehn  
Da sah ich: eine Strähn in ihrem Haar war grau  
Ich konnt mich nicht entschließen mehr zu gehn

Stumm nahm ich ihre Brust, und als sie fragte  
Warum ich, Nachgast, nach Verlauf der Nacht  
Nicht gehen wolle, denn so war's gedacht  
Sah ich sie unumwunden an und sagte

Ist's nur noch eine Nacht, will ich noch bleiben  
Doch nütze deine Zeit, das ist das Schlimme  
Daß du so zwischen Tür und Angel stehst

Und laß uns die Gespräche rascher treiben  
Denn wir vergaßen ganz, daß du vergehst  
Und es verschlug Begierde mir die Stimme. <sup>12</sup>

Zunächst die nüchterne, kühle Beobachtung der jungen Frau, mit der der Mann eine Nacht verbracht hat, im Augenblick des Abschiednehmens, so scheint es. Eine Nüchternheit und Distanziertheit, die in den Komplex gehört, den Helmut Lethen die »Verhaltenslehre der Kälte«<sup>13</sup> der nach-expressionistischen Generation der Neuen Sachlichkeit in der Weimarer Republik nennt: Kälte als Überlebenstraining für Großstadtbewohner. *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*,<sup>14</sup> so hatte der junge Brecht eine seiner Gedichtsammlungen genannt. Zu dieser Kälte gehört der nüchtern registrierende Blick des Scheidenden, der die graue Strähne im Haar der Frau wahrnimmt. Doch dann, als ob es gerade dieses Zeichen der Vergänglichkeit im Haar der Frau wäre, ganz gegen die 'Verhaltenslehre der Kälte', das Überwältigtwerden durch das Begehren, es scheint, als wäre es gerade die Vergänglichkeit, die auch für ihn selber und sein Begehren gilt, die ihn zum Verweilen zwingt. Das Sonett entfaltet das Thema Vergänglichkeit, in dem die barocken Motive des 'carpe diem' und der 'vanitas' verknüpft

<sup>11</sup> Brecht, *Werke*, Bd.13, S. 514 (Kommentar).

<sup>12</sup> Ebd., S. 312.

<sup>13</sup> Helmut Lethen: *Verhaltenslehre der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1994.

<sup>14</sup> Brecht, *Werke*, Bd. 11, S. 155–176.

werden. Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau hat bereits 250 Jahre früher in seinem Sonett *Vergänglichkeit der Schönheit* seiner Geliebten die Vergänglichkeit ihrer schönen Körperlichkeit anschaulich vor Augen geführt, nur um das 'memento mori' mit der Aufforderung zum 'carpe diem' zu verbinden und, wie eben dies 'carpe diem' eingesetzt wird, im Sinne einer Argumentation ex contrario, um die Frau zu verführen.<sup>15</sup> Wenn in Brechts Sonett das lyrische Ich, ein Mann, selber im Akt des Sprechens von neuerlichem Begehren erfaßt wird, auch von dem Begehren des Sprechens, »die Gespräche rascher [zu] treiben«, verschlägt dies Begehren ihm am Ende die Stimme. Und dieses antizipiert noch etwas anderes: den offenbar unmittelbar bevorstehenden Liebesakt, zu dem sich beide vielleicht wieder anschicken. Und mit diesem Ende läßt sich ein Fragezeichen hinter der Haltung der Kälte erkennen.

Von 1933 an entstehen 13 Sonette, die Brecht allerdings nie zu einem Sonettkranz geordnet hat: In Briefen oder als Beilagen zu Briefen an Margarete Steffin. Wer war Margarete Steffin? Die Gegensätze zwischen beiden, zwischen Bertolt Brecht und Margarete Steffin, könnten nicht größer gewesen sein, als sie einander trafen: Er der bereits bekannte und doch schon wohlhabende Dichter, aus süddeutschem Bürgertum stammend, (wiederholt) verheiratet, Vater mehrerer Kinder. Dagegen die um fast zehn Jahre jüngere Frau, die aus einem Arbeiterhaushalt aus der Nähe von Berlin kommt. Nach der Grundschule hatte sie arbeiten müssen, dann eine Lehre als Kontoristin in einem Verlag absolvieren können. Für Margarete Steffin wurde die Arbeiterkulturbewegung eine Art von 'höherer Schule', wie Hiltrud Häntzschel es in ihrer biographischen Darstellung zu Steffin formuliert hat.<sup>16</sup> Sie war seit 1926 Mitglied in einem proletarischen Propagandachor, der in Gaststätten und Vereinslokalen mit Revuen agitierte. Zu einer Gruppe, die sich die 'Rote Revue' der Jungen Volksbühne nannte, gehörte sie, wie auch Ernst Busch, Lotte Lenya und Helene Weigel. Im November 1931 wurde das Programm *Wir sind ja sooo zufrieden* herausgebracht. Die Texte zu dieser Revue stammten u. a. von Bertolt Brecht. Als Brecht zu den Proben kam, lernen Brecht und Steffin einander kennen. Nur wenige Wochen später steht die junge Laiendarstellerin neben der bereits berühmten Helene Weigel auf der Bühne, um *Die Mutter* von Brecht einzustudieren. Aus einer Arbeitsbeziehung zwischen Brecht und Steffin wird schnell auch eine Liebesbeziehung. Sie war zu dieser Zeit bereits an

<sup>15</sup> Christian Wagenknecht: *Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus Sonett »Vergänglichkeit der Schönheit«*, in: *Gedichte und Interpretationen: Renaissance und Barock*, hg. Volker Meid, Stuttgart 1982, S. 331–344.

<sup>16</sup> Vgl. Hiltrud Häntzschel: *Brechts Frauen*, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 189–222, hier S. 193.

Lungentuberkulose erkrankt. Sie reisen zusammen nach Moskau, nach Südfrankreich auch. Steffin stirbt 1941 in Moskau.

Häntzschel zeigt, wie stark Steffin in die literarische Arbeit von Brecht eingebunden war: Als Ideengeberin, als Vermittlerin. Erst nachdem ihr Nachlaß hat gesichtet werden können, kann ihr Anteil an der »Kollektivproduktion der 'Firma' Brecht annähernd ermessen werden, ganz wird er sich nicht herausdestillieren lassen«,<sup>17</sup> so Häntzschel. Margarete Steffin war »die einzige von Brechts Mitarbeiterinnen und Geliebten, die vor ihm gestorben ist und ihm die Trauer zugemutet hat. Alle anderen haben ihn überlebt und mußten um ihn trauern.«<sup>18</sup>

Bedingt durch Reisen, Flucht sowie Krankenhaus- und Sanatoriumsaufenthalte waren beide über lange Zeitspannen hinweg getrennt. Die Geliebte ist also tatsächlich eine entfernte Geliebte, und zwar durch äußere Zwänge bedingt. Es liegen andere Gründe für die Entfernung vor als in den Fällen von Dante und der von ihm besungenen Beatrice sowie Petrarca und Laura. Dort waren es in erster Linie gesellschaftliche Konventionen.

Brecht selbst weist in dem Sonett *Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice* auf einen weiteren Unterschied hin:

Ach, welche Unsitt bracht er da in Schwang  
Als er mit so gewaltigem Lobe lobte  
Was er nur angesehen, nicht erprobte.<sup>19</sup>

Dass es auf der Ebene der Liebe, auch der körperlichen Liebe, im Falle von Steffin und Brecht nicht um die Verherrlichung der entsagungsvollen, auf körperlich Erfüllung (fast) programmatisch verzichtende Liebe geht – lassen die Sonette deutlich erkennen. Seine wie auch die ihren. Das läßt sich zeigen an dem ersten Sonett:

Das erste Sonett

Als wir zerfielen einst in DU und ICH  
Und unsere Betten standen HIER und DORT  
Ernannten wir ein unauffällig Wort  
Das sollte heißen: ich berühre dich.

Es scheint: solch Redens Freude sei gering  
Denn das Berühren selbst ist unersetzlich  
Doch wenigstens wurd 'sie' so unverletzlich  
Und aufgespart wie ein gepfändet Ding.

<sup>17</sup> Häntzschel, S. 216.

<sup>18</sup> Ebd., S. 189.

<sup>19</sup> Brecht: *Werke*, Bd. 11, S., S. 190.

Blieb zugeeignet und wurd doch entzogen  
War nicht zu brauchen und war doch vorhanden  
War wohl nicht da, doch wenigstens nicht fort

Und wenn um uns die fremden Leute standen  
Gebrauchten wir geläufig dieses Wort  
Und wußten gleich: wir waren uns gewogen.<sup>20</sup>

Margarete Steffin antwortet auf dies Sonett mit einem Sonett, dessen erste Zeile an die letzte des *Ersten Sonetts* von Brecht anknüpft:

Dir zugeeignet und dir ganz gewogen  
Bin ich, seit ich den Mut zum Du gefunden.  
Was immer mir auch fehlt, ich muß gesunden  
Solang mir deine Liebe nicht entzogen.

Das kleine Wort, das damals wir eranneten  
Das unauffällig machte das Berühren  
(Unwiderstehlich machte das Verführen)  
Durch Monde ist es Hort deiner Verbannten.

Das Wort ist mir Umarmung, ist mir Kuß.  
Die ich so lange auf dich warten muß  
Ich küsse es in jedem deiner Briefe.

Und weine ich, wenn ich es lese, ist  
Es nur, weil du dann wieder bei mir bist  
Und ich bin ohne Wunsch. Als ob ich bei dir schliefe.<sup>21</sup>

»Das kleine Wort«, von dem die Rede ist, das gab es wirklich, sie hat es in einem weiteren Sonett als Akrostichon versteckt:

geliebter! hast du es denn nicht gelesen?  
rund tausend jahre hielt es sich versteckt.  
um fünfzehnhundert wurd's jedoch entdeckt.  
es *ist* entdeckt! kolumbus ist's gewesen!

sieh seinen ruhm wie einen staub verwehen!  
schon lang ist's nur das ei, von dem man spricht.  
gern steht das allerneuste dort im licht  
ob sie jedoch das lehrstück schon verstehen?

<sup>20</sup> Brecht: *Werke*, Bd. 11, S. 185.

<sup>21</sup> Margarete Steffin an Bertolt Brecht im Juli 1933. In: Margarete Steffin: *Briefe an berühmte Männer. Walter Benjamin – Bertolt Brecht – Arnold Zweig*. Herausgegeben, mit einem Vorwort und mit Anmerkungen versehen von Stefan Hauck, Hamburg 1999, S. 83f.

traust du denn denen, dass sie dich erkennen?  
trotz deiner grösse einen grossen nennen?  
bald fährt das schiff. heisst Aquitania.

ich werde sehr allein sein und dich lieben.  
du musst mir schreiben: es ist so geblieben  
ich bin der alte, und bald bin ich da.<sup>22</sup>

Das kleine Wort hat sie in die Anfangsbuchstaben der erste Zeilen verborgen, es lautet: grüß gott bidi. Bidi war der Kosename, der für Bertolt Brecht. Die Frau, der das Gedicht zugeeignet ist, ergreift selbst das Wort und antwortet, verharrt mithin nicht in der Rolle der schweigenden Muse.

In Brechts Sonette sind zunehmend Anklänge an die politische Lage zu finden, so im *Sechsten Sonett*:

Das sechste Sonett

Als ich vor Jahr und Tag mich an dich hing  
War ich darauf nicht allzu sehr erpicht:  
Wenn man nicht wünscht, vermißt man vielleicht nicht  
Gab's wenig Lust, ist auch der Gram gering.

Und besser ist: kein Gram als: viele Lust  
Und besser als verlieren: sich bescheiden.  
Der Männer Wollust ist es: nicht zu leiden.  
Gekonnt ist gut, doch allzu schlimm: gemußt.

Natürlich ist das eine schäbige Lehre  
Der war nie reich, der niemals was verlor!  
Ich sag auch nicht, daß ich verdrießlich wäre ...

Ich meine nur: wenn einer an nichts hinge  
Dem stünd auch keine schlimme Zeit bevor.  
Indessen sind wir nicht die Herrn der Dinge.<sup>23</sup>

Kann man dieses Sonett überhaupt als Liebesgedicht lesen? Dieser sich vor seiner Geliebten »unerbittlich bloßgestellte Städtebewohner«<sup>24</sup> verrechnet auf kleinlichste Art Liebeslust und Liebesleid und kommt zum Schluß: »Der Männer Wollust ist es: nicht zu leiden.« Im letzten Terzett wird deutlich, dass diese Frustration, die durch die Liebe unweigerlich geschaffen wird, im Fall des Sprechers gar nicht zu vermeiden ist. Im Schluß »wenn

<sup>22</sup> Margarete Steffin an Bertolt Brecht ca. am 8. 10. 1935. In: Margarete Steffin: *Briefe an berühmte Männer*, S. 147.

<sup>23</sup> Brecht, *Werke*, Bd. 11, S. 187.

<sup>24</sup> Kemp, Bd. 2, S. 367.

einer an nichts hinge/ Dem stünd auch keine schlimme Zeit bevor« findet sich ein Konjunktiv irrealis: Was hier vorausgesetzt ist, ist eben nicht der Fall des Sprechenden. Dieser hängt vielmehr an der Geliebten, wie dies schon in der ersten Zeile des Sonetts in lässigem Tonfall gesagt wurde und deshalb wird ihm gleichfalls eine »schlimme Zeit« bevorstehen. »Indessen sind wir nicht die Herrn der Dinge.« Im Modus des uneigentlichen Sprechens erweist sich der zynische Sprechakt dieses Sonetts als etwas ganz anderes: Als das fast schon resignierende Eingeständnis der Liebesverwicklung, in das dieser Liebende geraten ist – wissend, daß beiden Liebenden 'schlimme Zeiten' bevorstehen werden.

So doppelbödig sind Brechts Sonette. An der Oberfläche erscheinen sie als zynisch-machistische Texte, als »Formulierung männlicher Arroganz« und Ausdruck »einer maskulinistischen Schreibweise«,<sup>25</sup> doch näher betrachtet sind sie vielschichtige Verdichtungen von Gefühlen und Gedanken, also hochartifizielle Reflexions- und Kunstprodukte. Dies läßt sich auch an weiteren Sonetten an Margarete Steffin bestätigen. Etwa in dem *Elften Sonett*:

Das elfte Sonett

Als ich dich in dies fremde Land verschickte  
Sucht ich dir, rechnend mit sehr kalten Wintern  
Die dicksten Hosen aus für den (geliebten) Hintern  
Und für die Beine Strümpfe, gut gestrickte!

Und für die Brust und für unten am Leibe  
Und für den Rücken sucht ich reine Wolle  
Damit sie, was ich liebe, wärmen solle  
Und etwas Wärme von mir bei dir bleibe.

So zog ich diesmal dich mit Sorgfalt an  
Wie ich dich manchmal auszog (viel zu selten!  
Ich wünscht, ich hätt das öfter noch getan!)

Mein Anziehn sollt dir wie ein Ausziehn gelten!  
Nunmehr ist, dacht ich, alles gut verwahrt  
Daß es auch nicht erkalt, so aufgespart.<sup>26</sup>

Das ist zunächst eine recht frivole Anzüglichkeit, ein erotisch-sexueller Scherz, ein Männerwitz: »So zog ich diesmal dich mit Sorgfalt an/ Wie ich dich manchmal auszog.« Die Frau als Sexualobjekt, der Mann, der selbst wenn er ihr scheinbar etwas Gutes tut, ihr nämliche warme Wäsche

<sup>25</sup> John Fuegi: *Brecht & Co. Biographie*. Autorisierte, erweiterte und berichtigte deutsche Fassung von Sebastian Wohlfeil, Hamburg 1997, S. 423; S. 381.

<sup>26</sup> Brecht, *Werke*, Bd. 11, S. 189.

schickt, nur darauf sinnt, wie er sie sexuell wieder gebrauchen kann; der sein Geschenk an sie als Investition in seinen eigenen zukünftigen Lustgewinn betrachtet. Derber Machismo, könnte man sagen, nicht gerade sehr gewinnend, für den heutigen Geschmack eher abstoßend – und in der Tat macht dies eine Ebene des Gedichts aus. Doch gibt es eine zweite Ebene des Gedichts, die deutlich macht, dass es sich komplizierter verhält: »Nunmehr ist, dacht ich, alles gut verwahrt«. So heißt es im letzten Terzett. Mit anderen Worten: Der da spricht, schaut zurück auf einen früheren Zeitpunkt, als er die warme Winterkleidung verpackte und die Gedanken und Gefühle, die ihn dabei bewegten. Und er weiß in dem Moment, in dem er spricht, wie er sich damals gerirt hat: »dacht ich«. Mit dieser Reflexion auf die eigenen Gedanken, dieser Selbstreflexion staut sich aber – mit August Wilhelm Schlegel zu reden – das Gefühlsleben, wird zum reflektierten Gefühl, zum Gedanken. Wir müssen unterstellen, dieser Sprecher im Augenblick, in dem er sich an frühere Empfindungen erinnert, weiß: Dass nämlich seine Sorge um die Bekleidung der Geliebten völlig vergeblich gewesen sein wird; mit dicken Hosen, Strümpfen und wollenen Leibchen kann niemand eine Tuberkulose aufhalten. Und dieses Anziehen, das dazu dienen sollte, die Geliebte dem Liebenden aufzubewahren, würde verhindern können, dass die tödliche Krankheit ihm die Geliebte schließlich nehmen wird. Mit dieser Rückwendung auf sich selbst kommt ins maskulinistische Liebesgebaren mithin eine ganz andere Bedeutungsebene. Das Sonett erweist sich wieder einmal als Form, um fragwürdige Gefühle und Erlebnisse in Gedanken und Form zu transformieren. Aus dem schäbigen Rohstoff gelebten Lebens wird ein Kunstwerk. So auch in dem Sonett

## Fragen

Schreib mir, was du anhast! Ist es warm?  
Schreib mir, wie du liegst! Liegst du auch weich?  
Schreib mir, wie du aussiehst! Ist's noch gleich?  
Schreib mir, was dir fehlt! Ist es mein Arm?

Schreib mir, wie's dir geht! Verschont man dich?  
Schreib mir, was sie treiben! Reicht dein Mut?  
Schreib mir, was du tust! Ist es auch gut?  
Schreib mir, woran denkst du? Bin es ich?

Freilich hab ich dir nur meine Fragen!  
Und die Antwort hör ich, wie sie fällt!  
Wenn du müd bist, kann ich dir nichts tragen.

Hungerst du, hab ich dir nichts zum Essen.  
Und so bin ich grad wie aus der Welt  
Nicht mehr da, als hätt ich dich vergessen.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Brecht, *Werke*, Bd. 11, S. 195.

In dieser Zeit, als die Telephone zur direkten Kommunikation zwischen Privatleuten in unterschiedlichen Ländern kaum zu gebrauchen waren, verbindet nur der Schriftverkehr, Briefe, die die Liebenden über die Entfernung hinweg wechseln. Davon handelt dieses Sonett, von den Fragen, die der Liebende brieflich an seine Geliebte richtet. Am Ende hat sich die Kommunikation auf den brieflichen Austausch reduziert. Und im Hintergrund steht eine Bedrohung, das deutet der Beginn des zweiten Quartetts an: »Schreib mir, wie's dir geht! Verschont man dich?/ Schreib mir, was sie treiben! Reicht dein Mut?«

Hier geht das Sonett über das Biographische hinaus, wenn plötzlich die Gefahren aufscheinen, denen Menschen in 'finsternen Zeiten' ausgesetzt sein können: auf Zwangsmaßnahmen, auf Folter. Zugleich wird auch hier der alltäglich Stoff besorgter Gefühle und Empfindungen durch die Sonettform transformiert. Dieser Liebende kann seiner Geliebten nämlich gar nicht mehr helfen, er kann ihr nicht tragen helfen, wenn sie müde ist, kann ihr nichts zu essen geben, wenn sie Hunger hat: »Und so bin ich grad wie aus der Welt/ Nicht mehr da, als hätt ich dich vergessen«. Dieser Liebende muß befürchten, dass er aufgrund dieser Entfernung und Unfähigkeit, etwas für die Geliebte zu tun, einfach nicht mehr da ist, »als hätt ich dich vergessen«. Gegen dieses Vergessen, das er seiner Geliebten unterstellen muß, stemmt er sich mit seinen Fragen, die inständige Bitte, sie möge ihm schreiben: Immerhin sechsmal wird das »Schreib mir« wiederholt. Dies erklärt sich aus der Furcht vor dem Vergessen und dem Vergessenwerden, das Liebende viel gewaltsamer als alles andere trennt. Brechts altes Leitmotiv: Vergessen und Vergehen alles Menschlichen ist der Kern dieser Obsession des Fragens. Wieder einmal staut sich der unmittelbare Gefühlsgehalt des Sonetts zu einer tief sinnigen Gedankenarchitektur: Nur mit seinem Fragen kann sich der entfernte Liebende gegen das Vergessen und Vergessenwerden wehren: »Freilich hab ich dir nur meine Fragen!«

Im Juni 1933 ist Brecht mit seinem Anhang nach Svendborg in Dänemark übersiedelt. Er verläßt es im Mai 1939, als die Kriegsgefahr dringlicher wird und er keine Sicherheit mehr in Dänemark hat, er wendet sich nach Norden, nach Schweden. Von dort aus geht es weiter nach Finnland, und schließlich reist Brecht im Jahre 1941 über Moskau und Wladiwostok nach Los Angeles – um den halben Erdball. In einem Moskauer Sanatorium muß er Margarete Steffin zurücklassen, dort stirbt sie am 4. Juni 1941.<sup>28</sup>

Noch bevor sie stirbt, werden die Liebeserklärungen dieses lyrischen Ich unter den unmittelbar bedrohenden Kriegauseinandersetzungen immer dringlicher, so in folgendem Sonett, das Brecht Maragrete Steffin gewidmet hat, die ihm nach Schweden gefolgt war:

<sup>28</sup> Nach Kemp, Bd. 2, S. 368.

## Sonett Nr. 19

Nur eines möcht ich nicht: daß du mich fliehst.  
 Ich will dich hören, selbst wenn du nur klagst.  
 Denn wenn du taub wärst, braucht ich, was du sagst  
 Und wenn du stumm wärst, braucht ich, was du siehst

Und wenn du blind wärst, möcht ich dich doch sehn.  
 Du bist mir beigesellt, als meine Wacht:  
 Der lange Weg ist noch nicht halb verbracht  
 Bedenk das Dunkel, in dem wir noch stehn!

So gilt kein ‚Laß mich, denn ich bin verwundet!‘  
 So gilt kein ‚Irgendwo‘ und nur ein ‚Hier‘  
 Der Dienst wird nicht gestrichen, nur gestundet.

Du weißt es: wer gebraucht wird, ist nicht frei.  
 Ich aber brauche dich, wie’s immer sei  
 Ich sage ich und könnt auch sagen wir.<sup>29</sup>

Das letzte Terzett klingt wieder sehr maskulinistisch, allenfalls eine Stundung, also einen Aufschub der Dienste duldet er, nicht aber dessen Aufhebung. Gerade John Fuegi war es, der in einer Art von spektakulärer Enthüllungsgeschichte nachzuweisen versucht hat, wie Brecht seine Mitarbeiterinnen Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin und Ruth Berlau sexuell-erotisch, emotional und auch in seiner Textproduktion ausgebeutet hat.<sup>30</sup> Brecht hat in der Tat alle Mitarbeiter bedenkenlos in seinen Produktionsapparat eingespannt – überzeugt wie er war, von seiner Bedeutung. Dieses Sonett ist dafür freilich kein Dokument. Auch in diesem Sonett wird durch die Form dieser Machismo gebrochen und in einem anderen Gedanken aufgehoben: »Ich aber brauche dich, wie’s immer sei/ Ich sage ich und könnt auch sagen wir.« Damit wird, was zunächst nur männlich-kindliche Quengelei und anmaßende Befehlshaltung war, in einer gemeinsamen Sache aufgehoben, der auch das Ich untersteht. Vielleicht ist hier »der Dienst an der gemeinsamen Sache der Kommunistischen Partei« gemeint, wie Friedhelm Kemp mutmaßt,<sup>31</sup> doch könnte auch anderes gemeint sein: Die gemeinsame Aufgabe, der der Sprecher wie die Angeredete verpflichtet sind, wie etwa an einem neuen Theater und überhaupt an einer Veränderung der Gesellschaft zu arbeiten. »Bedenk das Dunkel, in dem wir noch stehn!«

<sup>29</sup> Brecht, *Werke*, Bd. 14, S. 437.

<sup>30</sup> Vgl. dazu insgesamt: Fuegi: *Brecht & Co*; Häntzschel.

<sup>31</sup> Kemp, *Sonett*, Bd. 2, S. 370.

Diese wachsende Verdüsterung der Weltlage macht die Angewiesenheit der beiden Liebenden aufeinander nur noch dringender. So in einem anderen Sonett aus den Jahren des schwedischen Exils:

Und nun ist Krieg und unser Weg wird schwerer.  
Du, die mir beigesellt, den Weg zu teilen  
Den schmalen oder breiten, ebnen oder steilen  
Belehrte beide wir und beide Lehrer

Und beide flüchtend und mit gleichem Ziele  
Wisse, was ich weiß: dieses Ziel ist nicht  
Mehr als der Weg, so daß, wenn einer fiel  
Und ihn der andre fallen ließe, nur erpicht

Ans Ziel zu kommen, dieses Ziel verschwände  
Nie mehr erkenntlich, nirgends zu erfragen!  
Er lief keuchend und am Ende stände  
Er schweißbedeckt in einem grauen Nichts.  
Dies dir an diesem Meilenstein zu sagen  
Beauftrag ich die Muse des Gedichts.<sup>32</sup>

Der Weg ist das Ziel – Brechts Sonett variiert das alte Motiv auf bedeutsame Weise: Nicht in dem Sinne des 'homo viator', des Menschen als Wanderer auf der Erde, der nach seiner Bewährung in den sicheren Hafen göttlichen Heils aufgenommen wird, nein, der Liebende in Brechts Gedicht kennt das Ziel: Es ist nichts anderes als die Gemeinsamkeit auf dem gemeinsamen Weg, denn wenn eines von beiden sich verlöre, so verschwände auch das Ziel, »Nie mehr erkenntlich, nirgends zu erfragen!«

Dies ist nun freilich die Gegenführung zu den *Terzinen über die Liebe* »Sieh jene Kraniche in großem Bogen!« aus Brechts Berliner Zeit, vermutlich aus dem Jahr 1928. Die letzte Terzine lautete:

Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?  
Seit kurzem  
Und wann werden sie sich trennen?

Bald.

So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.<sup>33</sup>

Sie schien es eben nur – in dieser frühen Zeit, als Brecht diese Verse seiner Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* einfügte. Ganz anders zehn Jahre später, da ist die Liebe den Liebenden ein Halt. Ja genauer noch: Die Liebenden sind sich selber der Halt, auf diesem durch Krieg

<sup>32</sup> Brecht, *Werke*, Bd. 14, S. 437.

<sup>33</sup> Ebd., S. 16.

und Entfernung schwerer gewordenen Weg. Sie haben natürlich ein ganz unmittelbares Ziel: Zu flüchten, um ihr Leben zu retten, doch haben sie noch ein ganz anderes Ziel, das sie bereits erreicht haben, solange sie nur sich lieben. Sie würden dieses Ziel auch gar nicht suchen, hätten sie es nicht schon gefunden. Gerade deshalb wäre der Tod der einen oder des anderen die eigentliche Katastrophe: »am Ende stände/ Er schweißbedeckt in einem grauen Nichts.« Alle Mühen des Wegs, den die beiden teilen, sind nichts gegenüber diesem Ultimatum, wo er – der oder die Überlebende – wirklich keuchend und schweißbedeckt laufen würde, »wenn einer fiele/ Und ihn der andre fallen ließe, nur erpicht/ Ans Ziel zu kommen, dieses Ziel verschwände/ Nie mehr erkenntlich, nirgends zu erfragen!« Die gewagten Enjambements, die sich über die Versenden, ja über die Strophen und selbst über den Wendepunkt zwischen den beiden Quartetten und den Terzetten schlingen, machen diesen tieferen Gedanken nur umso deutlicher. Und wiederum ist es die Sonettform, die eine Reflexion auf den Gefühlsinhalt der Liebenden heraufstreibt und festhält. Deshalb wird das Sonett in seinem letzten Terzett auch autoreferentiell, wendet sich auf den Sprechakt selber zurück:

Dies dir an diesem Meilenstein zu sagen  
Beauftrag ich die Muse des Gedichts.

Der Sprecher ruft die Muse des Gedichts nicht mit der Bitte an, ihm Inspiration und höherer Eingebung zu verleihen, sondern um seiner Geliebten eine Wahrheit mitzuteilen. Er benötigt diese Muse als Mittlerin, als Briefträgerin, die er beauftragt, einen tieferen Gedanken der Entfernten mitzuteilen. Das Sonett nicht als Flaschenpost, die irgendwann irgend jemanden einmal erreicht, sondern als präzise Botschaft zwischen Menschen, von denen gilt: »Belehrte beide wir und beide Lehrer«. Zu dieser Belehrung des Menschen über Menschliches trägt die Muse des Sonetts auf ihre Weise bei. In dieser Zielsetzung sind dann Brechts Sonette gar nicht so weit entfernt von den Lehrstücken, die er als Stückeschreiber und Theatermacher verfaßt hat.