

Zur narratologischen Analyse von Lyrik.

[Zwei Beispiele zu T. S. Eliot und] B. Brecht

Der im folgenden entwickelte Vorschlag, narratologische Analyseverfahren auf die Lyrik-Gattung anzuwenden, basiert auf der Überlegung, daß ein Großteil lyrischer Texte zwei Grundkonstituenten (und ihre spezifische Differenzierbarkeit) mit Erzählliteratur gemeinsam hat: eine zeitlich geordnete Geschehensfolge und deren perspektivische Vermittlung.

Wir schlagen vor, alle Texte, die herkömmlicherweise der Lyrik-Gattung zugerechnet werden – also nicht nur im engeren Sinne ‚erzählende Gedichte‘ –, auch narratologisch zu analysieren. Dabei sollen Lyrik-Texte nicht bedenkenlos mit dem ‚Instrumentarium‘ der Narratologie bearbeitet werden, sondern die transgenerische Anwendung narratologischer Fragestellungen, Konzepte und Begriffe auf Lyrik soll zugleich die Spezifika dieser Gattung schärfer profilieren.

Peter Hühn und Jörg Schönert haben in einem Beitrag für *Poetica* (im Jahrgangsband 2002) entsprechende theoretische Überlegungen entwickelt und Kategorien zur narratologisch orientierten Textanalyse vorgestellt. Hier soll die mögliche praktische Verfahrensweise skizziert und für je einen Gedicht-Text aus der englischsprachigen und deutschsprachigen Lyrik der 1910er und 1920er Jahre umgesetzt werden. Wir schlagen ein Raster von acht Analyse-Schritten vor, das – ungeachtet der durchnummerierten Auflistung – nicht unreflektiert als Schema anzuwenden ist, sondern spezifisch auf die jeweils besondere narrative Konstellation innerhalb des Textes bezogen werden muß.

Arbeitsschritte der narratologischen Lyrik-Analyse

(1) Vorgreifender Entwurf der narrativen Konstellation innerhalb des Textes: allgemeine Strukturierung des Gedichtes im Hinblick auf das Abgrenzen einerseits von narrativen Sequenzen und andererseits von Vermittlungsinstanzen und -perspektiven sowie auf ihre Verknüpfung.

(2) Bezeichnen der Elemente der Geschehensebene – der Gegebenheiten und Geschehenselemente – als Bezugs- und Ausgangspunkte für die anschließende Analyse ihrer spezifischen Transformation in kohärente sinnhafte Sequenzen auf der Darbietungsebene.

(3) Re-Konstruktion und Semantisierung der Sequenzen und Situationen innerhalb der dargestellten Welt durch Bezug der verschiedenen Geschehenselemente auf kulturell schon vorhandene oder im Text etablierte Ablauf- und Situationsschemata (Scripts und Frames).

(3a) Bestimmen von Frames (situativ-thematischen Referenzrahmen) und Scripts (Prozeßmustern), mit deren Hilfe die Geschehenselemente auf der Basis von Erwartbarkeitsrelationen (immer wenn – dann) zu kohärenten Sequenzen (mit Anfang und Ende) integriert werden können.

(3b) Feststellen von Erwartungsbrüchen (= Ereignissen), d.h. zum einen von Geschehenselementen und/oder Gegebenheiten, die gegen (bis dahin gültige) Sequenz- und/oder Situationsschemata verstoßen, sowie zum anderen von Geschehenselementen und/oder Gegebenheiten, die aufgrund

gültiger Schemata zu erwarten gewesen wären, in der dargestellten Welt aber nicht eintreten bzw. vorhanden sind.

(3c) Ermitteln der Isotopie(n), jener semantischen Komponenten oder Aspekte, die verschiedene lexikalische Einheiten und Wendungen des Textes miteinander gemeinsam haben, die weitere Kohärenzen im Text schaffen und eine spezifische semantische Modifikation oder Interpretation der durch Frames und Scripts konstituierten Ordnungen bedingen.

(3d) Kennzeichnen der formalen Rekurrenzen (der zusätzlichen poetischen Regularitäten) innerhalb des Sprachmaterials des Gedichtes und ihre Korrelation mit den semantischen Strukturen – im Sinne von deren Modifikation oder Profilierung.

(4) Kombination und Integration der Sequenzen und Isotopien zu einer (wenn möglich) übergreifenden Geschichte (der narrativen Makro-Struktur) des Gedichtes. Bestimmen des zentralen Ereignisses, d.h. des (aus der Sicht des abstrakten Lesers) entscheidenden Erwartungsbruches innerhalb des Ablaufprozesses der Geschichte.

(5) Analyse der verschiedenen Stimmen und Perspektiven, über die der abstrakte Autor die Geschichte in vermittelter Form (fokalisiert) darbietet, besonders der primären (nach Genette: extradiegetischen) Sprecher- bzw. Erzählerfigur in ihrem Verhältnis zur dargestellten Welt (hetero-, homo-, autodiegetisch; zuverlässig oder unzuverlässig).

(6) Re-Konstruktion des fiktiven Sprech- bzw. Erzählvorganges, der das Gedicht (der Fiktion nach) hervorbringt, insbesondere des Erzählzeitpunktes (retrospektives, synchrones, prospektives Erzählen) sowie der perspektivischen Relation zum Erzählten (narrativer Modus, dramatischer Modus).

(7) Analyse der pragmatischen Funktion(en) des jeweiligen Erzählens sowie – bei autodiegetischen Erzählern – des Verhältnisses zwischen Erzählen und Handeln (d. h. agierendem Vorantreiben der Geschichte).

(8) Benennen der Spezifika von Lyrik im Typus der dargebotenen Geschichte sowie im Modus der Darbietung.

Es folgt die Textanalyse zu B. Brecht: „Terzinen über die Liebe“.

Fleischesluste" (V. 38); besondere Aufmerksamkeit (V. 73ff.) erhalten Paolo und Francesca, die durch die gemeinsame *Lancelot*-Lektüre in (ehetrecherischer) Liebe zueinander entbrannt waren und von Francescas Ehemann (zugleich Paolos Bruder) getötet wurden – jene zwei, "die so leicht vom Wind getragen scheinen" (V. 75 - der Wind ist im Inferno allerdings ein Sturm).³

Die Verbindung von Liebe und Liebenden mit dem Erscheinungsbild der Wolke findet sich nicht bei Dante, jedoch häufig bei Brecht.⁴ In seinem Text sind 'Die Liebenden' – im Gegensatz zu Dantes Liebespaar - keine leidenschaftlich Liebenden.⁵

Ein formaler und ein thematischer Bezug ergibt sich zu H. v. Hofmannsthals Terzinen-Texten im Zyklus "Vergänglichkeit", vgl. insbesondere "Wir sind aus solchem Zeug wie das zum Träumen ..."; "Vergänglichkeit" erscheint bei Brecht als 'Vergänglichkeit der Liebe'.

Ferner wäre zu vergleichen (sozusagen ,cross-textuell') Paul Celans Gedicht "Die Liebe. [1.3.1967]" aus *Fadensonnen* (1968). Auch Celans Text liegt offenbar Dantes "Inferno" als Intertext zugrunde; eine intertextuelle Referenz von Celan auf Brecht könnte sich daraus herleiten lassen, daß die Vorstufe ,den Kranich' in ,das Kranichpaar' geändert wurde.⁶

Die Liebe, zwangsjackenschön,
hält auf das Kranichpaar zu.

Wen, da er durch Nichts fährt,
holt das Veratmete hier,
in eine der Welten herüber?

2. Textanalyse

2.1. ‚pictura‘ und ‚subscriptio‘

Die einleitende Anredeform "Sieh" (V. 1) verweist auf ein (prozessuales) Erscheinungsbild, das eine Vorgeschichte (V. 3f.) und zwei einander kontrastierende Zukunftsprojektionen hat: Aus der Sicht ‚der Liebenden‘ werden sie sich trotz störender Einwirkungen von außen nicht trennen (V. 13-19), aus der Sicht des Sprechers ist ihre Gemeinsamkeit nur von kurzer Dauer (V. 22f.). Aus dem Kontrast dieser beiden Wahrnehmungsweisen von Gemeinschaftlichkeit resultiert die Ausdeutung: das

³ Zitate nach Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Italienisch und deutsch. Übersetzt von Hermann Gmelin. 1. Teil: Die Hölle. Stuttgart 1949.

⁴ Zum Wolken-Motiv in Brechts Lyrik vgl. auch "So halb im Schlaf", "Siebenter Psalm"; "Von He. 9. Psalm", "Ballade vom Tod des Anna Gewölkegesichts", "Erinnerung an die Marie A." sowie die Szene "Nacht" in der "Baal"-Version von 1919 (alle zitiert bei Müller / Kindt 2002). – Ein intertextueller Bezug oder motivliches Vorbild für das Benutzen des Wolken-Motivs findet sich für Goethes *Faust II*, 4. Akt, evtl auch für Aristophanes *Die Wolken*. In beiden Dramen erscheinen die Wolken als eine Projektionsfläche für innere Wunschbilder des Betrachtenden und gaukeln für kurze Zeit – bevor sie ihre Gestalt wieder verändern bzw. sich auflösen – eine Wunscherfüllung vor. Die Beziehung zu ihnen (bzw. dem, was sie verkörpern) hat illusionären Charakter – bei Aristophanes und Goethe wie sodann auch, in modifizierter Form, bei Brecht.

⁵ Wird – wie vielfach in der Rezeption dieses Textes – bei ‚den Liebenden‘ von zwei Kranichen ausgegangen, dann ergeben sich mögliche Bezüge zu den beiden Schwänen in F. Hebbel: "Sie sehn sich nicht wieder". Die Schlußwendung "So scheint die Liebe Liebenden ein Halt" erinnert an die Schlußzeile in E. Mörike: "Auf eine Lampe": "...Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst."

⁶ Ein Kranichpaar findet sich bei Celan zudem in "Herzschall-Fibeln" in der Sammlung *Lichtzwang* von 1969.

‚Beisammensein‘, der ‚Gleich-Flug‘, bedeutet die Erfahrung von Liebe; auf die Dauerhaftigkeit von Liebe ist prinzipiell nicht zu vertrauen (V. 24).

2.2. Sprechsituation des Textes

Es sind zwei Konstellationen möglich. Zum einen wäre von einem heterodiegetischen Sprecher auszugehen, der nicht auf sich selbst referiert, sondern ein anonymes Du anredet – in der für Lyrik oft genutzten Verbindung des Aufforderungs- und Zeige-Gestus (vgl. beispielsweise Stefan George: „Komm in den totesagten Park und schau ...“). Der in die Rede (die selbst schon einer dialogischen Situation zugehört) eingeschlossene Dialog (V. 20f.) wäre dann ein ‚Schein-Dialog‘: Der Sprecher beantwortet sich seine Fragen an die Fliegenden selbst, er übernimmt spielerisch die Sprechrolle der von ihm befragten Kraniche und Wolken. In V. 22 wechselt dann die Adressaten-Anrede von der 2. Person Singular in die 2. Person Plural, zu einem anonymen ‚Publikum‘. Dieses ‚Ihr‘ verwendet Brecht auch häufig in den Texten, die in der *Hauspostille* zusammengeführt sind.

Nimmt man zum anderen an, daß auf die Fragen an die Fliegenden diese selbst antworten, dann hätten wir es mit einem homodiegetischen Sprecher zu tun (am Rande des zentralen Kranich-Wolke-Geschehens stehend), wobei offen bleibt, wer ‚die Fliegenden‘ anredet: vermutlich der Sprecher, weniger wahrscheinlich das ungenannte Du. Da der Sprecher sich jedoch als ‚allwissend‘ erweist, ergäbe sich die ungewöhnliche Konstellation eines ‚allwissenden‘ homodiegetischen Sprechers, oder man müßte von einer Metalepse von der (zu Beginn) heterodiegetischen in eine homodiegetische Sprechsituation (sobald die Fliegenden angedet werden) ausgehen.

Für das Verständnis des Textes erwüchse aus den beiden unterschiedlichen Annahmen allerdings keine Veränderung.

2.3. Extension des Geschehens und Erzählzeitpunkt

Dargestelltes Geschehen und Sprechen laufen synchron ab. Die vermittelte ‚Momentaufnahme‘ – der Vogel- und Wolkenflug am Himmel – ist nur der (Mittel-)Teil eines Gesamtprozesses: eines ‚Ortswechsels von Zugvögeln‘ (auf der *pictura*-Ebene) bzw. eines ‚Übergangs von einem Leben (einer Lebensweise) in ein anderes (eine andere)‘ (V. 4). Die zeitliche Extension des vermittelten Geschehens übersteigt also die Extension des dargestellten Zeitraums. Erzählt wird von der ‚Mitte des Geschehens‘ her (V. 1, 5-12), einer ‚Momentaufnahme‘ (V. 7: „hier“; V. 12: „jetzt“) zum Geschehen am Himmel (einer ‚ereignislosen Basisgeschichte‘), das die Akteure Kraniche, Wolken, Wind hat und sich mittels einer Analepse (V. 3f.) sowie einer (konjunktivisch gesetzten) Prospektive (V. 13-19) und einer weiteren knappen Analepse (V. 22f.) und ebenso knappen Prospektive/Prognose (V. 23) zu einem Geschehenszusammenhang entfaltet, der in der Sicht des Sprechers mit dem Aufheben des Gleich-Flugs (mit der Trennung der Liebenden) enden wird. Die Sicht des Sprechers ist nicht per se ‚zuverlässiger‘ als die der Akteure; beide sind sie - vom abstrakten Autor - dargestellte Sichtweisen, wobei aber die des Sprechers, soweit zu sehen ist, keine Relativierung erfährt (ihm bleibt ‚das letzte Wort‘ vorbehalten); es liegt nahe, seine Sichtweise auch dem abstrakten Autor zuzuschreiben.

2.4. Fokalisierung

Der Sprecher (als eine in ihrer Zuverlässigkeit nicht in Frage gestellte Vermittlungsinstanz) hat demnach ‚All-Sicht‘ (und Allwissenheit): Er kennt das Davor und Danach des Flug-Geschehens, fokalisiert die Akteure (Kranich und Wolke) ‚von außen‘ und ‚von innen‘ (V. 13-19)⁷ und beendet seine Rede mit einer gnomischen Aussage, die zudem zu der Annahme Anlaß geben kann, daß der Sprecher auch die Überschrift äußert und die emblematische Organisation der Rede verantwortet.

Für die verschiedenen Fassungen konkurrieren zwei Überschriften (‐Terzinen über die Liebe‐ und ‐Die Liebenden‐), die unterschiedliche Rezeptionslenkungen nahelegen. Geht es um ‐Die Liebenden‐, dann ist anzunehmen, dass wir es mit einem homodiegetischen Sprecher zu tun haben, der in V. 13-19 in Mit-Sicht die Vorstellungsweisen der Akteure Kranich und Wolke übernimmt, um sie dann in V. 20 anzureden. Dagegen legt die Überschrift ‐Terzinen über die Liebe‐ eher einen ‚allwissenden‘ heterodiegetischen Sprecher nahe, der von außen und innen fokalisieren kann.

Unabhängig von solchen Vorentscheidungen zur Sprechsituation interferieren zwei (vom abstrakten Autor dargestellte) Perspektiven,⁸ nämlich (a) die emphatisch-illusionäre Haltung der Liebenden (V. 13-21), für die der gemeinsame Flug ziel- und endlos (bzw. selbstzweckhaft) ist und ins ‐Nirgendhin‐ führt, sowie (b) die erfahrungsgewisse, desillusionierende Haltung des Sprechers, für den der Flug nur eine ‐kurz[e]‐ Übergangsphase (V. 9) von ‐einem Leben in ein andres Leben‐ darstellt: Der Sprecher kennt das ‚Flug-Programm‘, das Kranich und Wolke für den ‚Gleich-Flug‘ gleichsam mitgegeben wurde, ohne dass die beiden Akteure von der zeitlichen Begrenzung (‐kurz‐) wissen; aus ihrer Sicht wird der ‚Gleich-Flug‘ ewig dauern: ‐Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben‐ (V. 14). Sie erfahren jedoch, was ebenfalls ein Aspekt des ‚Flug-Programms‘ ist: die Gemeinschaftlichkeit: ‐Und keines andres sehe als das Wiegen / Des andern in dem Wind, den beide spüren‐.

Die Verse 10-12 gehören syntaktisch zu dem mit ‐dass‐ eingeleiteten Finalsatz und geben insofern die Absichten desjenigen Akteurs wieder, der die Wolken den Kranichen ‐beigegeben‐ (V. 2) hat. Da in diesen Versen allerdings von Wahrnehmungen von Kranich und Wolke die Rede ist (‐sehen‐, ‐spüren‐), bilden sie gewissermaßen eine Überleitung zu der – ab V. 13 anzusetzenden – Vorstellungsweise (bzw. Perspektive) der Fliegenden.⁹

Die in V. 13 enthaltene prospektive Aussage, durch Schüsse und Regengüsse von bestimmten Orten ‚vertrieben‘ bzw. aufgelöst zu werden, lassen sich mit den (subjektiven) Zielbestimmungen der Akteure für ihren ‚Gleich-Flug‘ – hin zum ‐Nichts‐ (V. 13), dem ‐Nirgendhin‐ / ‐Von allen [entfernt]‐ (V. 20f.) – in Verbindung bringen, wenn man diese Zielbestimmungen als Ausdruck eines Wunsches auffasst, alle Erfahrungen des Alltags hinter sich zu lassen, um gleichsam jenseits der realen Orte und der realen Zeit im ‐Nichts‐ (V. 13) anzukommen. Folgt man der Annahme, dass die Fokalisierungen gewechselt werden (fokalisiert von außen und aus der Sicht ‚der Liebenden‘, zudem Wiedergabe von Wechselreden), ließe sich folgende Lektüre anlegen:

⁷ V.10f. (‐Und keines andres sehe als das Wiegen / Des andern in dem Wind, den beide spüren‐) kann auch bereits als ‚Fokalisierung von innen‘ verstanden werden.

⁸ Nicht ‐Stimmen‐, wie Müller / Kindt 2002, S. 96 formulieren.

⁹ Mit der Annahme, daß der Sprecher hier aus der Sicht der Akteure Kranich und Wolke fokalisiert, ist den Ausführungen bei Pietzcker 1995, S. 75f., zu widersprechen.

(V. 5f.): Mit dem (All-)Wissen des Sprechers formuliert sind Wolke und Kranich nicht etwa in kosmischer Ordnung in ihrem Flug einander zugeordnet; im Sinne des vorgegebenen Flug-Programms erscheinen sie zwar nebeneinander („daneben“), doch ist dieses ‚Beieinander‘ zeitlich begrenzt; die im sichtbaren Himmelsflug stabile Gemeinsamkeit ist „nur“ Anschein (V. 6) – auf diese Weise wären die ‚dunklen‘ Wendungen in V. 6f.: „scheinen“ (im Sinne von ‚den Anschein haben‘ oder als ‚erscheinen‘ - vgl. a. V. 24) sowie „...nur ..., daß ...“ (im Sinne von ‚so ..., daß‘) und „daneben“ (im Sinne von ‚beieinander‘ - vgl. V. 12) aufzuhellen. Im Augenschein dieses Gleich-Flugs ist das Einander-Zugeordnet-Sein nicht etwas Ursprüngliches, sondern es erfüllt für die begrenzte Zeit des Vogelzugs einen bestimmten Zweck: die Erfahrung von Gemeinschaftlichkeit.¹⁰

(V. 13-19): In der Vorstellungsweise der ‚Fliegenden‘, von Kranich und Wolke, kann sie nichts berühren und erschüttern, wenn sie nur auf sich selbst und ihren ‚Gleich-Flug‘ vertrauen und sich vom Wind weit weg aus der Wirklichkeit („in das Nichts“) entführen lassen. Unter diesen Voraussetzungen kann möglichen Bedrohungen der realen Welt - daß Regen die Wolke auflösen könnte und Schüsse das Leben des Kranichs gefährden - ausgewichen werden.

Ähnlich wie V. 10-12 kann V. 19 sowohl in Mit-Sicht mit Kranich und Wolke als auch aus der Außen-Sicht des Sprechers formuliert sein. Aus der Wahrnehmung des Sprechers wäre die Feststellung „einander ganz verfallen“ bereits von Ironie begleitet, die sich aus dem Wissen herleitet, dass die Kräfte von Selbstgewissheit und Selbstsicherheit in der (Wunsch-) Projektion der Fliegenden nicht verhindern können, dass die schöne Gemeinschaftlichkeit nur von kurzer Dauer ist (V. 23).

(V. 20-24): Erst wenn die Vorstellung von Selbstbestimmtheit und Dauerhaftigkeit einer Verbindung der Liebenden - angesichts der geläufigen realen Erfahrungen mit der Liebe - als illusionär (als „Schein“) gekennzeichnet wird, läßt sich akzeptieren, daß - wenn auch auf Zeit - Liebende ihre Gemeinschaft auf das Gefühl eines unerschütterlichen Miteinanders gründen (V. 24).¹¹ Mit der ‚Belehrung‘ der letzten Verse soll der Leser erkennen, daß er beim Betrachten des ‚vorgeführten‘ Himmelsbildes einem ‚schönen Schein‘ (dem Ideen-Programm der ‚großen und ewigen Liebe‘) verfallen ist; er wird ernüchtert und aufgeklärt.¹²

2.5. Akteure

Akteure des Geschehens sind die Zugvögel – ein Kranich-Schwarm (V. 1: „Kraniche im großem Bogen“) – , mehrere Wolken und der Wind. Unterstellt man Brecht ornithologisches Wissen, so ist die Flugformation der Kraniche kein Bogen, sondern ein Keil; „im großen Bogen“ hieße dann, daß diese Formation den Sprecher mit seinem fixierten Standort in einem großen Bogen (ihrer Flugbahn) umfliegt. Der Wind – so ist anzunehmen – hat den Kranichen die Wolken „beigegeben“ (V.2), er soll auch – nach dem Wunsch von Kranich und Wolke – diese beiden Akteure einander zugeordnet

¹⁰ Als Zeichen für solche Gemeinschaft werden in der Oper die beiden Verse mit „scheinen“ (V. 6 u. 24) jeweils von ‚beiden‘ (also J+P) gesprochen bzw. gesungen.

¹¹ Vgl. auch Müller/ Kindt 2002, S. 97: zur ‚Steigerung‘ der Ausnüchterung hinsichtlich der ‚Idee der Liebe‘ im Vergleich zur „Erinnerung an die Marie A.“ Allerdings - so Müller/ Kindt ebd. - wird in den „Terzinen“ „nur eine landläufige Fehleinschätzung der Liebe der Kritik geopfert“, „nicht aber deren Erlebnis.“

¹² Vgl. auch Knopf 1998, S. 31.

weiterführen (V. 13).¹³ Der Wind hat sie jedoch nur zu einem kurzen ‚Gleich-Flug‘ miteinander verbunden; ihre Gemeinschaft wird sich – wie sich erwarten läßt – “bald” wieder auflösen (etwa mit der Ankunft an dem ‚Zielort‘ des Flugs).

2.6. Skripts und Frames

Für die ‚pictura‘ ist das Skript von der Bewegung der Zugvögel am Himmel anzusetzen; die ereignishafte Abweichung wäre die Konstruktion eines ‚Gleich-Flugs‘ von Kranich und Wolke. Für die ‚subscriptio‘ wären alternative Skripts einzubringen: Aus der Sicht der Liebenden gilt ein Skript, das bezogen ist auf das Herstellen und Behaupten einer dauerhaften (erotisch begründeten) Gleichgestimmtheit und Gemeinschaft durch Abgrenzen von der Umwelt. Die ereignishafte Abweichung wäre, daß die Gemeinschaft binnen kurzem wieder aufgehoben wird,¹⁴ weil die ‚Unberührbarkeit‘ dieser hergestellten Gemeinschaft nur ‚Schein‘ ist. Aus der Sicht des Sprechers hat diese ‚Belehrungsgeschichte‘ kein Ereignis, da sein Skript darauf angelegt ist, daß die Erfahrung ‚Gemeinschaftlichkeit in Liebe‘ zeitlich nur begrenzt sein kann.

Als Frame (für die Interaktion von Sprecher und angesprochenem Du bzw. Ihr) wäre die Zeige- und Belehrungssituation zu verstehen.

2.7. Geschehen - Sequenzen - Geschichte

Die zeitliche Reihenfolge (A-F) wird anachronisch vermittelt : (B) V. 1-12: dem Erscheinungsbild am Himmel – unterbrochen durch die Analepse (A) V. 3f. - folgt mit (C) V. 13-19 eine Prospektive zum Aufrechterhalten des Erscheinungsbildes unter veränderten äußeren Bedingungen; daran schließt sich mit (D) V. 20f. eine Wechselrede (oder fingierte Wechselrede) im “Hier” und “Jetzt” sowie (E) V. 22-24 die Anrede eines Publikums mit ‚alter‘ Analepse (vgl. A) und ‚neuer‘ Prognose (F) sowie die ‚subscriptio‘ zur (Un-) Beständigkeit der Liebe.

Als Gegebenheit im Hier und Jetzt erscheint “der schöne Himmel” (V. 9), er ist durativ besetzt (und in unterschiedlicher Weise, in Tag und Nacht, erleuchtet) durch die Gestirne Sonne und Mond (V. 18); in der Prospektive wird dieser Himmel ‚unschön‘ durch Regen, und die zu überfliegende Regionen werden ‚unschön‘ durch kriegerische Aktionen. “Regen” würde das Ende der Wolken bewirken, “Schüsse” das Ende der Kraniche.

Als Makro-Sequenz kann gelten: Vom Wind dem Schwarm zugeordnet, begleiten Wolken die Kraniche auf ihrem Vogelzug, im Frühjahr oder Herbst, von einer Region (Zustand I: Kraniche ohne Wolken) in eine andere (Zustand II: Kraniche wiederum ohne Wolken): Im Sinne einer ersten Sequenz kommt es

¹³ Wer sind “alle beide” (V. 6) und “sie beide” (V. 15)? “Alle beide” – so Hermann Paul: Deutsches Wörterbuch, 9. Aufl. Tübingen 1992, S. 106 - “mit Beziehung auf zwei, die i.Ggs. dazu als einzelne schon bekannt sind”, vgl. auch “alle zwei” (laut “Duden”: zusammenfassend für zwei unterschiedliche Dinge/Zustände etc.). Danach bezieht sich “alle beide” nicht etwa auf zwei Kraniche (angesprochen wurde ja auch ein Schwarm), sondern auf den gemeinsamen Flug der beiden unterschiedlichen ‚Gattungswesen‘ Kranich und Wolke (vgl. a. V. 8: “der Kranich und die Wolke”), deren Verbindung im Gleich-Flug emblematisch für die Liebe zwischen Menschen steht.

¹⁴ Darin bestünde auch eine Abweichung gegenüber Dantes Prätext, der die Liebenden (allerdings unter der Bedingung von Höllenqualen) dauerhaft miteinander verbindet.

zu einem Zwischen-Zustand, einer kurzen Verbindung in gleichförmiger Bewegung: Wolken und Kraniche ziehen in gleicher Höhe und in gleicher Geschwindigkeit.

Diese ‚schöne‘ Gemeinschaftlichkeit wird in den folgenden Versen in einem ‚unschönen‘ unvollständigen Satz aus mehreren Nebensätzen („daß ...“) und mit der zentralen Aussage in Hypo-Hypotaxe (V. 12) dargestellt als ein Aspekt des ‚Flug-Programms‘: als Erfahrung von perfekter zeitlicher und räumlicher Koordination (V. 7-9). Die Fliegenden haben ‚nur Augen füreinander‘ in einer schönen und mühelosen Bewegung, im ‚Wiegen im Wind‘; sie spüren beide dieselbe ‚Antriebskraft‘ (den Wind); ihr Flug – so stellen sie es sich vor – führt ins „Nichts“ bzw. „Nirgendhin“ (er ist selbstzweckhaft). Die Erläuterung (und die sie übergreifende erste Sequenz) endet mit dem Anblick des ‚Gleich-Fluges‘, den die Rede des Sprechers synchron verfolgt: Kranich und Wolke liegen im Fluge beieinander (V. 12). In der emblematischen Aufnahme der Rede ergibt sich für diese Passagen die Assoziation zum ‚Beilager‘ im Sinne sexueller Erfüllung.

Eine zweite Sequenz ist als Prospektive (V. 13-19) angelegt; auch sie endet mit dem Blick auf den Gleich-Flug; die Beschreibung wird – im Zuge der Wunschprojektion der Fliegenden - gegenüber der bilanzierenden Beschreibung in der ersten Sequenz (V. 12) noch gesteigert: sie fliegen dahin, „einander ganz verfallen“ (V. 19).

Die folgende Wechselrede mit den Fliegenden (V. 20f.) schließt – vom Zeitpunkt her gesehen – unmittelbar an die erste Sequenz an, gleichsam als ein Zusatz. Zum Einordnen der Auskünfte der Fliegenden muß jedoch bereits Wissen aus der zweiten Sequenz eingebracht werden. Die Antworten beziehen sich nicht auf die Realität, die Bewegung von Zustand I nach Zustand II, sondern auf die Wunschprojektion der beiden Akteure, die darauf angelegt ist, die Gemeinschaftlichkeit des Zwischenzustandes ins Unendliche zu verlängern.

Die abschließende Wechselrede mit dem Publikum (mit zwei berichteten Fragen) entwirft das Gegenbild zur oben beschriebenen zweiten Sequenz und ersetzt das Wunschbild der zweiten Sequenz durch die Realität: Der Zwischen-Zustand wird in Zustand II überführt werden; die Gemeinschaft von Kranich und Wolke kann nicht weiter bestehen.

Der ‚Sinn‘ des Erzählten wird im Schlußvers fixiert; es ergibt sich – je nach der Perspektive, die eingenommen wird – eine unterschiedliche Bedeutung: In der subjektiven Sicht von Kranich und Wolke (er)scheint die Kraft der Liebe als Garantie für die Beständigkeit der Gemeinschaftlichkeit; in der Sicht des Sprechers ist die Beständigkeit der Liebe nur (An)Schein, sie kann Halt nur für eine kurze (aber womöglich wichtige) Dauer (des Übergangs) geben. Ihre zeitliche Begrenztheit steht ironisch zum sinnbildlichen Bezug des Kranichs auf Treue und Langlebigkeit, wie er im ostasiatischen Kulturen angelegt ist.

2.8. Kunstfertigkeit und Beiläufigkeit in der Präsentation der Rede

Die Reimstruktur der Terzinen ‚materialisiert‘ das Verbinden von Getrenntem; ergänzt wird dieses Verfahren vom Autor noch durch die Zeilen-Enjambements und die mehrfachen Strophen-Enjambements (V. 3f., 9f., 15f.). Kunstfertig-verbindend wirken auch die zahlreichen Assonanzen, die Anapher (V. 15f.: So lange), der Reim im Zeilenausgang V.1 mit Zeilenbeginn V. 3.

Solche Wirkungen werden jedoch zugleich in Frage gestellt durch die ostentative Nachlässigkeit in der Interpunktion und in manchen Formulierungen (V. 6, V. 18), durch das Abweichen von der Gleichzahl der fünf Hebungen gegen Ende des Textes (V. 18, 20, 21, 23) und vom regelmäßigen weiblichen Zeilenausgang in V. 23f., durch die ‚Waise‘ in V. 20, den unreinen Reim von V. 21 und 22 sowie durch schwer zu metrisierenden Zeilen (z.B. V. 18, 23). Der Emphase in der Schilderung des schönen Erscheinungsbildes ‚Gleich-Flug‘ wird die Beiläufigkeit konfrontiert, mit der es – prospektiv gesehen – aufgehoben wird.

Literaturhinweise

Knopf, Jan (Hg.) 1998. *Bertolt Brechts „Terzinen der Liebe“*. Frankfurt/M. 1998, darin eine „Interpretation“ von J.K., S. 23-32.

Matt, Peter v. 1989. *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München / Wien, S. 81-91.

Hans-Harald Müller / Tom Kindt 2002. *Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe*. München, S. 93-100.

Pietzcker, Carl 1995. „Terzinen über die Liebe“ - Von aufgehobener Sehnsucht. In: *Interpretationen. Gedichte von Bertolt Brecht*. Hg. von Jan Knopf. Stuttgart, S. 68-84.

Rey, William H. 1971. Hohe Lyrik im Bordell: Bertolt Brechts Gedicht „Die Liebenden“. In: *Monatshefte* 63, H.1, S. 1-18.

Tatlow, Antony 2001. „Terzinen über die Liebe“. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch in 5 Bänden. Bd. 2: Gedichte*. Stuttgart / Weimar, S. 168-172.