



## Recherches germaniques

HS 14 | 2019

Lectures de textes poétiques de la Frühe Moderne  
1890-1930

---

### Gefühl und Gedächtnis in der Moderne

Lyrikologische Modellanalyse zu Bertolt Brechts Erinnerung an die Marie A. (1920)

*Sentiment et mémoire à l'époque moderne. Une analyse modèle lyricologique du poème Erinnerung an die Marie A. (1920) de Bertolt Brecht*

*Sensation and Memory in Modern Times. A Paradigmatic Lyricological Analysis of Bertolt Brecht's Erinnerung an die Marie A. (1920)*

Johannes Görbert

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rg/1477>

DOI : 10.4000/rg.1477

ISSN : 2649-860X

#### Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

#### Édition imprimée

Date de publication : 11 juillet 2019

Pagination : 171-188

ISBN : 979-10-344-0051-5

ISSN : 0399-1989

#### Référence électronique

Johannes Görbert, « Gefühl und Gedächtnis in der Moderne », *Recherches germaniques* [Online], HS 14 | 2019, Online erschienen am: 11 Juli 2019, abgerufen am 11 Juli 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rg/1477> ; DOI : 10.4000/rg.1477

---

# Gefühl und Gedächtnis in der Moderne

## Lyrikologische Modellanalyse zu Bertolt Brechts *Erinnerung an die Marie A. (1920)*

Johannes GÖRBERT

1  
An jenem Tag im blauen Mond September  
Still unter einem jungen Pflaumenbaum  
Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe  
In meinem Arm wie in einem holden Traum.  
Und über uns im schönen Sommerhimmel  
War eine Wolke, die ich lange sah  
Sie war sehr weiß und ungeheuer oben  
Und als ich auf sah, war sie nimmer da.

2  
Seit jenem Tag sind viele, viele Monde  
Geschwommen still hinunter und vorbei  
Die Pflaumenbäume sind wohl abgehauen  
Und fragst du mich, was mit der Liebe sei?  
So sag ich dir: Ich kann mich nicht erinnern.  
Und doch, gewiß, ich weiß schon, was du meinst.  
Doch ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer  
Ich weiß nur mehr: Ich küßte es dereinst.

3  
Und auch den Kuß, ich hätt ihn längst vergessen  
Wenn nicht die Wolke da gewesen wär  
Die weiß ich noch und werd ich immer wissen  
Sie war sehr weiß und kam von oben her.  
Die Pflaumenbäume blühn vielleicht noch immer  
Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind  
Doch jene Wolke blühte nur Minuten  
Und als ich auf sah, schwand sie schon im Wind.

Das Gedicht *Erinnerung an die Marie A.*<sup>1</sup>, das Bertolt Brecht am 21. Februar 1920 im Zug von Augsburg nach Berlin niederschrieb und das er in seiner ersten

---

1 Bertolt Brecht: „Erinnerung an die Marie A.“ In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 11: *Gedichte I. Sammlungen 1918-1938*. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Frankfurt/Main 1993, S. 92-93. Vgl. zu den Entstehungsbedingungen und Vorabveröffentlichungen den Kommentar ebd., S. 318-319.

Lyriksammlung *Hauspostille* von 1927 veröffentlichte, haben Philologen stets aufs Neue als eines der „schönsten“, „bekanntesten“ und „großen Liebesgedichte der Moderne“ bzw. als „Grundbestand der deutschen Literatur“ gewürdigt und kanonisiert<sup>2</sup>. In kaum einer einschlägigen Lyrikanthologie darf es fehlen, weder in Lutz Hagedstedts *Die Lieblingsgedichte der Deutschen* von 2003, noch in Marcel Reich-Ranickis *Die besten deutschen Gedichte* von 2012 oder in Clara Pauls *Gedichte, die glücklich machen* von 2014, um nur einige Beispiele zu nennen. Franz Fühmanns *Die dampfenden Häuse der Pferde im Turm von Babel* (1978) druckt es gleich zweimal hintereinander ab und empfiehlt es somit zur sofortigen Mehrfachrezeption<sup>3</sup>. Zugleich werden Brecht-Experten nicht müde zu betonen, dass es sich bei dem Text nicht allein um eines der berühmtesten, sondern zugleich um eines der komplexesten Gedichte des Lyrikers handelt<sup>4</sup>. Obwohl *Erinnerung an die Marie A.* vielfach interpretiert wurde, stellt sich in der Forschung von daher immer wieder Unzufriedenheit ein angesichts der geleisteten Deutungsergebnisse. Pointiert vorgetragen wird diese Frustration etwa von Hans-Harald-Müller, Tom Kindt und Robert Habeck, die zu bedenken geben, dass, ihrem Urteil nach, seit Albrecht Schönes Interpretation von 1957 kein wesentlicher Erkenntnisfortschritt für das Verständnis des Texts erzielt worden sei<sup>5</sup>. All dies regt dazu an, gerade dieses Gedicht, diese lyrische Retrospektive Brechts über eine vergangene Liebesbeziehung, einer erneuten Lektüre zu unterziehen und zu prüfen, inwieweit sich die systematischen Theorien, die Klaus Hempfer, Dieter Lamping und Rüdiger Zymner in die aktuellen lyrikkologischen Debatten eingebracht haben, speziell anhand dieses Testfalls einträglich erprobt werden können.

Die nachfolgende Modellanalyse gliedert sich in vier Hauptabschnitte mit den Überschriften „Sprache“, „Personen“, „Situation“ und „Funktionen“. Jeder

- 
- 2 Siehe Christoff Neumeister: *Fünfzig deutsche Gedichte des 20. Jahrhunderts, textnah interpretiert. Von Stefan George bis Ulla Hahn*. Bern u.a. 2014, S. 149; Jürgen Hillesheim: *Bertolt Brechts Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte*. Würzburg 2013, S. 165; Bernd Hüppauf: „Über ein unzeitgemäßes Vergessen des Erinnerns. Bertolt Brechts Gedicht ‚Erinnerung an die Marie A.‘.“ In: Alexander Honold/Manuel Köppen (Hgg.): *„Die andere Stimme“. Das Fremde in der Kultur der Moderne*. Weimar u.a. 1999, S. 197-217, hier S. 205; John Fuegi: *Brecht & Co.: Biographie*. Berlin 1999, S. 109.
  - 3 Vgl. Gudrun Schulz: „Unterwegs zu Brechts ‚Erinnerung an die Marie A.‘.“ In: *Dreigroschenheft* 24 (2017), S. 3-10, hier S. 4-5.
  - 4 So etwa Jan Knopf: *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1984, S. 35.
  - 5 Vgl. Hans-Harald Müller/Tom Kindt/Robert Habeck: „Love–Not–Memory. An Interpretation of ‚Remembering Marie A.‘.“ In: Tom Kuhn/Karen Leeder (Hgg.): *Empedocles' Shoe. Essays on Brecht's Poetry*. London 2002, S. 56-70, 260-261, hier S. 56. Die Studie Albrecht Schönes wurde mehrfach wiederveröffentlicht, u.a. in Karl Hotz/Gerhard C. Kriskcher (Hgg.): *Gedichte aus unserer Zeit. Interpretationen*. Bamberg 1990, S. 42-49.

dieser Abschnitte nähert sich Brechts Gedicht gewissermaßen synkretistisch an, indem jeweils leitende Prämissen der drei Lyriktheorien an *Erinnerung an die Marie A.* herangetragen werden. In „Sprache“ sind dies Lampings Kriterium der „Versrede“ und Zymners Definition von Lyrik als „Display sprachlicher Medialität“ und „Katalysator ästhetischer Evidenz“<sup>6</sup>. Im Abschnitt „Personen“ wird auf Lampings „Einzelrede“ und auf Hempfers Prämisse des „Fehlen[s]“ bzw. der „Asymmetrie der Sprecher-Adressaten-Relation“ in seinem Prototypenmodell der Lyrik rekurriert<sup>7</sup>. Der Abschnitt „Situation“ arbeitet mit der von Hempfer hervorgehobenen „Sprechsituation“, die er durch eine „Ich-Hier-Jetzt-Deixis“ charakterisiert sieht, sowie mit der von ihm ebenfalls skizzierten „besprochene[n] Situation“ in Gedichten, die sich „in und durch den Sprechakt gleichzeitig zu diesem auf der Grundlage einer identischen Deixis konstituiert“. Auch Hempfers Definition von Lyrik als einer „Performativitätsfiktion“ wird in diesem Abschnitt genauer betrachtet<sup>8</sup>. Unter der Überschrift „Funktionen“ bezieht sich die Gedichtinterpretation abschließend auf einige der titelgebenden *Funktionen der Lyrik*, die Zymner im Folgeband zu *Lyrik. Umriss und Begriff* herausgearbeitet hat<sup>9</sup>. Insgesamt ist es das Ziel dieses Beitrags, ‚Grundkoordinaten‘ des Brecht’schen Gedichts mit leitenden Prämissen der Lyriktheorien von Hempfer, Lamping und Zymner ins Verhältnis zu setzen: Verbunden mit der Aussicht, dass sich mit einem solchen Vorgehen sowohl Ergebnisse der bisherigen Forschung auf einer lyrikologischen Meta-Ebene systematisieren als auch weiterführende Erkenntnisse zum Gedicht generieren lassen.

## Sprache

*Sentimentales Lied No. 1004*, so lautet der erste, letztendlich von Brecht zurückgenommene Titel des Gedichts, der für dessen Sprache gleich mehrfach aufschlussreich ist<sup>10</sup>. Erstens betont der Ursprungstitel überdeutlich die Liedhaftigkeit und damit die Eingängigkeit, Einprägsamkeit und auch die Sangbarkeit des Texts, die durch diverse Mittel hergestellt wird. Zunächst ist hier die „angenehme Regelmäßigkeit“ der Versrede des Gedichts zu betonen,

6 Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen 2000, bes. 24-28; Rüdiger Zymner: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn 2009, bes. S. 139-141.

7 Lamping: *Das lyrische Gedicht*, bes. S. 59-64; Klaus Hempfer: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart 2014, bes. S. 69.

8 Ebd., bes. S. 68-69.

9 Rüdiger Zymner: *Funktionen der Lyrik*. Münster 2013. Zymner widmet *Erinnerung an die Marie A.* in diesem Band (auf S. 223-227) eine Einzelanalyse, die übergreifend verdeutlichen soll, „welch starke Rolle Lyrik als pragmatische Kommunikation für Bertolt Brecht spielt“ (S. 214).

10 Vgl. Edgar Marsch: *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1974, S. 135.

die fast durchgängig auf fünfhebige, streng alternierende, im Wechsel zeh- und elfsilbige, ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ bzw. mit ‚halben‘ Kreuzreimen und ‚Waisen‘ ausklingende Jamben setzt<sup>11</sup>. Auch der Zeilenstil, der konsequent auf Enjambements verzichtet, deutet darauf hin, dass Brechts Gedicht eine möglichst „störungsfrei[e]“, „glatte“, gar „einullend[e]“ lyrische Form anvisiert<sup>12</sup>. Darüber hinaus ließ sich Brecht bei seiner Niederschrift von der ganz ähnlichen Vers- und Strophenform einer zeitgenössischen ‚Schnulze‘ leiten, verfasste das Gedicht sozusagen mit deren Melodie im Ohr<sup>13</sup>. Und schließlich unterstützt auch der Lautbestand des Gedichts, der voll von Anaphern, Assonanzen und Alliterationen ist, dessen liedhaften Charakter weiter<sup>14</sup>. So harmonieren etwa die Reimwörter „sah“ und „da“ mit dem gleich dreifach wiederholten „war“ am Ende der ersten Strophe und suggerieren somit subsemantisch eine enge Korrespondenz zwischen dem an dieser Stelle artikulierten Vorgang des Sehens und der Vergänglichkeit des Gesehenen. All dies: jambische Alternation, Reim, Zeilenstil, die Verdopplung der traditionell meist vierzeiligen Liedstrophe, die Orientierung an den repetitiven Mustern des Schlagers und die Häufung von klanglichen Konkordanzen lassen insgesamt den Schluss zu, dass der Status des Gedichts als liedhaft nicht nur hergestellt, sondern regelrecht forciert bzw. zementiert werden soll. Bei *Erinnerung an die Marie A.* geht es somit nicht nur um die Erfüllung, sondern um die Übererfüllung generischer Vorgaben, um ein Lied *over the top*<sup>15</sup>.

Dass sich die Form des Gedichts als „Bedeutungsfaktor“ in Lampings Sinne geltend macht, belegt neben der „eigene[n] Semantik“ einer liedhaften Lyrik zweitens auch ihr „Einfluß auf die Semantik der Wörter“ im Text<sup>16</sup>. Dadurch, dass sie in ein Gedicht gefasst werden, „wird die semantische Potenz der einzelnen sprachlichen Zeichen aktualisiert und die Bedeutung der Rede insgesamt vermehrt“<sup>17</sup>. Im Fall von *Erinnerung an die Marie A.* fällt dies vor allem anhand der gehäuft auftretenden Wortwiederholungen auf, die einen an und für sich recht überschaubaren lexikalischen Bestand, der zum Großteil aus „eher [einfachen] und gefühlsbetonten“ Adjektiven besteht<sup>18</sup>, immer wieder in neue Zusammenhänge stellen und auf diese Weise komplexe Querverbindungen

11 Zymner: *Funktionen der Lyrik*, S. 224.

12 Ebd.

13 Vgl. Jan Knopf: „Erinnerung an die Marie A.“. In: Ders. (Hg.): *Brecht Handbuch*. Bd. 2: *Gedichte*. Stuttgart u.a. 2001, S. 78-84, hier S. 78.

14 Vgl. zur „Klangfülle“ des Gedichts ebd., S. 80-81.

15 Vgl. ähnlich Schöne: „Erinnerung an die Marie A.“, S. 43.

16 Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 41.

17 Ebd., S. 44.

18 Marcel Reich-Ranicki: „Das dialektische Liebesgedicht“, in: Ders.: *Ein Jüngling liebt ein Mädchen. Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. Frankfurt/Main 2001, S. 90-92, hier S. 90.

zwischen den einzelnen Elementen des Texts stiften<sup>19</sup>. In diesem Sinne setzt Brecht zum Beispiel das mehrdeutige Lexem „weiß“ ein, wobei die Denotationen des Farbadjektivs und der flektierten Verbform von „wissen“ über- und ineinander geblendet werden (zusätzlich zur auch phonetischen Nähe des Ausdrucks zur ‚Bleiche‘ der Liebe, die so wie ein ‚Abglanz‘ des Weiß der Wolke wirkt)<sup>20</sup>. Dabei ergeben sich zum Teil auffällige Abweichungen von der Standardsprache. Dass das Ich des Gedichts in der dritten Strophe eine Wolke „weiß“, wie er eine Strophe zuvor das Gesicht der Geliebten „weiß“, würde in der Alltagskommunikation zu irritierten Nachfragen führen; im lyrischen Kontext des Gedichts jedoch sorgt diese Wortwahl für ein dichtes Wechselspiel zwischen der Naturerscheinung der Wolke und dem gedanklichen Vorgang der Erinnerung des Ich, das sich aus Elementen des Wissens bzw. Nicht-Mehr-Wissens zusammensetzt. Auch die beiden Stellen, an denen das Gedicht von der „Liebe“ spricht, lesen sich mehrdeutig, wobei eine gewisse Akzentverschiebung stattfindet. Ist es in der ersten Strophe noch der Bezug auf die ‚empirische‘ Geliebte, der näherliegt, bietet sich in der zweiten eher eine Lektüre im Sinne des abstrakten Konzepts „Liebe“ an, wobei die Stellen jeweils für sich beide Interpretationsmöglichkeiten offenhalten<sup>21</sup>. Auf diese Weise erprobt das Gedicht vielfältige Möglichkeiten, mit denen auf knappen Raum ‚verdichtet‘ über die Liebeserinnerung gesprochen werden kann: mithilfe von eindringlichen Wortwiederholungen, die jeweils neue Bedeutungsfacetten erschließen.

Derartige Befunde über eine durch die Semantik der Form und der Wörter in ihrer Binnenkohärenz verstärkte lyrische Versrede erhärten sich, sobald auch die weiteren Komponenten des Ursprungstitels auf den Gedichttext bezogen werden. So lässt sich die Liednummerierung „1004“, neben dem intertextuellen Verweis auf Mozarts *Don Giovanni*<sup>22</sup>, auch als Hinweis auf den vom Gedicht ins Werk gesetzten, übersteigerten wie variierten Umgang mit Konventionen der Liebeslyrik verstehen<sup>23</sup>. Schließlich kann die Rückschau auf eine ‚verflossene‘ Liebe als eines der Grundthemen der Lyrik gelten; und schließlich ist dem Publikum des Gedichts die Motivik und Symbolik, die *Erinnerung an die Marie A.* heraufbeschwört, mit Sicherheit bereits bis zum Überdruß vertraut. Dass ein Traum „hold“ und ein Sommerhimmel „schön“ zu sein haben, gehört wohl zu

19 Müller/Kindt/Habeck: „Love–Not–Memory“ lesen diese Qualität des Gedichts als „textbook example of Derrida’s ‚play of difference‘“ (S. 64).

20 Vgl. ähnlich Hans-Harald Müller/Tom Kindt: *Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe*. München 2002, S. 90 sowie Zymner: *Funktionen der Lyrik*, S. 225.

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. etwa Jürgen Hillesheim: *Bertolt Brechts Hauspostille*, S. 166.

23 Vgl. zu den „abgegriffenen Sprachklischees“ des Gedichts auch Ulrich Kittstein: *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. Stuttgart u.a. 2012, S. 82.

den am meisten zu Klischees erstarrten Floskeln der Liebeslyrik; und für eine Formulierung wie für den „blauen Mond“ hat sich im Englischen bereits die Redewendung *once in a blue moon* fest etabliert, für ein Ereignis mit seltenem bis einmaligem Charakter. Überhaupt verbinden sich gerade mit dem Blau, spätestens seit seiner Erhebung zur Lieblingsfarbe der Romantik um 1800, festgeschriebene Stimmungswerte wie diejenigen der Harmonie, Sehnsucht und auch der Melancholie und Trauer, die nicht zuletzt die zeitgleich zu Brechts Jugendlyrik aufkommende Musikrichtung des *Blues* weiter propagiert hat<sup>24</sup>.

Brechts lyrische Meisterschaft besteht nun darin, Klischees wie diese nicht einfach weiter zu perpetuieren, wie es in naiven Kunstformen der Trivialekultur immerfort geschieht. Stattdessen nimmt es sein Gedicht in Angriff, den übertausendfach verwendeten Phrasen einen neuen *Twist* zu geben. Es geht dem Text darum, sie wenigstens ein Stück weit aus ihrer konventionellen Erstarrung zu holen, ohne dafür den eingängigen, liedhaften Charakter des Gedichts aufzugeben. Wo ein weniger reflektierter Autor am Beginn der ersten und zweiten Strophen vermutlich schlicht „Monat“ geschrieben hätte, nutzt Brecht die etymologische Verwandtschaft des Wortes mit „Mond“, um in der ersten Strophe simultan zum zeitlichen Moment auch den Himmelskörper einzuführen sowie in der zweiten Strophe mit dem Bild der „schwimmenden Monde“ das Vergehen der Zeit eindrucksvoll zu veranschaulichen<sup>25</sup>. Auch dass die „Liebe“ des Gedichts für das Ich nicht einfach ein „Traum“ ist, sondern er sie „wie einen Traum“ in seinen Armen hält, transportiert schon im Moment der Gegenwärtigkeit ihres Zusammenseins das Flüchtige und Sich-Entziehende der geschilderten Liebeserfahrung, um die es dem Gedicht geht<sup>26</sup>. In der ursprünglichen Betitelung des Gedichts als *Lied No. 1004* finden sich somit beide Stoßrichtungen angedeutet: Eine spielerische, die im Wissen um Konventionen in der Liebeslyrik gezielt übertreibt; und eine ernsthafte, welche die Wirkmächtigkeit der entsprechenden Grundmotive, trotz all ihrer Klischeehaftigkeit, anerkennt und ihnen originellere Wendungen zu verleihen sucht.

Sowohl das Parodistische als auch das Seriöse finden sich schließlich auch adressiert im Begriff des „Sentimentalen“ im Ursprungstitel. In der Exegese von Brecht wurde es häufig dazu verwendet, um eine selbstkritische Distanzierung

24 Vgl. ähnlich u.a. Neumeister: *Fünfzig deutsche Gedichte*, S. 143 und Zymner: *Funktionen der Lyrik*, S. 225.

25 Auch Neumeister: *Fünfzig deutsche Gedichte*, S. 143 spricht davon, dass Brecht hier „nicht trocken abstrakt“, sondern „mit einer wunderbaren Anschaulichkeit“ das Vergehen der Zeit lyrisch beschreibt.

26 Vgl. ebd., wo Zymner diesen „für die Gesamtfunktion der Vermittlung von süßer Gefühligkeit sehr wirksame[n] Vergleich“ als den „Höhepunkt“ der „verbale[n] Zuckerbäckerei“ im Gedicht bezeichnet.

des Autors von seinem Text anzunehmen oder es gleich ganz kritisch gegen das Gedicht selbst zu wenden. Die Rührseligkeit und Melancholie, die von *Erinnerung an die Marie A.* ausgeht, gilt ihnen als eine überaus verdächtige Gefühllichkeit. Insofern lesen sie das Gedicht als Ausdruck von problematischen Dispositionen wie Selbstmitleid, Narzissmus, Verlogenheit und Misogynie. So sehr sich auch für all diese Punkte (wie es anscheinend schon Brecht selbst im Ursprungstitel konzidiert hat) Anhaltspunkte finden lassen, so wenig erklärt dieses Verständnis von Sentimentalität doch den Erfolg des Texts beim Lyrikpublikum. Ihm lässt es sich eher durch eine Definition von Nietzsche beikommen, der Sentimentalität (in seinem Fall verbunden mit der Rückschau auf die Kindheit) in die Formel „das Gefühl des Unwiederbringlichsten als des köstlichsten Besitzes“ gebracht hat<sup>27</sup>. Sein Begriff von Sentimentalität distanziert sich von ‚moralischen‘ Kategorien wie dem oft geäußerten Vorwurf, dass sich sentimentale Menschen „allemaal mehr für sich selbst als für die Welt“ interessieren, ja setzt ‚Moral‘ gar in einen Gegensatz zum ästhetischen Genuss, der aus dem gefühligen Schwelgen resultiert. „[J]e größer der moralische Kummer“, d.h. im Fall von *Erinnerung an die Marie A.* das Hadern über die vergangene Liebe, „desto satter die ästhetische Freude“, also die durch die Erinnerung „ausgelösten sympathischen Gefühle“, mit denen sich das Ich und mit ihm sein Publikum an ihrer eigenen Rührung berauschen<sup>28</sup>. Entsprechende Rezeptionszeugnisse sind für das Gedicht vielfach belegt. So berichtet etwa Gerda Singer von einem Gesangsvortrag des Gedichts durch Ernst Busch unter der Klavierbegleitung von Hanns Eisler, der sämtliche Anwesende wie „trunken“ und „beflügelt“ zurückgelassen habe<sup>29</sup>. Trotz aller problematischen Implikationen des Konzepts als solchem, auf das die Brecht-Philologie hingewiesen hat, ist folglich davon auszugehen, dass es zunächst einmal der „Vermittlung von Sentimentalität als [einem] ernstzunehmenden Gefühl“ zu verdanken ist, dass das Gedicht seine Rezipienten derartig stark in seinen Bann zieht<sup>30</sup>.

Lyrikologisch gewendet, kann *Erinnerung an die Marie A.* somit geradezu als ein Paradebeispiel für den „Reiz der Lyrik“ gelten, der im Zentrum von Zymners Theorie steht<sup>31</sup>. Brechts Verse setzen alles daran, nicht nur eine

27 Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe [KSA]*. Bd. 2: *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Hrsg. von Giorgio Colli. München 1988, S. 622.

28 So die Interpretation von Andreas Dorschel: „Sentimentalität. Über eine Kategorie ästhetischer und moralischer Abwertung“. In: *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch* 31 (2005), S. 11-22, hier S. 21 u. S. 18.

29 Zitiert nach Gudrun Schulz: „Unterwegs“, S. 8.

30 Zymner: *Funktionen der Lyrik*, S. 225.

31 Vgl. die Rezension von Zymners *Lyrik. Umriss und Begriff* von Burkhard Moennighoff: „Über den Reiz der Lyrik“. In: *Journal of Literary Theory Online* (2010), <<http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/219/600>> [31.7.2018].



„Verstehensbemühung“, sondern ebenso stark eine „sinnliche Partizipation“ hervorzurufen<sup>32</sup>. Ihre sprachliche Gestalt läuft darauf hinaus, dass das Publikum, neben aller intellektuellen Annäherung an das Gedicht, zu den drei Strophen ‚mitschwingt‘ und sich ‚bewegt‘ und ‚ergriffen‘ fühlt. Bei dem „Ereignis“ ihrer Lektüre kommt es folglich am Ende weniger auf eine „bestimmende“ als auf eine „reflektierende“ als eine ‚erlebende‘ Urteilkraft“ an, die „symbolisiert, wie Welt und Selbst erlebt und erlebend verstanden werden können, also ‚einfühlend‘, ‚Stimmungen‘ erfassend und affektiv-emotional statt rational-bestimmend“<sup>33</sup>. So sehr letztendlich auch ‚Sinn‘ generiert werden soll, so sehr geht es zunächst um einen „Einstellungswechsel zu einer ästhetischen Lektüre“, die demonstriert, „wie Bedeutung aus der Sprache entstehen kann“<sup>34</sup>.

Belegt werden kann dies auch durch ein weiteres Rezeptionszeugnis, diesmal im Rahmen eines Spielfilms. Gemeint ist Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* von 2006, in dem Brecht-Bezüge eine wichtige Rolle spielen. In der entsprechenden Sequenz (48.50-49.35 Minuten) ist es die Figur des Stasi-Offiziers Wiesler, dessen zunehmend evidente, ungewöhnliche Geistesverwandtschaft zu dem von ihm observierten Schriftsteller Dreyman auch anhand der Lektüre eines Brecht-Bands versinnbildlicht wird, den jener zuvor aus dessen Wohnung entwendet hat. Der zuvor als linientreue-gefühlskalter Apparatschick eingeführte Wiesler offenbart sich in der Szene, die seine Lektüre von *Erinnerung an die Marie A.* zeigt, als ein innewohnender, beinahe meditativer Mensch, der sich für die Schönheit des Brecht'schen Gedichts und damit überhaupt für die Ästhetik von Literatur empfänglich zeigt. Dadurch, dass Wiesler die Verse nicht einfach nur liest, sondern über die Stimme Dreymans aus dem *Off* quasi ‚hört‘, unterstützt von Streichermusik, wird die ins Bild gesetzte Sensibilisierung des Technokraten noch verstärkt. Entscheidend ist an dieser Stelle weniger das eigentliche Thema des Gedichts, sondern zuallererst dessen Kapazität, Sprache als Medium von „Eigensinn“ zur Schau zu stellen, den Rezipienten zu fesseln und ihn zur „Generierung ästhetisch evidenten Sinns oder/und [zur] Generierung ästhetischer Evidenz durch sinnliche Partizipation“ anzuregen<sup>35</sup>. Grundlage hierfür sind, in Zymners Terminologie, die mannigfaltigen ‚Attraktoren‘ von Gedichten, von denen Brecht besonders diejenigen einer liedhaften Liebeslyrik sehr versiert zu handhaben versteht.

32 Ebd.

33 Zymner: *Funktionen der Lyrik*, S. 313.

34 Moennighoff: „Über den Reiz“; Zymner: *Funktionen der Lyrik*, S. 8.

35 Zymner: *Lyrik*, S. 138.

## Personen

Diese „ebenso einfach[e] wie eingängig[e] Form“ des ‚sentimentalen Lieds‘ lässt sich darüber hinaus auch als ein Lockmittel auffassen, um das Publikum für seinen „äußerst eigenwillige[n] Inhalt“ einzunehmen<sup>36</sup>. Nicht bei allen Rezipienten verfängt sich dies; vor allem bei professionellen Interpreten macht sich häufiger Skepsis breit. Sie richtet sich vor allem auf die Figur der „Liebe“, die im Text in der dritten Person auftaucht und mehr und mehr dem Vergessen anheimfällt. Außerdem haben es die Interpreten Brecht mehrfach übelgenommen, dass er die Geliebte als vermeintlich recht ‚schwach‘ präsentiert: als eine Figur, welcher der Text nicht selbst das Wort erteilt, deren ‚stille bleiche‘ Disposition einen „geradezu anämisch-zerbrechlichen“ Eindruck bis hin zur Todesnähe hinterlässt und deren Platzierung unter einem Pflaumenbaum sie in die Nähe von vulgär-abwertenden Ausdrücken wie „der Vulva als ‚Pflaume‘ oder auch [...] der Bezeichnung von Frauen im allgemeinen als ‚Pflaumen““ rückt<sup>37</sup>. Während sie dem Ich des Gedichts zunächst als Lustobjekt diente, das sich von ihm ‚halten‘ und küssen lässt, reduziert er „jene Frau“ am Ende auf eine mutmaßliche Rolle als Mutter von gleich sieben Kindern, was ihre Beschränkung auf die häuslichen Sphäre nahelegt<sup>38</sup>. Gleich mehrere traditionelle Gemeinplätze der Liebeslyrik finden sich somit im Gedicht konterkariert. Wo die Liebe konventionell alles überdauern kann, setzt bei Brecht ihre Vergänglichkeit schon im Moment des Beisammenseins ein<sup>39</sup>; wo sie die Liebeslyrik häufig als ‚platonisch‘ feiert, lobt Brecht ihre Körperlichkeit über alle Maßen<sup>40</sup>; und wo andere Liebesdichter speziell das Gesicht der Geliebten als höchsten Ausdruck von Individualität verherrlichen, lässt Brecht das Ich seines Gedichts ganz besonders betonen, dass ihm gerade dieser Teil ihrer Erscheinung nun „wirklich nimmer“ gegenwärtig sei. Für Jan Knopf grenzt ein solcher Umgang mit einer einmaligen Geliebten an „Menschenverschleiß“: „Die gesichtslose Frau ist lediglich Objekt für den Selbstgenuss des Mannes gewesen, der diesen im Rückblick nochmals distanziert und herablassend im Lied feiert und damit das Thema ‚Liebe‘ erschlägt“<sup>41</sup>.

36 Müller/Kindt: *Brechts frühe Lyrik*, S. 87.

37 Zymner: *Funktionen der Lyrik*, S. 224-225.

38 Vgl. dazu auch Hüppauf: „Unzeitgemäßes Vergessen“, S. 207.

39 Vgl. ähnlich Sabine Kebir: *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen*. Köln 1989, S. 29.

40 Vgl. zu diesem Zurücktreten des „Eros“ bzw. zum Hervortreten des „Sexus“ in Brechts Liebeslyrik auch Albrecht Weber: „Zu Liebesgedichten Bert Brechts“, in: Rupert Hirschenauer/ders. (Hgg.): *Interpretationen zur Lyrik Brechts. Beiträge eines Arbeitskreises*. München 1971, S. 57-87, hier S. 58.

41 Knopf, „Erinnerung“, S. 83. Vgl. ähnlich die Deutung von Hillesheim: *Bertolt Brechts Hauspostille*, S. 168, der das Gedicht als „Hohes Lied [...] für den promiskutiven, gleichfalls ‚gesichtslosen‘ Liebesakt“ liest.

Entgegenhalten lässt sich einer derartigen Lektüre vor allem der Titel. Seine Nennung des Namens „Marie A.“ verleiht der Geliebten eine für den Text einzigartige, sowohl individualisierende als auch kollektivierende Noblesse. Zusätzlich zum ‚Allerweltsnamen‘ Marie, der um 1900 zu den häufigsten Vornamen zählte, lässt sich „Marie A.“ lautlich zu „Maria“ zusammenziehen, und damit zum hochrangigen Namen der christlichen Gottesmutter<sup>42</sup>. ‚Quantitativ‘ wie ‚qualitativ‘ deutet die Namenswahl somit geradezu auf einen Inbegriff des Weiblichen hin<sup>43</sup>. Hinzu kommt, dass die Bedeutungsvarianten „Geliebte“ und „Bitterkeit, Betrübnis“ des Namens nahtlos zur sentimental „Erinnerung“ an eine vergangene Liebesbeziehung passen<sup>44</sup>. Biographisch lässt sich der Text zudem als „eine Art literarisches Denkmal“ für Brechts Augsburger Jugendliebe Maria Rosa Amann deuten<sup>45</sup>, von der er sich zum Zeitpunkt der Niederschrift des Texts nur sehr schwer lösen konnte. In Kurt Tetzlaffs kurzem Interviewfilm *Die Pflaumenbäume sind wohl abgehauen* von 1978 hat Marie Amann über ihre Beziehung mit Brecht und die Gründe für deren Scheitern berichtet. Beide Beteiligte haben sich in diesen Selbstzeugnissen in einer Form geäußert, die der Wortwahl des Gedichts an manchen Stellen sehr nahekommt. „[S]ie hat weiche, feuchte, volle Lippen in dem blassen, durstigen Gesichtchen“, so betont Brecht in einem Brief, den er an seinen Jugendfreund Caspar Neher schickte, den vorrangigen Eindruck der Erfahrung eines Kusses und der ‚Blässe‘ ihres Gesichts, die mit der ‚Bleiche‘ der Marie A. korrespondiert<sup>46</sup>. Ebenso stellt Marie Amann im besagten Interview heraus, dass eine Äußerung Brechts, sie „im Laufe der Zeit mit sieben Kindern überraschen“ zu wollen, ein wichtiger Grund für ihren Rückzug aus der Beziehung gewesen sei<sup>47</sup>. Brechts Titeländerung von *Sentimentales Lied No. 1004* zu *Erinnerung an die Marie A.* kann also durchaus als eine Akzentverschiebung hin zu einer ‚Hommage‘ nachvollzogen werden. Wo zuvor der Tonfall und das ‚Serielle‘ des Liebesgedichts ganz im Vordergrund standen, ist es jetzt die Erinnerung und eben eine namentlich genannte Person, die mit dem Titel ganz besonders gewürdigt werden. Obwohl mit ‚Marie‘

42 Vgl. Knopf, „Erinnerung“, S. 82.

43 Siehe zum Für und Wider einer Lektüre des Gedichts mit Bezug auf die „faustische[] Tradition“, nach der „die Rosl“ Brechts dem „Ewig-Weiblichen“ von Figuren wie der Margarete oder der Helena in Goethes *Faust* entsprechen soll, Kebir: *Ein akzeptabler Mann*, S. 37-38.

44 Vgl. den Eintrag zu „Maria“ in Beate Varnhorn (Hg.): *Das große Lexikon der Vornamen*. Gütersloh u.a. 2008, S. 106.

45 Hillesheim: *Bertolt Brechts Hauspostille*, S. 165.

46 Zitiert nach Schulz: „Unterwegs“, S. 5.

47 Zitiert nach ebd.

eine gewisse Beliebigkeit und Austauschbarkeit erhalten bleibt<sup>48</sup>, knüpft der Vorname, auch in seiner Verbindung mit dem abgekürzten Nachnamen doch viel stärker Bezüge zu einer in all ihrer bleibenden Unbestimmtheit doch ‚fassbareren‘ Person.

Bei aller Umgestaltung des Gedichttitels bleibt jedoch klar, dass es sich bei der ‚Marie A.‘ des Gedichts keineswegs bruchlos um die faktuale Marie Rosa Amann sowie bei dem Sprecher des Gedichts keinesfalls autorfaktual um Bertolt Brecht handeln kann. Grund hierfür ist der vom Text verdeutlichte größere Abstand zwischen der eigentlichen Liebesbeziehung und der Erinnerung an diese, der bei der Niederschrift des Gedichts bei weitem noch nicht vorlag<sup>49</sup>. Ob beide Liebende tatsächlich ‚fast schon greisenhaft‘ wirken oder ob das Gedicht einen ‚weisen, beinah altväterlichen Gestus‘ ausstrahlt, mag dabei dahingestellt sein<sup>50</sup>. Im Ich des Gedichts begegnen wir somit einer rollenhafte reflektierenden Instanz, bei der vor allem dessen Wahrnehmungen entscheidend sind: Das Spüren der Geliebten, das Sehen der Wolke, vor allem aber seine begrenzten Kapazitäten, sich die Liebesbeziehung erneut vergegenwärtigen zu können. Seine Retrospektive, ebenso wie seine Zuschreibungen an den Verbleib der ‚Marie A.‘, trägt das Ich des Gedichts nur tentativ, an manchen Stellen gar widerwillig vor. Sein ‚Ich kann mich nicht erinnern‘ in der Mittelstrophe interpretiert Schöne konsequenterweise so, dass darin ‚fast ein Unterton des Nichterinnern-Wollens mitzuschwingen‘ scheint<sup>51</sup>, formal unterstützt dadurch, das hier ‚die rhythmisch unruhigste Passage‘ des Gedichts vorliegt<sup>52</sup>. Ähnlich unterschwellig hadernd lässt sich auch der drittletzte Vers interpretieren, in dem von den mutmaßlich ‚sieben Kindern‘ die Rede ist, die die einstmalige Geliebte nun gerade nicht von ihrem ‚Ex‘ empfangen hat. Wo der gleichmäßig dahinfließende Versfluss zunächst vermuten lässt, dass das Ich mit der Vergangenheit ‚im Reinen ist‘, deuten all diese Indizien eher in Richtung des Gegenteils. Auch formal ist diese Stelle auffällig: Handelt es doch um den einzigen sechs- statt fünfhebigen jambischen Vers, was das ‚Aufwühlende‘ gerade dieser Mutmaßung unterstreicht. All dies legt nahe, dass sich der Sprecher des Gedichts, wie auch andere ‚Männerfiguren in Brechts frühen Gedichten um Liebe und Vergessen‘, ‚angestrengt‘ darum bemüht, ‚inneren wie äußeren Abstand zu den Frauen

48 Vgl. für eine in diese Richtung gehende Selbstäußerung von Brecht von 1919, bei dem der Autor es als ‚Unfug‘ bezeichnet, ‚jedem Mädchen einen anderen Namen anzuhängen‘, anstatt es ‚andauernd Marie‘ zu nennen, ebd., S. 167.

49 Vgl. ähnlich Knopf: ‚Erinnerung‘, S. 82.

50 Siehe ebd., S. 168 sowie Kebir: *Ein akzeptabler Mann*, S. 35. Gegen die Auffassung, dass sich hier ‚die Position eines gealterten und distanzierenden Sprechers‘ artikuliere, argumentiert Hüppauf, ‚Unzeitgemäßes Vergessen‘, mit dem Einwand, dass die ‚emotionale Beteiligung‘ des Ich ‚noch immer stark‘ sei (S. 207).

51 Schöne: ‚Erinnerung‘, S. 44.

52 Müller/Kindt: *Brechts frühe Lyrik*, S. 89.

zu wahren“: was ihm bei aller „Entemotionalisierung“, aller vordergründigen Affektkontrolle in seiner Selbstaussprache doch nicht so ganz gelingen mag<sup>53</sup>. Dementsprechend führt Ulrich Kittstein allgemeiner für die Jugendlyrik Brechts aus: „Schon der verbissene Eifer, mit dem die männlichen Figuren dieser Texte an der Verdrängung und Verleugnung emotionaler Bindungen arbeiten, nährt den Verdacht, dass hinter der Maske kühler Gelassenheit, die sie meist zur Schau tragen [...] eine sehr komplexe Gefühlslage verborgen ist“<sup>54</sup>. Im Fall des vorliegenden Gedichts ist diese untrennbar verknüpft mit einem hochambivalenten Reflexionsprozess, bei dem das Ich des Gedichts beständig zwischen Anläufen des (Nicht-)Erinnern- bzw. (Nicht-)Vergessen-Wollens und -Könnens schwankt.

Bis hierhin entspricht die Subjekt-Objekt-Korrelation zwischen dem „Ich“ und der „Marie A.“ nahtlos der Einzelrede sowie dem Fehlen bzw. der Asymmetrie zwischen Adressant und Adressat, die Lamping bzw. Hempfer in ihren Lyriktheorien voraussetzen. Wie von der Brecht-Exegese zuweilen bemängelt, tritt ausschließlich ein einziges Ich auf, das in Form einer Selbstaussprache über ein vergangenes Liebesgeschehen Auskunft gibt: die Geliebte selbst kommt dabei nicht zu Wort<sup>55</sup>. Bemerkenswerterweise lässt Brecht genau in der Mitte des Gedichts jedoch ein „Du“, einen Adressaten in der zweiten Person auftreten. Diese Instanz wurde in der Forschung unterschiedlich ausgedeutet: als „andere[s] Ich des Sprechers selbst“ bzw. sein „eigene[s] Gewissen“, das sich im Rahmen eines „Frage-Antwort-Spiel[s]“ einer „rhetorischen“ bzw. gerade nicht rhetorischen Erkundigung ausgesetzt sieht, oder als eine „fiktive“ bzw. „imaginäre“ zweite Person, die einen „Gesprächspartner“, einen „Freund von damals“, ein „Mitglied einer Clique“, oder gar eine „neue Liebe“ darstellt. Auch die Adressierung eines fiktiven oder realen Rezipienten durch das „Du“ wurde erwogen<sup>56</sup>. Eindeutiger als diese jeweils für sich legitimen Lesarten dieser ‚Leerstelle‘ des Texts fällt die konfrontative Gestaltung des angedeuteten Gesprächs aus. Wo sich das Ich des Gedichts zuvor seiner ‚Sache‘ relativ sicher zu

53 Kittstein: *Das lyrische Werk*, S. 83; Müller/Kindt: *Brechts frühe Lyrik*, S. 71.

54 Kittstein: *Das lyrische Werk*, S. 84. Vgl. zur Deutung Brechts als eines „unsichere[n] junge[n] Mann[s], der vor allem in seiner Dichtung den starken Mann markiert“ auch Kebir: *Ein akzeptabler Mann*, S. 38.

55 Gudrun Schulz: „Bertolt Brecht: ‚Erinnerung an die Marie A.‘. Wie man den Gestus eines Gedichts durch Lesen, Sprechen und Inszenieren erfassen kann“. In: Kurt Franz/Günter Lange (Hgg.): *Dramatische Formen. Beiträge zu Geschichte, Theorie und Praxis*. Hohengehren 2007, S. 211-228, versucht diese Konstellation dahingehend aufzulösen, indem sie „eine szenische Gestaltung des Gedichts mit zwei Sprechenden“ vorschlägt, „wobei auch die erinnerte Frau eine Stimme erhält“ (S. 227).

56 Vgl. Schöne: „Erinnerung“, S. 44; Kebir: *Ein akzeptabler Mann*, S. 29; Knopf: „Erinnerung“, S. 82; Weber: „Zu Liebesgedichten“, S. 65; Neumeister: *Fünffzig deutsche Gedichte*, S. 144; Kittstein: *Das lyrische Werk*, S. 168; Schulz: „Unterwegs“, S. 9.

sein scheint, bringt ihn die Nachfrage nach dem gegenwärtigen Stand der Dinge erkennbar aus dem Konzept. Das adversative „doch“, das in den auf die Frage nach der „Liebe“ gleich zweimal wiederholt wird, lässt sich somit als mehrfache Relativierung der (im Rückblick auf die erste Hälfte des Gedichts) von Anfang an fragwürdigen Antwort „Ich kann mich nicht erinnern“ deuten. Erst behilft sich das Ich damit, zu entgegnen, „schon“ zu wissen, „was du meinst“ – wobei es vage und distanziert gegenüber dem bleibt, was das eigentlich genau sein soll. Und schließlich möchte das Ich den postulierten Gedächtnisverlust dem „Du“ gegenüber zumindest mit Blick auf das „Gesicht“ der Geliebten aufrechterhalten. Doch mit der direkt im Anschluss geschilderten Erinnerung an einen Kuss wird auch diese Aussage wiederum fragwürdig; weitere Selbstwidersprüche folgen in den verbleibenden Versen. Maßgeblich durch die Gegenfrage des Du betont der Text folglich die prinzipielle Unsicherheit des Ichs bezüglich seiner eigenen Erinnerungskapazitäten und das ganz Ausmaß des Unwahrscheinlichen, das in seinen Selbstaussagen liegt. Obwohl also das Du im Gedicht, trotz aller Tendenz zur Dialogisierung in der Mittelstrophe, die Monologizität im Sinne der Lyriktheorien von Lamping und Hempfer keineswegs aufhebt, stellt sich durch seine Präsenz im Text doch ein gewisser Dialogcharakter ein, von dem sich das Ich durchaus beeindruckt zeigt.

Überdies lässt sich Lampings Konzept der ‚Einzelrede‘ in diesem Fall auch in einem weiteren Sinne problematisieren. Obgleich *Erinnerung an die Marie A.* sicherlich als „monologische Rede im Unterschied vor allem zu dialogischer Rede“, als „absolute Rede im Unterschied zu situationsgebundener Rede“ und „als strukturell einfache Rede im Unterschied zu strukturell komplexer Rede“ auffassen lässt<sup>57</sup>, relativiert sich dieser Befund doch, sobald sich der Blick nicht mehr nur auf den Einzeltext, sondern auf dessen Situierung in Brechts *Hauspostille* richtet. Hier steht das Gedicht nämlich gerade nicht mehr „für sich“, sondern ist, wie es Hempfer (mit Bezug auf ein anderes lyrisches Beispiel) eingewandt hat, „in eine [...] komplexe Sammlungsstruktur eingebunden, die gerade darauf aus ist, den Charakter der ‚vereinzelt Äußerung‘ zu überwinden“<sup>58</sup>. Obwohl sich das Gedicht selbstverständlich auch als Einzeltext lesen lässt, eröffnet doch ein Blick auf seine Eingebundenheit eine wichtige zusätzliche Bedeutungsfacetten. Denn inmitten der „Abenteuer kühner Männer und Frauen in fremden Erdteilen“, die Brecht in seiner „Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen“ für den Teil der „Chroniken“ ankündigt, inmitten der „wildnen Balladen, der raukeligen Gesänge von Seeräubern und Soldaten“, dieser „rohe[n], lärmende[n]“ Gesellschaft, in einer solchen

57 Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 63.

58 Hempfer: *Lyrik*, S. 14.

Textumgebung wirkt die *Erinnerung an die Marie A.* zunächst fehl am Platz<sup>59</sup>. Auf den zweiten Blick leuchtet diese Platzierung jedoch absolut ein. Denn wie bei den übrigen Gedichten des Abschnitts handelt es sich auch hier um eine Art von Geschichtsschreibung, die gerade nicht vogelperspektivisch hervorgehobene Heils- und Lichtgestalten, sondern wie aus einer Froschperspektive ‚die kleinen Leute‘ und ihre ‚Großtaten‘ als Protagonisten einer lyrischen Historiographie gelten lässt<sup>60</sup>. Diese „Unterminierung der literarischen Gattung der Heldenlegende“ wird nun auch hier in Szene gesetzt.<sup>61</sup> Der im Gedicht geschilderte, vermeintlich ‚zarte‘ Versuch, das Vergehen einer Liebesbeziehung zu bewältigen, rückt somit in einen ähnlich ‚brutalen‘ Kontext wie einige der Leistungen, welche die übrigen „Chroniken“ in der *Hauspostille* schildern: etwa die Trauer der Mütter um ihre im Krieg getöteten Söhne oder die pionierhaften Vorstöße von Eisenbahnarbeitern. Ihnen gleich wohnt (in der Anlage des ersten Lyrikbands von Brecht) der *Erinnerung an die Marie A.* ein Element von Heroik und Tragik inne – ein Aspekt, wie er sich erst mit Blick auf den Kontext erschließt, in den die ‚Einzelrede‘ von *Erinnerung an die Marie A.* eingebunden ist.

### Situation

Angesichts des narrativen Geschehens, welches das Gedicht präsentiert, lassen sich ebenfalls Bedenken anmelden, ob die Grundannahmen der diskutierten Lyriktheorien, an dieser Stelle vor allem die von Hempfer, für *Erinnerung an die Marie A.* uneingeschränkt Geltung für sich beanspruchen können. Schließlich kann das Gedicht durchaus als eine Geschichte oder zumindest als ein „Geschichtchen“ analysiert werden<sup>62</sup>, bei dem typische Erzählmomente wie „Orientierung“ (die Sommerliebe unterm Pflaumenbaum), „Komplizierung“ (der Wandel in der vergehenden Zeit), „Krise“ (die Vergänglichkeit der Liebesbeziehung), „Krisenabwicklung“ (die Erinnerungsversuche des Ichs) und „Endzustand“ (sein „Wissen“ der Wolke vs. sein „Vergessen“ der Geliebten) ebenso wie „Anfang, Mitte und Ende“ oder schlicht die „einfache“ Situationsveränderung“ einer Erzählung festgehalten werden können<sup>63</sup>. Dementsprechend haben Interpreten des Gedichts die formale Abgeschlossenheit der drei Einzelstrophen häufig auch semantisch als aufeinanderfolgende (Erzähl-)Phasen aufgefasst, wohl am pointiertesten Reich-Ranicki mit der von ihm herausgestellten „Dialektik“ des Gedichts, bei der auf die „These“ der ersten und die „Antithese“ der zweiten die „Synthese“

59 Vgl. Schöne: „Erinnerung“, S. 42 und auch Weber: „Zu Liebesgedichten“, S. 68.

60 Vgl. Hillesheim: *Bertolt Brechts Hauspostille*, S. 27-28.

61 Ebd., S. 28.

62 Zymner: *Lyrik*, S. 162.

63 Ebd., S. 153-154.

der dritten Strophe folgt<sup>64</sup>. Ähnlich wie bei anderen, narrativen Genres des Memorierens wie etwa der Autobiographie kann hier außerdem durchaus, anders als es Hempfer für den nicht-erzählenden Prototyp der Lyrik postuliert, zwischen einem „erlebende[m]“ und einem „erzählende[m] Ich“ unterschieden werden, das sich schon „allein aufgrund der Erinnerungsthematik narrative Rückgriffe von einem Hier und Jetzt des je aktuellen Sprechakts“ erlauben kann<sup>65</sup>. Nach einem solchen Textverständnis hätten wir es also im Fall dieses Gedichts mit einer der *fuzzy edges* der Kategorie ‚Lyrik‘ zu tun<sup>66</sup>, bei der insbesondere das „konzentrierte Aufkommen einer variantenreichen Vielzahl von metrischen und stilistischen Erscheinungen“ dafür sorgt, dass der epische durch einen lyrischen Modus „überlagert“ wird, im Sinne einer „epische[n] Lyrik“<sup>67</sup>.

Jedoch erlaubt das Gedicht auch eine Lektüre, die an Hempfers grundsätzlich nicht-narratologische Annahmen der Ich-Jetzt-Hier-Deixis und der Performativitätsfiktion anzuknüpfen versteht<sup>68</sup>. Diese Theoreme treffen zu, sobald der Text viel stärker denn als eine Erzählung über eine vergangene Liebesbeziehung als eine *Performance* der titelgebenden ‚Erinnerung‘ und ihrer konstitutiven Ungewissheit bzw. Perspektivenverschiebung gelesen wird. Was Brecht hier ins Werk setzt, wäre demnach die Fiktion einer ebenso kreativen wie kontingenten *mémoire involontaire*<sup>69</sup>. Ähnlich wie beim Vorbild Proust nimmt diese ihren Ausgang von einem eigentlich ephemeren Phänomen, hier von dem der Wolke. Dass ausgerechnet dieses *per se* äußerst vergängliche, schwer fassbare und sich entziehende Naturphänomen als das Element betont wird, das dem Ich des Gedichts am präsentesten geblieben ist, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Funktionsweise seines Gedächtnisses. Denn so sehr das Ich emotional nach wie vor involviert zu sein scheint, so bruchstückhaft und widersprüchlich fällt doch seine Memoria aus. Dabei macht der Sprecher auch Stück für Stück deutlich, wie seine Erinnerung im Zusammenspiel der Sinne synästhetisch funktioniert. Wenn er schon vorgibt, optisch das Gesicht der Geliebten nicht mehr präsent zu haben, so sind ihm doch zumindest akustisch

64 Vgl. Reich-Ranicki: „Das dialektische Liebesgedicht“.

65 Hempfer: *Lyrik*, S. 56-57.

66 Vgl. ebd., S. 56.

67 Moennighoff, „Über den Reiz“.

68 Die tatsächliche „Aufführungs- bzw. Vortragssituation“ (S. 61) von Gedichten vor einem realen Publikum klammert Hempfer: *Lyrik* weitgehend aus seinen Überlegungen aus, vgl. bes. 61-67. Es wäre eine Anschlussstudie darüber wert, wie Brecht selbst sowie spätere Rezitatoren, Sänger und Musiker das Gedicht ‚performt‘ haben. Erste Anhaltspunkte hierfür finden sich bei Knopf: „Erinnerung“ und Schulz: „Unterwegs“.

69 Vgl. einführend zum Begriff Eva Erdmann: „memoire involontaire“. In: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hgg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek 2001, S. 367-368.



der Klang ihres Namens wenigstens teilweise und haptisch-olfaktorisch die ausgetauschten Zärtlichkeiten, allen voran der Kuss, im Gedächtnis geblieben<sup>70</sup>. In seiner Darstellung zeitlicher Abläufe jedoch gibt es Ungereimtheiten, wie sie ebenfalls für die Transformationsprozesse des menschlichen Gedächtnisses typisch sind. So sollen die Pflaumenbäume in der dritten Strophe „vielleicht noch immer“ blühen, was aber nur bei einer oberflächlichen Lektüre auf das Liebesglück aus der ersten Strophe zurückverweist: Liegt die Blütezeit des Pflaumenbaums doch keineswegs im sommerlichen September, sondern in der frühlingshaften Zeit zwischen April und Mai. Dass der Baum in der ersten Strophe als „jung“, in der zweiten Strophe als „wohl abgehauen“ (wie übrigens auch die Geliebte im doppelten Wortsinn) und in der dritten Strophe wiederum als „blühend“ geschildert wird, hinterlässt gleichfalls einen unstimmen Eindruck. Und auch der Umgang Brechts mit Zeitformen im Gedicht offenbart, wie wiederum Schöne gezeigt hat, eine weitere Überblendtechnik. Während er das Präteritum als „präsentische Zeitstufe“ einsetzt, kommt dem Präsens paradoxerweise ein „präteriale[r] Charakter“ zu: „Die Redeweise der Gegenwart dient dem Vergessen – die der Vergangenheit dem wahrhaft Gegenwärtigen“<sup>71</sup>. Was mit einer scheinbar präzisen zeitlichen und örtlichen Situierung einer glaubwürdigen Erinnerung beginnt, wird somit im weiteren Verlauf des Gedichts immer wieder neu justiert, exakt wie es auch im menschlichen Gedächtnis fortlaufend geschieht. Brechts Gedicht demonstriert damit die Komplexität gerade dieses Prozesses der Memoria ebenso wie die Umformungsleistungen der Erinnerung überhaupt, wie sie mit der Wandlungsfähigkeit, aber auch mit dem Sich-Entziehen der leitmotivischen Wolke korrespondieren<sup>72</sup>. In diesem Sinne liefert Brechts Text, so erzählend er zunächst in seiner Retrospektive auch scheinen mag, durchaus einen weiteren schlagenden Beleg für eine lyrische „literature of moment“ im Sinne Hempfers, in diesem Fall für eine des Erinnerungsprozesses<sup>73</sup>.

## Funktionen

Mit dieser lyrischen Gestaltung von „Sprache“, „Personen“ und „Situation“ erfüllt *Erinnerung an die Marie A.* ‚lyrikintern‘ wie ‚lyrikextern‘ eine ganze Reihe von Funktionen, wie sie abschließend unter Bezugnahme auf die

70 Auch Hüppauf: „Unzeitgemäßes Vergessen“, S. 208 schätzt das „Erinnerungsbild“ im Gedicht als „instabil“, „fragmentiert“ und „auf isolierte Einzeldinge konzentriert“ ein.

71 Schöne, „Erinnerung“, S. 45-46.

72 Vgl. zu dieser Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses einführend Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart u.a. 2000, S. 88.

73 Hempfer: *Lyrik*, S. 62.

Typologie von Zymner resümiert werden sollen<sup>74</sup>. ‚Lyrikintern‘ führt das Gedicht sowohl eine wirkmächtige Tradition von liedhafter, gefühlsbetonter Dichtung fort wie sie diese auch innoviert: durch eine Übererfüllung generischer Vorgaben ebenso wie durch eine Invertierung von klassischen Elementen der Liebeslyrik. Speziell in diesem subversiven Sinne erfüllt sie auch (negativ) eine Überlieferungsfunktion, wobei sie darin typisch für die frühe Lyrik der ästhetischen Moderne ist, die sich bevorzugt in eine Opposition oder zumindest in ein Spannungsverhältnis zur Literatur der Vormoderne stellt<sup>75</sup>. Eine Reflexionsfunktion übernimmt der Text insofern, als dass er die kreative und damit auch lyrisch ergiebige Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses als eines fortlaufend überschreibenden, verlagernden, selektierenden und neu kontextualisierenden Apparats vorführt. Auch ‚Lyrikextern‘ erfüllt das Gedicht damit im vorliegenden Typenkatalog vorrangig eine mimetisch-mnestische Funktion; Zymner nennt es hier selbst als prominentes Beispiel für eine „der Darstellung und/oder der Erinnerung dienende“ Art von Lyrik<sup>76</sup>. In diesem Sinne funktioniert das Gedicht zudem kognitiv als „vergegenwärtigende Selbstverständigung des Lyrikers“ und „intellektuelle Herausforderung der Rezipienten“<sup>77</sup>. Stärker noch als von einer sozialen lässt sich anhand der angeführten Rezeptionszeugnisse von einer dispositiven Funktion des Texts sprechen, der bei seinem Publikum Gefühllichkeit und feinsinnige Lektüren hervorrufen möchte und dies auch vielfach getan hat. Grundlage hierfür ist weiterhin die kommunikative Ausrichtung des Gedichts, in dessen Rahmen es konstative („die Liebesbeziehung ist vorbei“) und expressive („ich erinnere mich in einem sentimental Gestus an sie“) Funktionen eng miteinander verknüpft. Auch spiegelt sich der Ansatz zu einer appellativen Ausrichtung im Text wieder: in der Instanz eines ‚Du‘, an den sich das Ich des Gedichts im Gespräch wendet und dessen Leerstelle von seinen Rezipienten jeweils individuell gefüllt werden kann. Einzige eine vorrangig dekorative, schmückende Funktion kann dem Gedicht wohl kaum zugesprochen werden: Es sei denn, man liest es als Hommage Brechts an eine seiner Geliebten, deren Andenken er im kulturellen Gedächtnis Dauer verleiht.

Als „anthropologisch grundlegende und damit generisch konstitutive generelle Funktion“ von Lyrik lässt sich schlussendlich auch im Fall von *Erinnerung an die Marie A.* die „Überprüfung und Entwicklung der Möglichkeiten von Sinnbildung durch Sprache“ festhalten: „Lyrik erprobt,

74 Siehe auch folgende zusammenfassende Darstellung: Rüdiger Zymner: „Funktionen der Lyrik“. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart 2016, S. 113-118.

75 Vgl. dazu Dieter Lamping: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*. Göttingen 1991, bes. S. 8-11.

76 Zymner: „Funktionen der Lyrik“, S. 116.

77 Ebd.

worüber der Mensch überhaupt sprechen kann und in wie vielen Weisen und Nuancen dies möglich ist<sup>78</sup>. Bei Brechts Gedicht geschieht dies am Beispiel einer poetischen Retrospektive auf eine vergangene Liebesbeziehung. Dabei stellt der Text die Möglichkeiten, die die Liebeslyrik für eine solche Konstellation entwickelt hat, grundsätzlich auf den Prüfstand und kommt zu dem Ergebnis, dass sie zwar gelten gelassen werden können, dies aber ausschließlich in formal übersteigter und thematisch oftmals in ihr Gegenteil verkehrter Form. Phonetisch, lexikalisch und syntaktisch führt dies zu einer Fülle von sprachlichen Binnenkohärenzen, die einen überschaubaren Motivbestand auf komplexe Weise in immer neue Kontexte versetzen. Vorgeführt wird damit nicht nur das vergangene Geschehen, sondern auch der Prozess des Erinnerns als solcher, der sich durch Unzuverlässigkeiten, kreative Füllungen und kontinuierliche Neuakzentuierungen auszeichnet. Im Zentrum steht dabei eine Form des Umgangs mit Vergänglichkeit, die das Vergehen der Zeit und die Flüchtigkeit bzw. das Vergessen von Lebensereignissen zwar grundsätzlich akzeptiert, aber auch demonstriert, wie schwer es fallen kann, sich von dem Vergangenen gefühlsmäßig zu lösen<sup>79</sup>. In diesem Sinne lässt sich Zymners Theorie nur zustimmen, wenn sie herausstellt, dass es bei Lyrik vorrangig um eine „Flexibilisierung und Differenzierung der emotionalen Verhaltensmöglichkeiten“ sowie um „die Verfeinerung der Möglichkeiten des Sozialverhaltens und des Umgangs mit Welt eben durch eine (lyrische) Poetisierung der Welt“ geht<sup>80</sup>. In diesem Sinne lässt sich auch das analysierte Gedicht von Brecht, trotz einiger Abweichungen in Details von Prämissen der diskutierten Lyriktheorien, modellhaft als „Präzisionsinstrument“ für einen poetischen Weltzugang lesen, der exemplarisch vorführt, wie in Zeiten der Moderne poetisch über Gefühl und Gedächtnis gesprochen werden kann<sup>81</sup>.

---

78 Ebd., S. 118.

79 Siehe hierzu noch einmal Neumeister: *Fünzig deutsche Gedichte*, der das Gedicht als Artikulation des „vergeblichen Wunsches“ des Ich deutet, „Marie A. endlich vergessen zu können, am besten schon vergessen zu haben“: Auch nach der vielen vergangenen Zeit muss er „doch immer noch, trotz aller verzweifelter Verdrängungs-Bemühung, an sie zurückdenken, und wenn ihr Erinnerungsbild auch inzwischen tatsächlich so nach und nach zu verblassen scheint, so reagiert er darauf nicht etwa erleichtert, sondern mit Melancholie“ (S. 149).

80 Zymner: *Funktionen der Lyrik*, S. 314.

81 Ebd.