

**Zu genau komponiert, unfertig abgenabelt.**

**Nachlass, Druck, Deutung: Thomas Braschs Gedichtband  
„Der schöne 27. September“**

---

Magisterarbeit  
zur Erlangung des akademischen Grades Magistra Artium (M.A.)  
im Fach Neuere deutsche Literatur

Humboldt-Universität zu Berlin  
Philosophische Fakultät II  
Institut für Deutsche Literatur

eingereicht von      Hannah Markus  
                                 geb. am 6. September 1980  
                                 in Göttingen

Wissenschaftlicher Betreuer: Prof. Dr. Roland Berbig

Berlin, den 2. Januar 2007

## **Kurzbeschreibung der Arbeit**

Die Literaturwissenschaft hat Thomas Braschs Lyrik bisher nicht als eigenständiges Phänomen behandelt, obwohl gerade sein Gedichtband „Der schöne 27. September“ von 1980 fulminant erfolgreich war. Die wenigen Seitenblicke, welche die Forschung diesem Zyklus bisher gewidmet hat, überzeugen im Großen und Ganzen recht wenig. Daher versucht die vorliegende Untersuchung, die bedauerliche Forschungslücke zu verringern. Im Mittelpunkt steht die Frage nach einer dem Band möglicherweise impliziten Ästhetik. Motivik, Sprache und Form der einzelnen Texte interessieren dabei ebenso wie das Arrangement des Ganzen. Ein Glücksumstand ist es, dass diese Arbeit auch das nachgelassene Material, welches sich im Thomas-Brasch-Archiv der Akademie der Künste, Berlin befindet, nutzen konnte, so dass sich hier eine umfassende Untersuchung der Genese der Gedichte und die Analyse des Zusammenspiels dieser Texte in „Der schöne 27. September“ ergänzen.

## Dank

Ich danke den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin für die Unterstützung bei meinen Recherchen im Thomas-Brasch-Archiv und für die freundliche Genehmigung, Kopien der Typoskripte zu den Vorstufen von Braschs Gedichten „Märchen von Ruth / für Chagall“, „Van der Lubbe, Terrorist / (Niemandes Land)“ sowie „Der schöne 27. September“ in die vorliegende Arbeit einbinden zu dürfen. Insbesondere gilt mein Dank hier Martina Hanf.

Darüber hinaus möchte ich Elisabeth Borchers und Christa Wolf für ihre hilfreichen und interessanten Briefe herzlich danken.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2 Lyrik im Prozess</b> .....	<b>14</b>
2.1 Ausgewählte Texte.....	14
2.1.1 Wie wir alle, doch auch ganz anders: „Märchen von Ruth / für Chagall“.....	16
2.1.2 Mit Peymann im Gespräch: „Van der Lubbe, Terrorist / (Niemandes Land)“.....	32
2.1.3 Sechs Reime, aber keine Zeile geschrieben – „Der schöne 27. September“.....	47
2.2 Allgemeine Tendenzen.....	61
2.2.1 Sprachliche Verschlichtung, formale Stolpersteine.....	62
2.2.2 Pointierung und Provokation.....	68
2.2.3 Ein ungewöhnlicher Textbegriff.....	74
<b>3 Der Aufbau des Bands – Gedichte im Kontext</b> .....	<b>77</b>
3.1 Vorbemerkung.....	77
3.2 Die Gliederung in thematische Abschnitte.....	78
3.3 Die Funktion der motivischen Verknüpfung.....	90
<b>4 Synthese / Fazit</b> .....	<b>99</b>
<b>Siglen und Abkürzungen</b> .....	<b>107</b>
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>108</b>
Anhang I: Transkriptionen.....	I
Zur Edition.....	I
Fassungen zu „Märchen von Ruth“ .....	IV
Fassungen zu „Van der Lubbe, Terrorist“ .....	XXIV
Fassungen zu „Der schöne 27. September“.....	XXVII
Anhang II Brief von Elisabeth Borchers.....	XLI
Anhang III Brief von Christa Wolf.....	XLII

# 1 Einleitung

[Mein Auftreten in der Öffentlichkeit?] Ich habe es immer verstanden [...] als eine Art Theaterarbeit, wo ich nicht nur der Autor war, [...] sondern gleichzeitig noch gespielt habe.<sup>1</sup>

In zahlreichen Zeitungsartikeln, im Rundfunk und in Zeitschriften wird Thomas Brasch nach seinem Tod am 3. November 2001 als bedeutender deutscher Schriftsteller, sogar mit nur sanfter Ironie als „Genie aus dem Osten“ gewürdigt.<sup>2</sup> Doch vor dem Werk räumen fast alle Nachrufe seiner Vita auffällig viel Platz ein. Offenbar geht eine große Faszination von diesem ungewöhnlichen Lebenslauf aus:

Als Zögling der einzigen Kadettenschule der NVA schien eine militärische Laufbahn für Brasch vorgezeichnet,<sup>3</sup> begünstigt noch durch die Position seines Vaters, eines hochrangigen SED-Politikers. Stattdessen nahm er gegen den Wunsch der Eltern ein Journalistik-Studium auf, von dem er nach kurzer Zeit auf Grund von „existentialistischen Ansichten und Verunglimpfung führender Persönlichkeiten der DDR“ ausgeschlossen wurde.<sup>4</sup> Drei Jahre später verurteilte man ihn nach einer Flugblattaktion gegen die Okkupation der ČSSR zu 27 Monaten Haft<sup>5</sup> – ein Vorfall, der dazu führte, dass sein Vater von den Posten als Staatssekretär und erster stellvertretender Minister für Kultur zurücktreten musste. Thomas Brasch, der in der DDR kaum veröffentlichen konnte<sup>6</sup>, wechselte schließlich 1977 mit Genehmigung zur „einmalige[n] Ausreise zwecks Übersiedlung“ nach West-Berlin.

---

<sup>1</sup> Brasch zitiert nach Christine Emeritzky: [4. Interview mit Thomas Brasch (17. Mai 1982), 1. Fassung]. S. 1. Thomas-Brasch-Archiv in der Akademie der Künste, Signatur 862. [Archiv und Signaturen im Folgenden zitiert als TBA, Sign. XY.] Das TBA besitzt fünf dieser vor allem von Braschs Seite her hochinteressanten Gespräche, die für eine offenbar nie veröffentlichte Dissertation geführt wurden, welche hauptsächlich das Drama „Rotter“ (vgl. Thomas Brasch: Rotter. Und weiter. Ein Tagebuch, ein Stück, eine Aufführung. Frankfurt am Main 1978) und den Film „Engel aus Eisen“ (1980/81) behandelt. Die zweite Fassung der Gespräche im TBA ist dabei jeweils sprachlich etwas geglättet; Textpassagen wurden umgestellt. Mitunter erscheint die erste interessanter. Die Gespräche finden sich in stark bearbeiteter Form auch im Anhang der erst 14 Jahre später eingereichten Dissertation, werden hier jedoch nach den Rohfassungen von 1982 zitiert. Vgl. auch Christine Emeritzky: Subversive / Subalterne Helden im literarischen Universum von Thomas Brasch. [unveröff. Diss.; University of California]. [Davis] 1996. TBA, Sign. 1353/1810.

<sup>2</sup> Thomas Martin: Um die Toten nicht in Ruhe zu lassen. Trotz und Spieltrieb. Zum Tod von Thomas Brasch 1945-2001. In: Freitag (9. November 2001). Auf: [www.freitag.de/2001/46/01461201.php](http://www.freitag.de/2001/46/01461201.php) (Stand: 12/2006).

<sup>3</sup> Sein Vater, jüdischstämmiger Re-Emigrant und SED-Parteifunktionär, lehnt den Wunsch des 12-Jährigen, die paramilitärische Ausbildung abzubrechen, um später ungehindert Schriftsteller werden zu können, 1957 in einem längeren Brief ab. Dieses Dokument ist überliefert: Horst Brasch an Thomas Brasch, 10. November 1957. In: Martina Hanf, Kristin Schulz (Hg.): Das Blanke Wesen. Arbeitsbuch Theater der Zeit: Thomas Brasch. Berlin 2004. S. 71-74. Zur Familiengeschichte von Thomas Brasch vgl. auch das aufschlussreiche Gespräch der Herausgeberinnen mit seiner Schwester im selben Band, S. 63-69.

<sup>4</sup> Vgl. zu Braschs Deutung der Vorfälle auch Ekkehart Rudolph: [Gespräch mit Thomas Brasch für den Süddeutschen Rundfunk Stuttgart. Tonbandabschrift]. [o. O.] 1979. S. 6-7. TBA, Sign. 856.

<sup>5</sup> Nach zweieinhalb Monaten Haft wurde die restliche Zeit zur Bewährung ausgesetzt.

<sup>6</sup> Neben kleinen Einzelveröffentlichungen erschien in den 70er Jahren nur eine schmale Lyrik-Sammlung in der Reihe *Poesiealbum*: Thomas Brasch: Poesiealbum 89. Hg. von Bernd Jentzsch. Berlin 1975. Braschs Theaterstücke blieben ungespielt oder wurden nach der Uraufführung bald wieder abgesetzt. Die Veröffentlichung einer Prosa-Sammlung (später: „Vor den Vätern sterben die Söhne“) lehnte Brasch ab, als der Hinstorff-Verlag ihm 28 Änderungen zur Bedingung machte. Dieser Vorgang war nach eigenem Bekunden der Anlass für seinen Antrag auf Ausreise

In mehr als einem Nekrolog werden Braschs Zusammenstöße mit dem System der DDR als bewusste Entscheidung gegen das „Bonzenleben“ der Eltern gedeutet.<sup>7</sup> Doch auch in dem anderen deutschen Staat eckte er an, heftig und bewusst öffentlich. Vehement wehrte er sich gegen die Versuche, ihn als DDR-Dissidenten einzuordnen: „Ich bin nach wie vor Bürger der DDR, und alle zurückliegenden Konflikte zwischen mir und verschiedenen Institutionen meines Landes waren immer Konflikte über das WIE des Sozialismus, nie über eine Alternative zu ihm.“<sup>8</sup> 1983 ließ er sich den Verzicht auf die deutsche Staatsangehörigkeit beurkunden und lebte fortan als englischer Staatsbürger im Westteil Berlins,<sup>9</sup> zeitweilig auch in Zürich.

Mit Mauerfall und Wiedervereinigung wurde für Brasch nicht nur das Nachdenken über ein ‚Wie‘ des Sozialismus unmöglich. Zusätzlich verlor West-Berlin, das zuvor immerhin räumlich entfernt gewesen war von dem Staat, zu dem es gehörte, seinen Insel-Status. Vereinzelt wird in den Nachrufen angedeutet, wie sich jene politischen Vorgänge auf Braschs Leben und Schaffen auswirkten.<sup>10</sup> Brasch selbst schrieb darüber 1997 seinem Verleger Siegfried Unseld:

Ich habe an ‚meinem‘ BRUNKE über Gebühr festgehalten [...], um mich zweier Dinge zu entziehen, die ich 1989/90 als eine Bedrohung empfand: den Schmerz über den Verlust meines Ortes durch die Wiedervereinigung „meiner“ Stadt und die Furcht vor der endgültigen Abwesenheit dessen, was man Lieben nennt[.]<sup>11</sup>

Es ist eine Äußerung, die nicht nur für einen Biografen Braschs Interesse besitzt. Vollkommen gleichrangig werden Zeitgeschehen und Privates gewertet, und beide erscheinen als Schreib-Anlass für das Werk. Ähnlich deuten zahlreiche Rezensionen und Nachrufe Braschs Texte und Filme: Immer wieder werden sie auf seinen Lebenslauf zurückgeführt, durch ihn gedeutet. Doch was in einem persönlichen Brief legitim ist, wird in der öffentlichen Rezeption problematisch.

---

aus der DDR. Für genauere biografische Informationen vgl. z.B. den hervorragenden Beitrag von Peter Geist: Mit den Toten nach Hause. Eine Rück-Sicht auf Thomas Brasch. In: Neue Rundschau 113 (2002), H. 1, S. 171-183.

<sup>7</sup> Zitat aus: Ulrich Rüdener: Maßlos und kunstvoll. Nachruf Thomas Brasch. In: literaturkritik.de 3 (November 2001), Nr. 11. Auf: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=4342](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4342) (Stand: 12/2006). Vgl. hierzu z.B. auch Uwe Wittstock: Das aktuelle Gedicht. Vita. [Begleittext zum abgedruckten Gedicht „VITA / nach rolf dieter brinkmann“.] In: Die Welt, 10. November 2001.

<sup>8</sup> Brasch hier zitiert nach Jens Ponath: Spiel und Dramaturgie in Thomas Braschs Werk. [Diss.]. Würzburg 1999. S. 23. Dieses Zitat von 1987 aus einem in der FAZ abgedruckten offenen Brief ist im Kontext der Angriffe von Marcel Reich-Ranicki auf Christa Wolf als Kleistpreis-Jurorin und indirekt auf den von ihr ausgewählten Preisträger Thomas Brasch zu lesen. Auch unabhängig von diesem Zusammenhang hat Brasch jedoch nie verhehlt, dass er, wie Ponath formuliert, „nicht [...] erklärter Gegner des Sozialismus“ ist, sondern sich als „Kritiker seiner Deformation in der gesellschaftlichen Praxis“ sieht (vgl. ebenda). Unbehagen in Bezug auf die Preisverleihung an Brasch auf Wolfs Vorschlag zeichnete sich bereits in der Einführungsrede von Hans-Joachim Kreutzer ab; vgl. Hans Joachim Kreutzer (Hg. im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft): Kleist-Preis 1987. Zwei Reden. Privatdruck für die Mitglieder der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Nördlingen 1987. S. 5-12.

<sup>9</sup> Brasch war am 19. Februar 1945 in England geboren worden und besaß deshalb auch einen englischen Pass.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Martin: Um die Toten nicht in Ruhe zu lassen (wie Anm. 2); Jürgen Karl Klauß: Zum Tode von Thomas Brasch. In: Junge Welt, 23. November 2001. Auf:

[http://www.deutsches-filmhaus.de/bio\\_reg/b\\_bio\\_regiss/brasch\\_thomas\\_bio.htm](http://www.deutsches-filmhaus.de/bio_reg/b_bio_regiss/brasch_thomas_bio.htm) (Stand: 12/2006).

<sup>11</sup> Thomas Brasch an Siegfried Unseld, 27. Juni [1997]. TBA, Sign. 1159, Mappe „1997“. Im lyrischen Werk entwickelt sich das Ende der DDR und damit auch der Besonderheiten der geteilten Stadt geradezu zu einem Topos, mitunter leicht ironisiert: „Ach, hätte der gute Herr Overbeck / mir verweigert das Jahr Neunundachtzig: / Dann könnt ich noch träumen: Berlin mein Versteck, / behütet, bewahrt und bewacht mich. / [...]“ TBA, Sign. 1529, V.1-4 [verm. unv. = vermutlich unveröffentlicht]. Gedichtsignaturen im TBA werden aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht mit „Kurztitel (wie Anm. XY)“, sondern immer mit Signatur-Nennung aufgeführt.

Ein Autor, der sein Auftreten in der Öffentlichkeit mitunter als Arbeit an einer „Kunstfigur“ Thomas Brasch bezeichnet hat,<sup>12</sup> wird hauptsächlich als Privatmensch dargestellt; sein Werk begründet man durch die vermutete Lebensproblematik und drängt es so letztlich in den Hintergrund der Biografie. Eine Tendenz, der dieses Oeuvre in der Rezeption von Anfang an ausgesetzt ist.

So wurde Thomas Braschs erste Veröffentlichung in der BRD, „Vor den Vätern sterben die Söhne“, in den damaligen Rezensionen fast ausnahmslos als literarische Verarbeitung der eigenen Konflikte mit dem DDR-Regime gedeutet.<sup>13</sup> Die Reduzierung des Bands auf eine Sammlung aus „DDR-Alltagsgeschichten“ gehört bis heute zur gängigen Praxis.<sup>14</sup> In einem *taz*-Artikel wurden diese Texte (und mit ihnen gleich das ganze Werk) 2005 sogar durch Braschs Verhältnis zu seinem Vater ‚erklärt‘ – wodurch ihr literarischer Wert völlig aus dem Blickfeld gerät:

Mit dem Titel des Erzählungsbandes „Vor den Vätern sterben die Söhne“ hatte Thomas Brasch 1977 einen Anspruch formuliert, der stark nach der Rock-’n’-Roll-Forderung [sic] „Stirb jung“ klang. Darunter lag freilich eine Tragik, die ihn von den meisten seiner Altersgenossen in Ost wie West trennte. Es war immer der Kampf mit dem Vater, der sich durch das gesamte Werk zieht und der im Leben mit der Verhaftung des vom Vater verratenen Sohnes im August 1968 nach einer Flugblattaktion gegen den Einmarsch der Truppen der Warschauer-Pakt-Staaten in Prag seinen Höhepunkt hatte.<sup>15</sup>

Eine derartig eingengte Deutung mag Ausnahmecharakter besitzen. Doch die Detailverliebtheit, mit der insbesondere der ‚DDR-Werdegang‘ Braschs in den Medien (gerade auch in Rezensionen) ausgebreitet wurde und wird, hat immer wieder auch die Interpretationsversuche deutlich beeinflusst – auf unterschiedliche Weise.<sup>16</sup>

In den 80er Jahren etwa finden die kaum noch überhörbaren Proteste Braschs gegen den ihm von konservativer Seite her unterstellten Dissidenten-Status und die gleichzeitigen Vereinnahmungsversuche durch die westdeutsche ‚Linke‘ offenbar Widerhall in Besprechungen zu den neu entstandenen Werken. Die rezipierten Dramen, Gedichte und Filme werden mitunter zu einer Art ‚Charakterprobe‘ herangezogen: Nicht nur schließt etwa ein Viertel der für die vorliegende

---

<sup>12</sup> Brasch zitiert nach Emeritzky: [4. Interview, 1. Fassung] (wie Anm. 1).

<sup>13</sup> Thomas Brasch: *Vor den Vätern sterben die Söhne*. Berlin 1977.

<sup>14</sup> So wird die allgemeine, große Dimension, die bereits der Titel ankündigt und die zudem deutlich durch die integrierten mit Mythos und Sage arbeitenden Texte angelegt ist, negiert.

<sup>15</sup> Annett Gröschner: „Wer genug hat, muss gehen“. Zum 60. Geburtstag von Thomas Brasch erinnerten drei Initiativen an den 2001 gestorbenen Lyriker und Dramatiker. In: *taz* Berlin lokal, 21. Februar 2005. Auf: <http://www.taz.de/pt/2005/02/21/a0308.1/text> (Stand: 12/2006). Dass Vater-Literatur biografisch verstanden wird und eine solche Deutung oftmals andere zu verstellen scheint, ist allerdings ein Phänomen, dem ‚Vater‘-Texte generell vielfach ausgesetzt sind (man denke etwa an die Behandlung, die entsprechende expressionistische Dramen jahrzehntelang erfuhren).

<sup>16</sup> Das meistgespielte Brasch-Drama, „Rotter. Ein Märchen aus Deutschland“ (wie Anm. 1; Uraufführung 1977) ist als Parallelisierung der NS- und der SED-Diktatur rezipiert worden, in Rezensionen mitunter verknüpft mit Hinweisen auf die persönlichen Diktatur-Erfahrungen des Autors. Dabei ist „Rotters Motivation [...] nicht der Gehorsam, sondern der Kampf um einen Platz in der Gesellschaft, um Lebensmöglichkeit und Anerkennung. [...] ‚Rotter‘ ist [...] als ‚gesamtdeutsches‘ Drama verstehbar (wenn nicht als Text der Leistungsgesellschaften überhaupt)“ (Antje Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“. Untersuchungen zum Werk Thomas Braschs. [Diss.]. Frankfurt am Main 1995. S. 52. [Literarhistorische Untersuchungen 27. Hg. von Theo Buck]). Interessant ist, dass dieses Potential am Theater hingegen bereits 1977 erkannt wurde: So wurde Rotter in der Stuttgarter Inszenierung von Christoph Nel als ‚Verdienter Held der Arbeit‘ sowohl mit der DDR- als auch mit der BRD-Fahne dekoriert. Vgl. hierzu Geist: *Mit den Toten nach Hause* (wie Anm. 6), S. 178.

Arbeit gesichteten Besprechungen zu dem Band „Der schöne 27. September“<sup>17</sup> ohne Relativierung aus den Gedichten direkt auf bestimmte Erfahrungen, Befindlichkeiten oder Auffassungen Braschs, nein, gelegentlich wird sogar die literarische Qualität anhand eines moralischen Urteils über die aus den Texten angeblich klar erkennbare weltanschauliche Haltung des Autors bestimmt. Der Verdacht liegt nahe, dass hier ab und an das (vermeintliche) Wissen um die politischen Ansichten des Schriftstellers den Blick auf die Texte gefärbt hat. So beklagte die *Rheinische Post* zunächst, Brasch habe sich nicht „zu einem deutlichen Wort *gegen* das Land“, das ihn nicht ‚wolle‘, durchringen können und fand dann auch ohne große Textbelege „simple Parteibonzen-dialektik“ in einem Großteil der besprochenen Gedichte.<sup>18</sup> Aus der entgegengesetzten politischen Richtung hingegen attackierte man Brasch wegen angeblicher Tendenz zur Asozialität und zum „melancholischen Selbstgenuß [... der] eigenen Vereinsamung“, die sich angeblich aus seiner Lyrik ablesen ließen: Michael Schneider forderte in *konkret* aufgebracht (und in der Wortwahl den offiziellen Beiträgen zu DDR-Literaturdiskussionen durchaus vergleichbar) von Brasch stattdessen eine positive, auf „Glück [...] in der Produktion und der Gemeinschaft mit anderen Menschen“ gerichtete Literatur und warf dem Autor Existenzialismus vor.<sup>19</sup>

Fast nur im historischen Kontext erscheinen solche Beurteilungen verständlich. Doch bei aller Befremdung, die sich aus der heutigen Sicht ergibt: Auch jüngste Rezensionen zum Gedichtband „Wer durch mein Leben will, muß durch mein Zimmer“<sup>20</sup> (aus nachgelassenen Texten) deuten Braschs Lyrik immer noch in vieler Hinsicht biografisch, wenn auch – ein weiteres Mal – auf ganz andere Art und Weise. Vermehrt finden sich Spekulationen über die Isolation und Verzweiflung des Autors in den letzten Lebensjahren, und aus ihnen heraus wird dann die Existenz und Beschaffenheit der besprochenen Gedichte begründet.<sup>21</sup> „[E]in Verlassener, der in heilloser Traurigkeit seine Einsamkeit und sein literarisches Eremitendasein“ besinge, sei Brasch „ab Mitte der

<sup>17</sup> Thomas Brasch: *Der schöne 27. September. Gedichte*. Frankfurt am Main 1980. [Im Folgenden ohne Autornennung als „27. September“ zitiert; bei bloßer Erwähnung im Fließtext nicht mehr nachgewiesen.] Einen wiederum anders gearteten biographisch argumentierenden Zugang erfährt Braschs Film „Der Passagier – Welcome to Germany“ (1987/88): Ausgehend von Braschs jüdischen Wurzeln wird der Film in erster Linie als Ringen um ‚Jewish Identity‘ gedeutet. Vgl. hierzu etwa Margrit Frölichs Deutungsansatz in: Dies.: *Between Affluence and Rebellion. The Work of Thomas Brasch in the Interface between East and West*. New York 1996. Bes. Kapitel 4. [DDR-Studien / East German Studies].

<sup>18</sup> Jens Frederiksen: *Gedichte von Brasch. Ins Paradies vertrieben?* In: *Rheinische Post*, 26. April 1980. Hervorhebung im Original.

<sup>19</sup> Michael Schneider: *Transit durchs Reich linker Melancholie*. Erstdruck in: *konkret* 24 (1980), H. 6, S. 16-18. Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Margarete Häbel, Richard Weber (Hg.): *Arbeitsbuch Thomas Brasch*. Frankfurt am Main 1987. S. 220-226. Hier S. 223. [suhrkamp taschenbuch materialien].

<sup>20</sup> Thomas Brasch: *Wer durch mein Leben will, muss durch mein Zimmer. Gedichte aus dem Nachlass*. Hg. von Katharina Thalbach, Fritz J. Raddatz. Frankfurt am Main 2002.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu etwa: Yaak Karsunke: *Wo schläfst Du, DDR? Aus einem verlorenen Leben: Thomas Braschs Nachlass-Gedichte*. In: *Frankfurter Rundschau*, 27. November 2002. Auf:

<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/werdurchmeinleben-r.htm> (Stand: 12/2006); Michael Braun: *So lief ich durch das Finster in meinem Schädelhaus. Vorgefühl. Gedichte aus dem Nachlass von Thomas Brasch*. In: *Freitag* (05. Dezember 2003). Auf: [www.freitag.de/2003/50/03501701.php](http://www.freitag.de/2003/50/03501701.php) (Stand: 12/2006); Alexander Müller: *Daß ich nichts verlasse / wenn ich nicht mehr bin. Thomas Braschs Gedichte aus dem Nachlass*. In: *literaturkritik.de*, 5. Mai 2003. Auf: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=5993&ausgabe=200305](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5993&ausgabe=200305) (Stand: 12/2006).

achtziger Jahre“ gewesen, das „Vibrieren des existenziellen Verhängnisses [...], von dem der Autor sich niedergeworfen“ fühle, sei in den Gedichten zu spüren.<sup>22</sup> In einem solchen Licht verschwinden die politischen Dimensionen der Texte; sie werden von derartigen Rezensionen (mitunter in durchaus lobender Absicht) zu subjektivistischer Befindlichkeitslyrik erklärt und, vielleicht unabsichtlich, entschärft. Die im Kontext des Gesamtwerks Braschs nahe liegende Frage nach dem politischen Gehalt demonstrativer Subjektivität stellt sich manchem Rezensenten so offenbar gar nicht.<sup>23</sup>

Es gibt glücklicherweise auch andere Stimmen. Albert Ostermaiers Rezension etwa zeugt von genauer Lektüre, und viel überzeugender kann er deshalb seine Deutung darlegen, dass „über all diesen Gedichten [eine Zeile von Cesar Vallejo] stehen könnte: Plötzlich überfiel mich eine politische Lust zu lieben“.<sup>24</sup> Doch die Tatsache, dass Braschs Werke (egal welcher Gattung) in den Medien offenbar ungleich öfter als die anderer zeitgenössischer Autoren und Autorinnen biografisch gedeutet werden, bleibt höchst bedenklich, weil Zeitungs- und Zeitschriftenartikel zum Teil die einzige Möglichkeit bieten, sich über diesen Schriftsteller, den man zu „den Großen seiner Generation“<sup>25</sup> zählt, zu informieren.<sup>26</sup> Der Autor Brasch ist nämlich immer noch ein Forschungsdesiderat. Zwar listet das „Arbeitsbuch Thomas Brasch“ 1987 im bibliografischen Abschnitt „Allgemeine Darstellungen, Interpretationen, Aufsätze“ 34 Einträge auf, doch fasst der überwiegende Teil dieser Beiträge nur je zwei bis höchstens drei Seiten.<sup>27</sup> Neben vereinzelten Aufsätzen, meist zu den Dramen Braschs, entstehen in den nächsten 20 Jahren nur drei nennenswerte Untersuchungen zu Brasch: Antje Janssen-Zimmermanns Dissertation „Träume von Angst und Hoffnung“. Untersuchungen zum Werk Thomas Braschs“ wird 1995 publiziert; 1996 veröffentlicht Margrit Frölich „Between Affluence and Rebellion. The Work of Thomas Brasch in the Interface between East and West“ und Ende der 90er Jahre promoviert Jens Ponath über „Spiel und Dramaturgie in Thomas Braschs Werk“.<sup>28</sup> Gemeinsam ist diesen Arbeiten, dass sie dem gan-

---

<sup>22</sup> Braun: So lief ich durch das Finster (wie Anm. 21).

<sup>23</sup> Auch der Blick für potentielle ästhetische Strategien wird zumindest in einem Fall durch biografisches Wissen verstellt: Der renommierte Yaak Karsunke (selbst Lyriker) schließt von auffälligen Formelementen bei Brasch – „Reimzwang“, Wortspielereien, Kalauern – gleich auf Kreativitätsverlust, der, wie suggeriert wird, auf den durch Drogen kompensierten Bedeutungsverlust in der BRD zurückgehe, ohne dass Karsunke zumindest die *Möglichkeit* einer Absicht hinter diesen Besonderheiten einräumt. Vgl. Karsunke: Wo schläfst Du, DDR? (wie Anm. 21). Zur politischen Seite des Subjektivitäts-Topos bei Brasch vgl. Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), etwa S. 130-131 oder ihr Fazit, S. 207-209.

<sup>24</sup> Albert Ostermaier: Das Erkalten der Herzkammern. Nicht der, der bleibt, doch einer, der fehlt: Thomas Brasch und seine Gedichte aus dem Nachlass. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. Oktober 2002. Ein anderes Beispiel ist Thomas Wild: Thomas Brasch, Gedichte aus dem Nachlaß. In: Arbitrium 12 (2003), S. 117-120.

<sup>25</sup> Wittstock: Das aktuelle Gedicht (wie Anm. 7).

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch Ponath: Spiel und Dramaturgie (wie Anm. 8), S. 15: „Dennoch stößt Braschs Schaffen [trotz des zeitweilig großen, an Auflagenhöhen, Aufführungszahlen und Literaturpreisen messbaren Erfolgs, H. M.] in der Rezeption häufig auf Schwierigkeiten und findet nach einer ersten, meist nur oberflächlichen Einschätzung im Feuilleton kaum mehr Beachtung.“

<sup>27</sup> Von den wenigen etwas längeren literaturwissenschaftlichen Abhandlungen druckt der Band vier ab – ausschließlich aus dem nicht-deutschsprachigen Ausland.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu die Anm. 16, 17 bzw. 8.

zen, ungeheuer facettenreichen Werk Braschs gerecht werden wollen (oder jedenfalls dessen literarischem Anteil)<sup>29</sup>, jedoch verständlicherweise Schwerpunkte setzen müssen. Die liegen in allen Fällen am ehesten auf der Dramatik, also auf der Gattung, derer sich Brasch am häufigsten bedient hat. So begrüßenswert Analysen mit weit angelegtem Blickwinkel auch sein mögen: Es wäre günstiger gewesen, hätten die Verfasser auf konzentrierte Einzelanalysen aufbauen können. Denn so scheinen die Erkenntnisse aus den jeweiligen Schwerpunktgebieten die Lesarten der anderen Werke stark beeinflusst zu haben. Und ohnehin würde man sich bei der mitunter auch sehr anregenden Lektüre weitere Arbeiten wünschen, die das im Überblick nur Angedeutete vertiefen und sich einem einzelnen Text oder Film widmen.

Viel nämlich steht noch aus an Untersuchungen zum Oeuvre von Thomas Brasch. Der Versuch einer Re-Lektüre von „Vor den Vätern sterben die Söhne“ etwa, die Prüfung der Bedeutung von Braschs Werkbegriff für eine so ungewöhnliche Zusammenstellung wie „Kargo“<sup>30</sup>, der ungeheure Arbeitsprozess um „Mädchenmörder Brunke“<sup>31</sup>, der in den 90er Jahren noch gar nicht erfasst werden *konnte* – das alles sind schmerzliche Forschungslücken. Vielleicht am stärksten jedoch wurden bisher die Gedichte Thomas Braschs von der Literaturwissenschaft vernachlässigt, obwohl der Autor ihretwegen einmal zum „Sprecher einer ganzen Generation“ ausgerufen worden war.<sup>32</sup>

Die Texte aus dem *Poesiealbum 89*, seiner frühesten eigenständigen Veröffentlichung von 1975, hat Brasch fast ohne Ausnahme<sup>33</sup> einige Jahre später, zwischen 1976 und 1980, erneut publiziert. Offenbar besaßen sie weiterhin Aussagekraft für den Autor. Auffällig jedoch ist, dass keiner der Texte unverändert wieder abgedruckt wird; ja, dass sogar bis auf die später deutlich überarbeitete Ballade „Zeitlupe“<sup>34</sup> und den ursprünglichen Vorspruch zum „Papiertiger“, der eigenständig in „Der schöne 27. September“ aufgenommen wird,<sup>35</sup> alle Gedichte in einer anderen Gattung wiederkehren: Der „Papiertiger“ selbst, zusätzlich stark erweitert, wird zum dramatischen Text (und in einer dritten Fassung um den ebenfalls in jenem *Poesiealbum* publizierten „Hahnenkopf“ ergänzt), zur Szene abgewandelt das Gedicht „Totale“; in Prosatexte formt Brasch „Halbtotale“

---

<sup>29</sup> Während Janssen-Zimmermann („Träume von Angst und Hoffnung (wie Anm. 16)) auf die Filme verzichtet, behandelt Frölich (Between Affluence and Rebellion (wie Anm. 17)) „Engel aus Eisen“ und „Der Passagier – Welcome to Germany“; Ponath (Spiel und Dramaturgie (wie Anm. 8)) dagegen geht detailliert auf „Domino“ (1981/82) und „Der Passagier“ ein.

<sup>30</sup> Thomas Brasch: Kargo. 32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen. Frankfurt am Main 1977.

<sup>31</sup> Thomas Brasch: Mädchenmörder Brunke. Frankfurt am Main 1999.

<sup>32</sup> Anton Krättli: Lieder vom Ende der Zeit. Thomas Brasch: „Der schöne 27. September“. In: Neue Zürcher Zeitung, 9. Juni 1980.

<sup>33</sup> Einzig für das Gedicht „Orwocolour“ (Brasch: Poesiealbum 89 (wie Anm. 6), S. 8-9) konnte ich keinen zweiten Publikationsort ausmachen.

<sup>34</sup> Später unter dem Titel „Mörder Ratzek weißer Mond“ in: 27. September (wie Anm. 17), S. 56-59.

<sup>35</sup> SIE LADEN DICH ZUR MAHLZEIT EIN in: Brasch: Poesiealbum 89 (wie Anm. 6), S. 24. Später in veränderter Form unter dem Titel „Die freundlichen Gastgeber“ in: 27. September (wie Anm. 17), S. 46.

und „Kopie“ um.<sup>36</sup> Zumindest für den Autor war die optimale Form im *Poesiealbum* also offenbar zumeist noch nicht getroffen worden.<sup>37</sup> Ein reiner Gedichtband ließ dann auch nach dem ‚Land-Wechsel‘<sup>38</sup> auf sich warten, obwohl Brasch bis Ende der 70er Jahre wohl um die 200 Gedichte geschrieben hatte.<sup>39</sup> Stattdessen erschien 1977 mit „Kargo“, Braschs erster Veröffentlichung bei Suhrkamp, ein ungewöhnliches und faszinierendes Arrangement aus Szenarien, Dramen, Gedichten, Sentenzen und Prosatexten.

Von „Vor den Vätern sterben die Söhne“ und „Kargo“ meinte Heiner Müller, dass niemand in der DDR nach ihrem Erscheinen noch so schreiben könne wie zuvor<sup>40</sup> – und auch die Resonanz im Westen war kaum zurückhaltender.<sup>41</sup> Ein bloßer Lyriksammelband aus „jüngst entstandene[n], unveröffentlicht gebliebene[n] und veröffentlichte[n] Texten“<sup>42</sup>, wie ihn der Verlag für das Frühjahr 1979 dann ankündigte (und der nie zu Stande kam), hätte wohl kein vergleichbares Aufsehen erregen können. Der Gedichtband „Der schöne 27. September“ von 1980 hingegen, ein ganz anders beschaffenes Projekt als das aus dem Vorjahr angekündigte (keine groß angelegte Sammlung, sondern ein Zyklus aus nur 40 Gedichten) bewirkte ein besonders für diese Gattung erstaunliches Echo. Sein beispielhafter Erfolg – zahlreiche Rezensionen im deutschsprachigen Raum, im selben Jahr noch eine zweite Auflage (weitere würden folgen, u. a. in der *edition suhrkamp*), die Verleihung des neu geschaffenen FAZ-Literaturpreises – mag dazu beigetragen haben, dass Verlag und Autor in den folgenden Jahrzehnten immer wieder vergleichbare Vorhaben diskutierten. Der Blick in den Nachlass führt in Versuchung, die geplanten Bände zu rekonstruieren, so viele durchnummerierte und mit Bemerkungen für den jeweiligen Lektor versehene Gedichte findet man, über deren Auswahl, Gestalt und Anordnung Brasch im Briefwechsel mit Suhrkamp verhandelte. Dennoch wurde nach „Der schöne 27. September“ kein neues Lyrik-Projekt mehr

---

<sup>36</sup> „Der Papiertiger“ erscheint zunächst mit szenischen Anweisungen in: manuskripte 53 (1976), S. 23-28 (in dieser Form auch in Brasch: Kargo (wie Anm. 30), S. 94-109). Um „Hahnenkopf“ ergänzt, wird er dann sogar in einer eindeutigen Theaterpublikation veröffentlicht: *Spectaculum* 26 (1977), S. 7-30. Die übrigen Gedichte finden sich allesamt in Brasch: Kargo (wie Anm. 30): „Totale“ unter dem Titel „9.15-9.30 MEZ“ (S. 118-119), „Halbtotale“ als „Zamorra“ (S. 45) sowie „Kopie“ als „Hammett“ (S. 53).

<sup>37</sup> „Ganz bestimmte Stoffe verlangen nach einer ganz bestimmten Form.“ Brasch zitiert nach Werner Mathes, Stephen Locke: Verwahrlosung als Hoffnung. Gespräch mit Thomas Brasch. In: *tip* 5 (1980), S. 56-61 [bis S. 59 Einleitung und Gedicht-Abdruck, dann Gespräch]. Hier S. 60.

<sup>38</sup> So die wohl mit dem Autor abgestimmte, betont unideologische Formulierung im Klappentext zu „Kargo“ (wie Anm. 30).

<sup>39</sup> Vgl. Peter von Becker: Im Ansturm der Windstille. Zu Thomas Braschs Gedichtband „Der schöne 27. September“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7. Juli 1980; Helen Fehervary: Thomas Brasch: Ein Erzähler nach Kafka. Erstdruck als: Thomas Brasch. A storyteller after Kafka. In: *New German Critique* 12 (1977), S. 125-132. Hier zitiert nach der Übersetzung von Margarete Häfel in: Häfel u. a.: *Arbeitsbuch* (wie Anm. 19), S. 369-379. Hier S. 372.

<sup>40</sup> Vgl. Heiner Müller: Wie es bleibt, ist es nicht. Erstdruck in: *Der Spiegel* (12. September 1977). Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Häfel u. a.: *Arbeitsbuch* (wie Anm. 19), S. 205-209.

<sup>41</sup> In einer von 27 Literaturkritikern aus der BRD, Österreich und der Schweiz ermittelten Bestenliste steht „Vor den Vätern sterben die Söhne“ im Februar 1977 an der Spitze, so eine Presstextnotiz der *FAZ* (vgl. Häfel u. a.: *Arbeitsbuch* (wie Anm. 19), S. 156). Für „Kargo“ siehe etwa Fritz J. Raddatz: Versuche, aus der eigenen Haut zu kommen. Thomas Brasch: „Kargo“ – Eine Sammlung mit Gedichten, Dramen, erzählenden Texten. In: *Die Zeit* (11. November 1977), Literaturteil, S. 2.

<sup>42</sup> [Elisabeth Borchers]: [2-seitiger Vorschautext für 1979]. 13. September 1978. TBA, Sign. 1310. Hier S. 1.

realisiert, mit Ausnahme eines vom Grafiker Strawalde illustrierten Verszyklus', der in einer Auflage von 60 Stück erschien.<sup>43</sup> Erst posthum gaben Katharina Thalbach und Fritz J. Raddatz eine Sammlung von 150 Gedichten, unter mottoartigen Kapitelüberschriften geordnet, heraus, die auf großes öffentliches Interesse stieß.<sup>44</sup>

Doch obgleich zum Teil faszinierende Texte mitgeteilt werden, ist der Band „Wer durch mein Leben will, muß durch mein Zimmer“ als Ganzes gesehen fragwürdig. Die Herausgeber gestehen in ihrer editorischen Notiz zu diesem Band bereitwillig ein, dass Nachlasseditionen an sich bereits „ein heikles Unterfangen“ sind, da durch sie ein Autor „mit Texten vorgestellt [wird], die er zu Lebzeiten nicht selber zum Druck gab“.<sup>45</sup> Die Probleme dieses Bandes allerdings sind weit schwerwiegender. Dass die Auswahl für einen Gedichtband, an der Brasch bis kurz vor seinem Tod – wieder einmal – arbeitete, völlig umgestellt und stark erweitert wurde (einige Gedichte fielen auch weg), mag angesichts der begründeten Vermutung, dass Brasch noch nicht zufrieden mit seiner Zusammenstellung und weit von einer Publikation entfernt war, noch akzeptabel sein.<sup>46</sup> („Ein Gran Anmaßung bleibt durch das Prinzip Auswahl“, vermerken die Herausgeber, „denn nicht jedes beschriebene Blatt Papier, das sich in Schubladen und Kästen fand, ist hier abgedruckt.“<sup>47</sup> Es fehlt wesentlich mehr als diese Formulierung nahe legt, darunter durchaus einiges, was als ‚fertiges‘ Gedicht gelten darf, doch ein Vollständigkeitsanspruch ist natürlich nicht legitim.)

Hingegen befremdet es stark, dass vielfach Fassungen ausgewählt wurden, die eindeutig nicht letzter Hand sind; noch dazu ohne Vermerk oder Begründung.<sup>48</sup> Kommentiert ist ohnehin nichts. „Da in den Manuskripten nur wenige Gedichte datiert waren, wurden Datierungen generell weggelassen“, so lautet die Begründung hierfür – doch ein Gespräch mit der kenntnisreichen Archiv-

---

<sup>43</sup> Thomas Brasch: zwei offne fenster ODER ein liebes paar. Grafik von Strawalde. Berlin 1999. [Edition DSCHAMP der Galerie auf Zeit]. Der Grafik-Zyklus von Strawalde entstand direkt zu den Gedichten von Brasch. Folgende Sammlungen enthalten nur Gedichte, die bereits in „27. September“ oder „Kargo“ veröffentlicht waren: Thomas Brasch: Drei Wünsche, sagte der Golem. Gedichte, Stücke, Prosa. Hg. von Gerhard Wolf. Leipzig 1990; Thomas Brasch: Jetzt is nicht mehr vor zwei Jahr. Gedichte. Mit Original-Illustrationen von Martin Klinker und Thomas Poganiuch. Mainz 1993. (Letzteres erschien mit einer Auflage von 20 Stück im Selbstverlag.)

<sup>44</sup> Vgl. Brasch: Wer durch mein Leben will (wie Anm. 20).

<sup>45</sup> Katharina Thalbach, Fritz J. Raddatz: Editorische Notiz. In: Brasch: Wer durch mein Leben will (wie Anm. 20), S. 197-198. Hier S. 197.

<sup>46</sup> Die Veröffentlichung orientiert sich in Teilen offenbar an einer Sammlung Braschs im TBA: Sprechsaal. Zusammenstellung für eine geplante Veröffentlichung. [Berlin], [2001]. TBA, Sign. 1590. Mehr als ein Viertel der dort zusammengestellten 51 Gedichte fehlt jedoch in dem insgesamt dreimal umfangreicheren Band.

<sup>47</sup> Thalbach, Raddatz: Editorische Notiz (wie Anm. 45), S. 198.

<sup>48</sup> Ein gutes Beispiel hierfür ist das Gedicht „VIELLEICHT“ aus der Mappe „Sprechsaal“ (wie Anm. 46). Die Fassung auf S. 21-27 in Brasch: Wer durch mein Leben will (wie Anm. 20) berücksichtigt *nicht* die dortigen handschriftlichen Änderungen des Autors, obwohl die „Sprechsaal“-Zusammenstellung als letzter Entwurf Braschs zu einem Gedichtband entscheidend sein sollte.

verwalterin Martina Hanf hätte sicherlich in vielen Fällen Klarheit gebracht.<sup>49</sup> Zum Teil suggeriert die Anordnung zudem inhaltliche Zusammenhänge, die nicht möglich sind.<sup>50</sup>

Leider bleibt es nicht bei bloßen Fragwürdigkeiten, denn sinnentstellende Druck- oder Lesefehler, ein nur zur Hälfte mitgeteiltes Gedicht, ständige eigenmächtige Anpassung der Groß- und Kleinschreibung an die gängigen Rechtschreibregeln sowie häufige Missachtung des Zeilenbruchs und einiges andere mehr<sup>51</sup> führen dazu, dass der Gedichtband zum wissenschaftlichen Arbeiten tatsächlich gar nicht geeignet ist. Dies ist besonders schmerzlich, weil – wie Thomas Wild in seiner kritischen Rezension in *Arbitrium* treffend formuliert – es „weitere Gedichteditionen aus dem Nachlaß, geschweige denn eine Werkausgabe, [...] auf absehbare Zeit nicht geben“ wird.<sup>52</sup>

Nicht jeder Brasch-Interessierte kann selbst aufwändig im Thomas-Brasch-Archiv forschen. Für Literaturwissenschaftler ist das noch zu Lebzeiten des Autors an der Akademie der Künste in Berlin entstandene Archiv allerdings ein Glücksfall. Etwa 500 Gedichte und Gedichtentwürfe sind einsehbar; noch dazu unter sehr guten Forschungsbedingungen: in einem Findbuch einzeln aufgelistet, dabei häufig von der Archivarin Martina Hanf mit Hinweisen zur Publikationsgeschichte versehen und mitunter zeitlich eingeordnet. Belegt wird durch den Blick in den Nachlass nicht nur, dass Thomas Brasch zeitlebens Gedichte geschrieben hat,<sup>53</sup> sondern es drängen sich zahlreiche aufschlussreiche (und noch unpublizierte) Funde ins Sichtfeld. Auf einem Blatt mit

---

<sup>49</sup> (Aus dem Fehlen fast jeglicher zeitlichen Einordnung oder gar Anordnung schlossen manche Rezensenten, dass die versammelten Gedichte größtenteils aus Braschs Spätwerk stammen – weit gefehlt; eine beträchtliche Anzahl entstand nachweislich in den 60er, 70er und 80er Jahren, wie die systematische Sichtung des Nachlasses ergab.)

<sup>50</sup> Drei auf „Anna“ bezogene Texte in dem Kapitel der Widmungsgedichte folgen direkt aufeinander (vgl. Brasch: *Wer durch mein Leben will* (wie Anm. 20), S. 58-61). Da der dritte ausdrücklich Anna Thalbach gewidmet ist (ein Gelegenheitsgedicht anlässlich ihres 18. Geburtstags) und jeder Leser einer Anordnung wohl einen gewissen Sinn unterstellen wird, liegt der Schluss nahe, dass auch die beiden anderen ursprünglich für Braschs Ziehtochter geschrieben waren. Was auf das zweite Gedicht wohl auch zutrifft, ist für das erste (vgl. TBA, Sign. 4143) jedoch unmöglich, da es aus den 60er Jahren stammt. Für diesen Hinweis danke ich Hilde Stark.

<sup>51</sup> Besonders aufschlussreich ist der Vergleich mit der besagten Sammlung „Sprechsaal“ (wie Anm. 46) – mindestens zehn der von dort übernommenen Gedichte werden im Nachlass-Band mit anderen Schreibungen wiedergegeben; unter anderem unterläuft ein äußerst unangenehmer Druckfehler in „Der Tod des Isaac Babel“ auf S. 53, V.8 (in „Sprechsaal“ zudem übrigens der Titel in Großbuchstaben) – es muss richtig „Tiere“ und nicht „Tiefe“ heißen. Eine gründliche Sichtung des Nachlasses im TBA zeigt bedauerlicherweise noch viele andere solcher Beispiele. Auf das im Gedichtband nur halb abgedruckte (!) Gedicht „Anzeige“ (im Gedichtband S. 76; vgl. TBA, Sign. 419) verweist bereits Wild in seiner Rezension „Gedichte aus dem Nachlaß“ (wie Anm. 24), S. 120. Kaum fassbar ist auch, dass die Herausgeber des Bands nur angeben: „Einige wenige [der im Band veröffentlichten Gedichte] waren in entlegenen Anthologien oder Zeitungen gedruckt“ (im Gedichtband S. 197) – Nachweise erfolgen nicht; ja sogar nur für zwei Gedichte wird aufgeschlüsselt, *dass* sie gedruckt wurden. Dabei wurden zum Beispiel sechs Texte, die bereits in dem Sammelband „Der Lyrikclub Pankow“ abgedruckt waren, aufgenommen – ein Hinweis wäre nicht nur rechtens nötig gewesen, sondern hätte in allen Fällen Datierungsfragen erspart (die Gedichte entstanden nämlich allesamt in den 60er Jahren). Vgl. Roland Berbig (Hg.): *Der Lyrikclub Pankow. Literarische Zirkel in der DDR*. Berlin 2000.

<sup>52</sup> Wild: *Gedichte aus dem Nachlaß* (wie Anm. 24), S. 120.

<sup>53</sup> Ein Kuriosum ist der wahrscheinlich früheste Text von Brasch mit dem Titel „Mein erstes Gedicht“, der vom Autor auf 1953 datiert wurde – ein politisch aufgeladenes Sportpoem: „[...] Ungarn, du Held der Olympiade / Die Augen der Welt blicken auf dich / [...] // Ungarn, magst glücklich sein / die ganze Welt muss es sehn / wie wir unsere Heimat lieben / das freie Ungarland“ (TBA, Sign. 1530, V.9-10/13-16 [verm. unv.]). Das Gedicht spielt auf den 6:3 Sieg der ungarischen Fußballnationalmannschaft in Wembley an. Auch andere Gedichte sind oftmals von Brasch datiert; vor allem, wenn sie offenbar einmal zur Veröffentlichung vorgesehen waren; mitunter ist das Datum auch Teil des Titels. Daher ist auch nachweisbar, dass manche überlieferte Manuskripte aus Braschs letzten Lebensjahren stammen. Vgl. etwa das Manuskript: „am 20.1.2000/Dies ist für Hilde“. TBA, Sign. 1537 [verm. unv.].

drei Gedichten etwa, entstanden offenbar zwischen dem 5. und dem 8. Juli 1985, fasst das mittlere die Bedeutung des lyrischen Schreibens in gewaltige Bilder:

## 2. DAS ERSTE GEDICHT

nach 2 Jahren. Neugeboren  
für den Abschied. Bitterschön  
wie Ankunft: Bahnhof Frankfurt/M.  
Wo bin ich, ach, warum keine M. Pi  
(Kalaschnikow), die Bahnsteige menschenleer zu schießen  
für das erste Gedicht nach 2 Jahren.<sup>54</sup>

Doch abseits der Faszination, die von Einzelfunden wie diesem oder den zahlreichen, bis auf Ausnahmen unveröffentlichten Gelegenheitsgedichten und Widmungsgedichten ausgehen kann,<sup>55</sup> bietet der Nachlass vor allem die Chance, die Arbeitsweise von Brasch zu studieren und über sie auch die wenigen autorisierten Gedichtsammlungen des Autors genauer kennen zu lernen.

Es ist eine Gelegenheit, die sich ein an diesem Dichter interessierter Literaturwissenschaftler kaum entgehen lassen sollte, insbesondere da es, wie angedeutet, nur wenig aufschlussreiche Sekundärliteratur zur Lyrik von Thomas Brasch gibt. Noch 1995 nannte Janssen-Zimmermann in ihrer Dissertation allein Eckart Krumbholz' Einleitung zur Lyriksammlung *Poesiealbum 89* und Michael Schneiders *konkret*-Beitrag „Transit durchs Reich linker Melancholie“ – ein nicht einmal eine Seite umfassendes Vorwort von 1975, dessen Diktion man das Taktieren mit Blick auf die DDR-Kulturpolitik anmerkt, sowie einen Aufsatz, der nur als historisches Dokument zur Rezeptionsgeschichte des Bands „Der schöne 27. September“ Aussagewert besitzt.<sup>56</sup> Auch wenn Janssen-Zimmermann in dieser bescheidenen Auflistung die zwei nachfolgenden größeren Untersuchungen zu Braschs Werk noch nicht berücksichtigen konnte, bleibt die Forschungslücke bis heute gewaltig:<sup>57</sup> Margrit Frölich wollte zwar 1996 eine „Einführung in Braschs komplexes kün-

---

<sup>54</sup> Die drei Gedichte befinden sich im TBA, Sign. 561 [verm. unv.]. Unter dem zitierten mittleren Gedicht steht von Braschs Hand „6.7.85 – Kommentar zu 5.7.85“; das erste ist auf diesen Tag datiert. Es ist daher nahe liegend, die im oben zitierten Text beschriebene Schreibpause tatsächlich einmal autobiographisch zu verstehen – umso berührender erscheint das Gedicht, das die gelungene Rückkehr zur Lyrik als überwältigend darstellt.

<sup>55</sup> Die meisten Widmungsgedichte im Nachlass sind Gelegenheitsgedichte, anders als die Mehrheit der in Brasch: Wer durch mein Leben will (wie Anm. 20) abgedruckten Widmungstexte. Erhellend ist zudem die große Zahl der ‚Produktionsgedichte‘ Braschs, die praktisch unbekannt sind. Diese frühen, in den 60er und 70er Jahren entstandenen Texte könnten den Ausgangspunkt bilden für eine Untersuchung des Motivs der Arbeit bei Brasch, deren Wichtigkeit etwa die Herausgeber des „Arbeitsbuch“ in ihrer Vorbemerkung herausstreichen. Vgl. Häfel u. a.: Arbeitsbuch (wie Anm. 19), S. 11-12.

<sup>56</sup> Krumbholz rechtfertigt u. a. die angebliche „Maßlosigkeit“ der Gedichte damit, dass sie der „Öffentlichkeit die Möglichkeit“ gäben, mit dem Autor ins Gespräch zu kommen und ihm auch zu widersprechen. Vgl. Eckart Krumbholz: [Vorbemerkung]. In: Brasch: Poesiealbum 89 (wie Anm. 6), [o. S. ]. Zu Schneider: Transit durchs Reich linker Melancholie (wie Anm. 19) siehe auch S. 4 der vorliegenden Arbeit.

<sup>57</sup> Allerdings muss angemerkt werden, dass eine unveröffentlichte Magisterarbeit zu Braschs Lyrik existiert. Mir erscheint ihr Ansatz jedoch um einiges zu weit gewählt, um wirklich produktiv zu sein: Grundsätzlich werden alle publizierten Gedichte Braschs, auch die posthum veröffentlichten, die – wie gesagt – editorisch höchst problematisch sind, zur Untersuchung herangezogen, wenn sie nach Auffassung der Verfasserin Braschs Lyrik angeblich bestimmende ‚Motive‘ („Staat“, „Liebe“, „Krieg“ oder „Schreiben“) besitzen. Dabei wird nicht nachgewiesen, dass es sich wirklich um Leitmotive handelt, noch geprüft, ob diese sich über 4 Jahrzehnte nicht vielleicht ändern. Auch wird teilweise eher naiv argumentiert; etwa führen die John-Donne-Zitate in „Hoffnungslose Empfehlung“ (27. September (wie Anm. 17), S. 66-67) die Autorin zur Annahme, dass Donne ein Vorbild für Brasch sei, ohne dass die Tatsache, dass ihnen das Gedicht widerspricht, überhaupt berücksichtigt wird. Teile des Nachlasses wurden anscheinend

lerisches Oeuvre und seine Schlüsselkonzepte, poetische und politische Belange“ unter Berücksichtigung des „historischen, politischen und kulturellen Kontexts“ liefern,<sup>58</sup> konzentrierte sich jedoch allein auf die Analyse von drei Dramen, zwei Filmen sowie auf die Prosasammlung „Vor den Vätern sterben die Söhne“.<sup>59</sup> Jens Ponath hingegen, der Braschs Gedichten immerhin über 20 Seiten seiner Dissertation widmete, versucht hauptsächlich (und nicht sehr überzeugend), ihren performativen Charakter als „Theaterstücke in nuce“ nachzuweisen.<sup>60</sup>

Und auch Janssen-Zimmermann selbst, die „Der schöne 27. September“ stellvertretend für die restliche Lyrik Braschs diskutiert, wird den Gedichten, denen sie 15 Seiten ihrer insgesamt sehr erhellenden Untersuchung einräumt, nicht ganz gerecht. Anhand eines Vergleichs mit ihren Erkenntnissen aus der ausführlichen Analyse der Dramen Braschs kommt sie zu der Schlussfolgerung, dass die Gedichte, anders als die Theaterstücke, kein „utopisches und innovatives Potential“<sup>61</sup> aus dem Bereich der Form nähmen. Die Gedichtformen erscheinen ihr traditionell und ohne Bruch; die Lyrik sei daher (ebenso wie die Epik, übrigens) „verhältnismäßig konventionell“.<sup>62</sup>

Obleich ihre Einzelanalysen zum Teil wirklich gewinnbringend sind, werden die Gedichte durch den abwertenden Vergleich mit der ‚innovativeren‘ Dramenform doch letztlich in ihren Gattungseigenarten nicht ernst genommen. Ob ‚utopisches Potential‘ ein Kriterium für die Bewertung von Literatur sein sollte, ist ohnehin fragwürdig (und abgesehen davon ist offene Formzerstörung sicherlich nicht der einzige Weg zu ‚Innovativität‘) – vor allem aber prüft Janssen-

---

gesichtet, fließen jedoch nicht in die Arbeit ein. Vgl. Tina Gintrowski: „Gewaltig der Welt ein großes Leben aus den Adern reißen“. Das lyrische Werk Thomas Braschs. [Unveröffentlichte Magisterarbeit]. Bonn 2004. Einsehbar in der Bibliothek des Archivs der Akademie der Künste, Berlin, Sign. 2005/B/250. Hier S. 14.

<sup>58</sup> Frölich: *Between Affluence and Rebellion* (wie Anm. 17), S. 6. Aus dem Englischen übersetzt von mir, H. M.

<sup>59</sup> Abgesehen von zwei Fußnoten und dem einem Kapitel als Motto vorangestellten Gedicht „Selbstkritik 3“ (vgl. 27. September (wie Anm. 17), S. 10) wird die Lyrik Braschs nur mit der äußerst vage gehaltenen Aussage „Braschs Eindrücke vom Westen, insbesondere vom Konsumverhalten in Westdeutschland, spielen in seiner Lyriksammlung *Der schöne 27. September* (1980) eine Rolle“ bedacht. (Frölich: *Between Affluence and Rebellion* (wie Anm. 17), S. 4. Aus dem Englischen übersetzt von mir, H. M.)

<sup>60</sup> Die seiner Arbeit zugrunde liegende These, dass Brasch auf innovative Weise auch in anderen Gattungen als der dramatischen durch den Einsatz theatraler Formelemente ‚gesellschaftliche Kommunikation‘ anregen will, fängt viele Besonderheiten von Braschs heterogenem, oftmals Gattungsgrenzen sprengendem Werks ein. Doch gerade für die Lyrik jenseits vom „Papiertiger“ – der später ja zum dramatischen Text wurde – und außerhalb der inszenatorischen Anordnung von „Kargo“ (wie Anm. 30) ist sie wenig überzeugend. Theaterwissenschaftliche Termini wie „Handlungszeitraum“, „Redesituation“ oder „szenischer Hintergrund“ wirken nur selten hilfreich für die Arbeit mit den Gedichten des „27. September“, und die wenigen herausgegriffenen Texte werden einzig unter dem Aspekt ihrer (angeblichen) Performativität betrachtet, was sie extrem reduziert.

<sup>61</sup> Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 189.

<sup>62</sup> „Themen werden beibehalten, die mit dem von Brasch andernorts etablierten Subjektbegriff zwischen ‚Warenwelt‘ und eigensinnigem Anspruch des Einzelnen zusammenhängen. Die utopische Qualität dagegen, wie sie sich in der Mehrzahl der Dramen aus einer formal innovativen Struktur ergibt, wird man in den Gedichten dieses Bandes vergeblich suchen. Die traditionelle Formgebung, häufig zum Kriterium positiver Würdigung genommen, wirkt einer Funktionsbestimmung als ‚Gegenbild‘ im konstruktivem Sinne entgegen. Wohl ist der inhaltliche Ansatz als kreative, weil die Position des Subjekts stärkende Kritik und Verweigerung zu charakterisieren, aber die narrativen Strukturen der Artikulation und Vermittlung widerstehen dieser Kraft. [...] Der inhaltliche Versuch, Eigen-Sinn statt einer Sinnfindung durch Einfügen, Chaos und Anarchie anstelle von Ordnung zu etablieren, scheidet formal.“ Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 205.

Zimmermann gar nicht, ob die von ihr in kritischer Absicht unterstellte „formale[ ] Perfektion“<sup>63</sup> dieser Lyrik überhaupt so vorliegt.

Dabei hatte es schon im Erscheinungsumfeld des Bandes Stimmen gegeben, die den Texten keineswegs eine perfektionierte konventionelle Form zusprachen: Der New Yorker *Aufbau* etwa nannte in einer generell positiven und angenehm unideologischen Rezension Brasch einen „(bisweilen etwas holprig) reimenden Bänkelsänger“.<sup>64</sup> Doch auch diese Feststellung muss, sollte sie denn korrekt beobachtet sein, nicht notwendigerweise zu einer Abwertung von Braschs Dichtkunst führen – schließlich hatte der Autor selbst etwa ein Jahr vor Erscheinen seines Gedichtbands in einem Gespräch befürchtet, er habe viele Gedichte „fast zu genau komponiert“<sup>65</sup>. Eine Formulierung, die einen ganz anderen Kunstanspruch vermutet lässt als das ‚konventionelle‘ Streben nach größtmöglicher Vollkommenheit. Vielleicht deutet also bereits dieses kleine Zitat auf die spannendste Fragestellung in Bezug auf Braschs Lyrik hin: Lässt sich eine bestimmte Ästhetik<sup>66</sup> aus der Beschaffenheit der Gedichte (Motivik, Sprache und Form im Zusammenspiel) ablesen?

Zu allgemein gestellt, birgt so eine Forschungsaufgabe allerdings (bei 250 veröffentlichten und mindestens noch einmal so vielen unveröffentlichten Gedichten, die über vier Jahrzehnte hinweg entstanden sind) ziemliche Risiken – vor allem für Untersuchungen, die wie die vorliegende einen recht begrenzten Zeit- und Umfangsrahmen besitzen. Die Lektüre der bisher entstandenen Sekundärliteratur lässt von weiteren Großprojekten, die sehr heterogene Textgebilde unterschiedlich genau behandeln und dann vom einen stark verallgemeinernd auf das andere zu schließen versuchen, doch eher absehen. Ob es *die* Ästhetik von Thomas Brasch überhaupt gibt, ob nicht unterschiedliche Gattungen und Schaffensphasen auch neue Kunstauffassungen mit sich brachten, kann wohl nur anhand einer großen Zahl an Forschungsarbeiten, die sich jeweils auf andere Schwerpunkte konzentrieren, entschieden werden. Durch die Analyse einer sinnvoll begrenzten Anzahl von Gedichten, die eine ausgesuchte Phase in Braschs Schaffen charakterisieren, mag es jedoch gelingen, einen kleinen, aber wichtigen Baustein für solch eine Fragestellung zu schaffen, – und „Der schöne 27. September“, der die Literaturszene 1980 wie ein „Paukenschlag“<sup>67</sup> aufrüttelte, stellt einen wunderbaren Ausgangspunkt für derartige Überlegungen dar.

---

<sup>63</sup> Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 205. Vom Zitatheber Fritz J. Raddatz war diese Bemerkung positiv gemeint.

<sup>64</sup> [g.n.]: Bänkelsängers Tagewerk. Thomas Brasch: „Der schöne 27. September“. In: *Aufbau* [New York], 9. Mai 1980.

<sup>65</sup> Brasch zitiert nach Rudolph: [Gespräch mit Brasch] (wie Anm. 4), S. 17. Der größte Teil der Gedichte aus „27. September“ existierte zu diesem Zeitpunkt schon, allerdings in Vorstufen.

<sup>66</sup> Hier als ‚partikuläre Künstlerästhetik‘ gemeint. Der Terminus erscheint passend „als Gegenbegriff] zur normativen klassizistischen Poetik“ (Karlheinz Barck u. a.: Artikel Ästhetik / ästhetisch. In: Ders. u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Absenz – Darstellung*. Stuttgart 2000. Hier S. 351); unter anderem auch, da Brasch ihn selbst im dritten Abschnitt seines Gedichtbands verwendet.

<sup>67</sup> Wild: *Gedichte aus dem Nachlaß* (wie Anm. 24), S. 117.

Dieser Band aus der mittleren Werkphase des Autors (die, ganz wertfrei, als die produktivste gelten darf) ist nicht nur ohne Zweifel die berühmteste Lyrikpublikation Braschs – was die Wahl an erster Stelle vor dem *Poesiealbum 89*<sup>68</sup> oder der kaum bemerkten Veröffentlichung „zwei offene Fenster ODER ein liebes Paar“<sup>69</sup> rechtfertigen mag –, sondern lädt durch seine zyklische Komposition ganz offensichtlich dazu ein, nach Korrespondenzen oder gar einem ‚inneren Thema‘ zu forschen. Nebenbei: Auch die Bedingungen für eine gründliche Analyse sind ideal. Zu fast allen der 40 Gedichte des Bands sind Vorstufen überliefert, die den Entstehungsprozess (wenn auch in unterschiedlichem Maße) nachvollziehbar machen. Textgenetische Erkenntnisse aber könnten gerade in Hinblick auf die Frage nach der *Idee* hinter der Gestaltung der Gedichte wirkliche Aussagekraft besitzen.

Um haltbare und vor allem nachvollziehbare Thesen zu erreichen, ist es am sinnvollsten, Fallstudien in den Mittelpunkt dieser Arbeit zu stellen – damit ein genauer Blick gewährleistet ist, soll der Entwicklungsprozess von der ersten überlieferten Vorstufe bis zur Druckfassung anhand von drei Beispielen detailliert nachgezeichnet werden. Dabei bietet sich vor allem auch ein *close reading* dieser Druckfassungen und der aussagekräftigen Vorstufen an: Diese Methode kann nämlich am besten verhindern, dass – was bei den anderen Arbeiten, die auf Braschs Lyrik eingehen, recht problematisch erscheint – von der Lesart des Gesamtwerks (oder in diesem Fall: den Eindrücken beim Lesen des Gedichtbands) voreingenommen und möglicherweise vorschnell auf die Beschaffenheit der Einzeltexte geschlossen wird. Stattdessen sollen hier gerade umkehrt die ausführlichen Analysen mit kontextunabhängig gewonnenen Erkenntnissen den Grundstein für weiter angelegte Untersuchungen liefern: Einerseits kann so ein kleiner Vergleich mit textgenetischen Tendenzen bei den übrigen Gedichten des Bands gewagt werden; andererseits wird sich in einem separaten Kapitel eine Analyse des Arrangements von „Der schöne 27. September“ anschließen, für das auch die Befunde aus den *close readings* relevant sind. Um voreilige Schlüsse zu vermeiden, werden die Ergebnisse dieser beiden Kapitel erst in Synthese abschließend beurteilt und bewertet.

1980 hatte die Jury des F.A.Z.-Preises für Literatur befunden:

In den Gedichten seines Bandes „Der schöne 27. September“ verbindet Thomas Brasch Zartheit und elegische Erotik mit Nüchternheit und strenger Zeitkritik. Diese Verse, die sich gleichermaßen durch hohe Musikalität wie durch scharfe Intellektualität auszeichnen, tragen zur Erneuerung traditioneller Formen der deutschen Lyrik bei, zumal des Lieds und der Ballade, und weisen Thomas Brasch als poetischen Sprecher seiner Generation aus.<sup>70</sup>

Auch abseits der Frage nach einer impliziten Ästhetik<sup>71</sup> verdient dieser einst so viel beachtete Gedichtband sicherlich eine Re-Lektüre.

---

<sup>68</sup> Wie Anm. 6.

<sup>69</sup> Wie Anm. 43.

<sup>70</sup> So die Aufschrift der Brasch überreichten Urkunde. Vgl. TBA, Sign. 1209.

<sup>71</sup> Die ist eine echte Frage: Das Ergebnis ist schließlich keineswegs gewiss.

## 2 Lyrik im Prozess

Ich glaube [...], daß es der Mangel ist vieler [meiner] Gedichte [...], daß sie nicht fragmentarisch, nicht offen genug sind; sie sind fast zu genau [...] komponiert.<sup>72</sup>

[E]inige Gedichte im ‚27. September‘ sind unfertig. [...] Daran hätte ich weiterarbeiten können, aber ich wollte es nicht und ich wollte es gern abnabeln. Ich habe dann das Gefühl, daß ich Sachen zum Druck oder zur Aufführung geben muß, [...] damit sie mir in einer fremden Gestalt als Buch oder als Inszenierung wiederbegegnen und [ich] dann aufs Neue anfangen kann, mich mit ihnen auseinanderzusetzen.<sup>73</sup>

### 2.1 Ausgewählte Texte

Zu 37 Gedichten aus dem Band „Der schöne 27. September“ finden sich im Thomas-Brasch-Archiv der Akademie der Künste Vorstufen. Dank des von Martina Hanf erstellten Findbuchs ist ein Großteil davon leicht zu identifizieren – häufig ist der Titel, unter den die Fassungen dort gestellt wurden, identisch mit dem der späteren Druckversion; ansonsten ist in den meisten Fällen ein Publikationshinweis vermerkt.<sup>74</sup> Nur einige wenige Fassungen kann allein der aufspüren, der sämtliche Gedichtsignaturen aus dem Nachlass bestellt und sichtet.<sup>75</sup>

Insgesamt konnten für diese Untersuchung 99 Vorstufen ermittelt werden.<sup>76</sup> Es ist wahrscheinlich, dass weitere existierten oder außerhalb des Archivs – etwa in Wohnungen von Bekannten Braschs – noch vorhanden sind. Dennoch gibt es bereits allein im Thomas-Brasch-Archiv zu den meisten Gedichten von „Der schöne 27. September“ zwei Fassungen (im Schnitt sogar etwas mehr); in drei Fällen sind es immerhin sechs, in einem ganze neun. Sie stammen vermutlich größtenteils aus der Zeit vor dem Lektorat durch den Suhrkamp-Verlag. Wie die Suhrkamp-Lektorin und Lyrikerin Elisabeth Borchers, die Brasch bei diesem wie schon bei anderen Werken betreute, andeutet, waren die letzten Änderungen telefonisch festgelegt worden:

---

<sup>72</sup> Brasch zitiert nach Rudolph: [Gespräch mit Brasch] (wie Anm. 4), S. 16-17.

<sup>73</sup> Brasch zitiert nach Christine Emeritzky: [2. Interview mit Thomas Brasch (14. März 1982), 2. Fassung], S. 20. TBA, Sign. 860.

<sup>74</sup> Zum Teil wird dieser auch bei gleichem Titel gegeben.

<sup>75</sup> Nicht im Findbuch aufgeschlüsselte (bzw. durch den Titel im Findbuch zu erkennende) Vorstufen wurden bei den Vorarbeiten zur vorliegenden Untersuchung ausschließlich in der 1966 entstandenen, ursprünglich wohl zur Veröffentlichung vorgesehenen Sammlung „Erinnerung an morgen“ (vgl. TBA, Sign. 828 [in Teilen unveröffentlicht]) sowie in einem *Poesiealbum*-Exemplar mit handschriftlichen Änderungen (vgl. TBA, Sign. 1588) entdeckt. Außerdem gibt es noch keinen Vermerk im Findbuch, dass „Widmung für ein Haus“ (27. September (wie Anm. 17), S. 64) in einer ersten Fassung (vgl. Sign. 528) als Teil eines Gedicht-Typoskripts zu „Das stille Verschwinden der Angestellten“ (27. September (wie Anm. 17), S. 34) zu finden ist. Dies ist fern aller Kritik zu verstehen – in Anbetracht des großen Umfangs des lyrischen Nachlasses ist es vielmehr bemerkenswert und hochehrfrohlich, dass nur derartig wenige Fälle nicht vermerkt worden sind.

<sup>76</sup> Als Vorstufe wurde auch gezählt, wenn eine Fassung die Änderungen einer anderen umsetzt, da auch diese ‚Reinschriften‘ in den meisten Fällen ihrerseits weiteren Bearbeitungen unterzogen wurden. Identische Textfassungen – zum Teil Kopien – wurden hingegen nicht berücksichtigt; ebenso wenig ein Typoskript (vgl. TBA, Sign. 486, F<sub>2</sub>), das identisch mit der Druckfassung von „Die Geheimnisse“ (27. September (wie Anm. 17), S. 65) ist.

Wenn ich versuche, mir die Arbeitszeit ins Gedächtnis zu rufen, sehe und höre ich mich telefonieren, Gedicht für Gedicht, Zeile für Zeile. Mit anderen Worten: ein anhaltender Versuch, eine Übereinstimmung zu finden. Und sie wurde gefunden, ohne Zweifel. Ich fürchte, die Beschäftigung im einzelnen läßt sich nicht beleben; ich weiß auch nicht, ob eine Fotokopie des Manuskripts zum Beispiel vom schönen 27. September im Verlagsarchiv auffindbar wäre; eine Fotokopie, die möglicherweise Notizen/Anmerkungen von mir zur Vorbereitung auf das Telefongespräch besäße.<sup>77</sup>

Bedauerlicherweise war derartiges nicht aufzufinden, sodass der Lektoratsvorgang hier nicht nachvollziehbar gemacht werden kann.<sup>78</sup> Doch der Schreibprozess zwischen erster Stufe und Druckfassung erscheint in den meisten Fällen, auch ohne dass eine lückenlose Nachzeichnung möglich wäre, hochinteressant und aussagekräftig. Natürlich in unterschiedlichem Maße: Mal wurden Verse ausgetauscht oder umgestellt, mal nur einzelne Worte, und das Gesamtprofil veränderte sich kaum. Ab und an jedoch entstand ein in Länge, Konzeption, Bildwelt oder Aussage von der ersten Fassung völlig verschiedener Text.<sup>79</sup>

Unterschiedlich muss daher auch die Herangehensweise in Bezug auf die textgenetischen Beispielstudien sein: Zwar steht in allen drei Fällen neben einer Analyse einzelner Stufen vor allem die Deutung des Prozesses, der zum autorisierten Gedicht in „Der schöne 27. September“ geführt hat, im Mittelpunkt.<sup>80</sup> Doch während der Schreibprozess im für das erste gewählte Gedicht beinahe Zeile für Zeile nachvollziehbar ist, was eine dementsprechende Betrachtung nahe legt, sind die Sprünge in den anderen beiden Fällen relativ groß, sodass Einzelanalysen, die den gedanklichen Schritt zwischen diesen Fassungen berücksichtigen, eher angebracht erscheinen.<sup>81</sup> In einem weiteren Abschnitt (2.2) sollen, wie angekündigt, die aus den Fallstudien gewonnenen Erkenntnisse in einen detailreichen Überblick zur Genese aller Gedichte des Bandes eingeordnet werden, sodass ihr individueller oder repräsentativer Aussagewert hervortritt.

---

<sup>77</sup> Elisabeth Borchers an Hannah Markus, 26. April 2006. Eine Transkription befindet sich im Anhang II, S. XLI dieser Arbeit. Brasch zog das Telefongespräch dem Briefwechsel deutlich vor, wie Aussagen von Freunden und anderen Lektoren wie Rainer Weiss belegen, der Vorgang hat also nichts Ungewöhnliches. Der Autor sprach sogar mitunter ganze Passagen seiner literarischen Texte, etwa zu „Mädchenmörder Brunke“ (wie Anm. 31), auf die Anrufbeantworter von Bekannten und Mitarbeitern. Zu Borchers und Brasch siehe auch: Roland Berbig u. a.: Es hatte keinen Sinn, sich gegen Suhrkamp zu wehren. Gespräch mit Elisabeth Borchers am 8. Dezember 2003 in Frankfurt am Main. In: Roland Berbig (Hg.): *Stille Post. Inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost*. Berlin 2005. S. 149-171. Bes. S. 164-165.

<sup>78</sup> In der Regel sind nur die von vor 1964 stammenden Bestände des Archivs der Peter Suhrkamp Stiftung einsehbar, und auch das nur auf gesonderten Antrag; in Ausnahmefällen wurden bereits Forschungen für einen späteren Zeitraum gestattet. Anfragen bezüglich eines Arbeitsexemplars zu „27. September“ blieben jedoch unbeantwortet. Das private Archiv von Frau Borchers ist unglücklicherweise in den neunziger Jahren einem Brand zum Opfer gefallen.

<sup>79</sup> In den meisten Fällen ist durch die Textgenese relativ plausibel zu machen, in welcher Reihenfolge die Fassungen entstanden. Wo dies nicht möglich erscheint, ist es vermerkt.

<sup>80</sup> Jedes der hierfür ausgewählten Gedichte steht in seiner Druckversion in einem anderen Abschnitt des Zyklus, was vielleicht ebenso für den zweiten Teil dieser Arbeit günstig sein mag, da durch den Fassungsvergleich auch die Druckversion gedeutet wird.

<sup>81</sup> Um mögliche Repräsentativität zu unterstützen, wurden Beispiele ausgewählt, die auf den ersten Blick recht verschiedenartig sind. Im Anhang I der vorliegenden Arbeit finden sich Abschriften der Druckfassungen sowie Kopien und Transkriptionen der einzelnen Fassungen. Dieses Verfahren wurde freundlicherweise von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin genehmigt – vgl. das dieser Arbeit vorangestellte Dankwort.

### 2.1.1 Wie wir alle, doch auch ganz anders: „Märchen von Ruth / für Chagall“<sup>82</sup>

In „Märchen von Ruth / für Chagall“ präsentiert sich Thomas Brasch „mit einer so naiven Freude am Fabulieren, einer so schillernden Phantasie“, dass man darüber fast bereit sei, die „gesellschaftskritischen Spitzfindigkeiten“ in den übrigen Gedichten zu vergessen, schrieb Jens Frederiksen 1980 in der *Rheinischen Post*.<sup>83</sup> Obwohl die politischen Vorbehalte gegen Brasch aus dieser Rezension deutlich abzulesen sind, ist man versucht, Frederiksens Urteil zu „diesem kleinen Juwel“<sup>84</sup> zumindest teilweise zuzustimmen: „Märchen von Ruth“ fällt aus dem bis dato veröffentlichtem lyrischen Werk Braschs heraus. Kein anderer Text in „Der schöne 27. September“ ist derart ungebrochen liedhaft und melancholisch, ohne gesellschaftspolitische Reizbegriffe.<sup>85</sup>

Es ist ein recht monotones Lied; ein Eindruck, der vor allem durch den Rhythmus hervorgerufen wird. Alle Verse enden betont (obwohl in den sieben je vierzeiligen Strophen sich stets nur der zweite und der vierte Vers reimen, eine sehr simple Form also), und die Strophen bestehen zu meist aus zwei abgeschlossenen Sätzen, was bei der Kürze der Zeilen<sup>86</sup> den Anschein einer wenig komplexen Struktur vermittelt. Der Jambus, der einige Strophen dominiert (konsequent allerdings nur in Strophe 3 und 4) verstärkt dies noch. Darüber hinaus wirkt die Wortwahl begrenzt: So doppelt sich etwa die Formulierung vom steigenden Rauch in auf einander folgenden Versen (V.13 / 14). Zudem sind die Anfangs- und die Endstrophe fast identisch.

Man könnte vermuten, dass solche Auffälligkeiten der Entstehungszeit von „Märchen von Ruth“ geschuldet sind, denn die Vorstufen gehören zu den frühesten Gedichten Braschs, die er 1966 in einer selbst gebundenen und nie publizierten Sammlung zu einem Bändchen zusammengefasst hatte.<sup>87</sup> Doch von der ersten Fassung zur Druckfassung war es eindeutig ein langer Weg: Insgesamt sind neun unterschiedliche Fassungen (F) überliefert; mehr als von jedem anderen Gedicht überhaupt. Schon der Blick auf F<sub>1</sub> (eine Vorstufe zu dem handschriftlich in „Erinnerung an Morgen“ eingetragenen „Ruth / Für M.C.“, also möglicherweise sogar noch vor 1966 entstanden!) zeigt, dass über die Jahre ein beachtlicher Arbeitsprozess stattgefunden hat. Diese erste Fassung, neunstrophig (später sind es nur noch sieben), besitzt im Gegensatz zu allen nachfolgenden eine

---

<sup>82</sup> Vgl. zur Druckfassung sowie den unterschiedlichen Vorstufen die Transkriptionen und Kopien im Anhang I, S. IV-XXIII. Da Vorstufen und Druckfassung in dieser Arbeit abgedruckt sind, werden diesbezügliche Nachweise nur F<sub>xy</sub> bzw. „Druckfassung“ sowie die Verszahlen vermerken; detaillierte Nachweise finden sich im Anhang.

<sup>83</sup> Frederiksen: *Ins Paradies vertrieben?* (wie Anm. 18).

<sup>84</sup> Frederiksen: *Ins Paradies vertrieben?* (wie Anm. 18).

<sup>85</sup> Die beiden einzigen anderen Gedichte, die vom lyrischen Ton und der Liedform her vergleichbar sind, enthalten beide deutliche politische Anspielungen: So lässt das floskelhafte „Ich bin nicht dagegen“ in „Lied / Für B.“ (27. September (wie Anm. 17), S. 35) ein bestimmtes gesellschaftliches Verhalten assoziieren, während „Vom schlimmsten Frieden gehetzt / Zwischen zwei Kriegen“ in „Schlaflied für K.“ (27. September (wie Anm. 17), S. 70) geradezu einen Brasch-Topos formuliert (die These vom unerträglichen Frieden, der eigentlich nur ein ‚Vorkrieg‘ ist), der sich abseits der literarischen Texte etwa in seinem Beitrag zur Berliner Begegnung zur Friedensförderung 1981 findet. Vgl. Thomas Brasch: *Ich will nicht sterben, ist zu wenig*. In: Häbel u. a.: *Arbeitsbuch* (wie Anm. 19), S. 234-236.

<sup>86</sup> Ausnahmen sind die Strophen 5 und 6, auf die später noch eingegangen wird.

<sup>87</sup> *Erinnerung an morgen* (wie Anm. 75).

völlig anders konzipierte Anfangs- und Endstrophe. Ihre fünfte Strophe wird bereits in F<sub>2</sub> nicht mehr übernommen, stark verändert werden dann zudem die Strophen 3, 6 und 8. Eine kleine autonome Analyse von F<sub>1</sub> ist also sicherlich lohnend; nicht zuletzt deshalb, weil sich so im Anschluss die Bedeutungsverschiebungen zu den übrigen Fassungen klarer zeigen lassen. Schon die ersten Vergleiche deuten jedenfalls daraufhin, dass die bekannte Druckfassung mit all ihren Besonderheiten durchaus sorgsam erarbeitet worden ist.

Doch selbst die erste Fassung, „Ruth Für M.C.“, besitzt mehr als nur Entwurfscharakter. Das auf den ersten Blick vielleicht inkonsequent erscheinende Reimschema ist in Wirklichkeit alles andere als das. Es alterniert nur: Reimen sich in einer Strophe allein der zweite und vierte Vers, ist in der folgenden ein klassischer Kreuzreim zu finden. Auch das Metrum zeigt, ohne dass es einen bestimmten Versfuß bevorzugt, eine klare, offenbar absichtsvolle Strukturierung. 4-hebige Verse wechseln sich mit 3-hebigen ab; beinahe alle Verse beginnen auftaktig und enden betont und fast immer sind Daktylen und Jamben innerhalb eines Verses eingesetzt.<sup>88</sup> Insgesamt wird so ein dynamischer Eindruck hervorgerufen, ohne dass die Kunstfertigkeit, die ihn möglich macht, sonderlich ausgestellt wird.<sup>89</sup>

Auch die ebenfalls recht schlicht gestrickt erscheinende märchenhafte Begebenheit in diesem Lied<sup>90</sup> verdient genauere Hinterfragung: Ruth, die eigentlich „wie wir alle“ war, beginnt mit einem Mal in unheimlichem Maße zu wachsen, sodass sie schließlich nicht nur über ihr Heimatdorf, sondern auch über die Wolken hinausragt. Der sich im Hintergrund haltende Sprecher<sup>91</sup> legt nahe, dass eine Schwalbe, die das Mädchen einst gefangen habe, der magische Auslöser des ungeheuren Wachstums gewesen sei; diese komme noch ab und an, um „Nachricht von Ruth“ (V.32) zu bringen. Veranschaulicht wird dieser sonderbare Wachstumsvorgang durch Bilder, die einander nur sprachlich zu variieren scheinen: Ruth war groß wie die Bäume (V.17), konnte in keinem Zimmer mehr stehen (V.19), war hoch wie ein Turm (V.24) ...<sup>92</sup> Doch die vermeintlichen Akkumulationen besitzen einen metaphorischen Subtext, und das Gedicht ist komplexer, als es Liedform und märchenhafte Fabel zunächst erwarten lassen: Ruth (deren Name im Hebräischen Freundin oder Gefährtin bedeutet) erlebt ein gänzlich anderes Schicksal als die alttestamentari-

---

<sup>88</sup> Die wenigen Überarbeitungen in F<sub>1</sub> bezwecken in den meisten Fällen auch Veränderungen des Metrums im Sinne einer Angleichung an das dominierende Hebungsschema; so in Strophe 4 und 7. Die Unterstrichung von V.11 könnte ebenfalls auf eine noch zu behebende Holprigkeit des Versmaß hinweisen. Vor allem gegen den vorherigen Gleichklang von „Zim-mer“ und „mehr“ richtet sich wohl die Veränderung in Strophe 5 (V.19). Meine Analyse von F<sub>1</sub> bezieht sich, soweit nicht anders angegeben, auf die bearbeitete Form.

<sup>89</sup> Eine Ausnahme bildet der 4-hebige Jambus in der fünften Strophe (Z. 18), die in F<sub>2</sub> als Ganzes wegfällt. Z. 7 und 9 sind, je nach Betonung, rein daktylisch oder wiederum eine Mischform.

<sup>90</sup> In „Erinnerung an Morgen“ (wie Anm. 75) wurde F<sub>3</sub> auch tatsächlich in die Rubrik ‚Lieder‘ eingeordnet.

<sup>91</sup> Nur in V.32 – „und bringt mir Nachricht von Ruth“ – tritt er in Erscheinung.

<sup>92</sup> Ähnlich wurde in der ersten Strophe in verschiedenen Wendungen betont (V.2-4), wie alltäglich die Herkunft von ‚Ruth‘ war, als ob das Merkwürdige an ihrem Schicksal erst durch den Gegensatz zum ehemaligen Durchschnittsleben hervorträte. In der Schlussstrophe schließlich wird beides direkt, hart miteinander kontrastiert: „jetzt trinkt sie wohl aus dem Wolkenmeer / und schreit nachts wie jedes Kind“ (V.35/36), obgleich sie nun so offensichtlich nicht mehr wie „jedes Kind“ ist.

sche Namensvetterin, die, verwitwet und verarmt, als Fremde nach Juda zog, dort noch einmal heiraten konnte und schließlich zur Stammutter Davids (des späteren Königs über die Stämme Israels also) wurde.<sup>93</sup> Braschs Gedicht erzählt viel mehr den Weg aus der Gemeinschaft („wie wir alle“) in die Isolation, der zugleich in mancher Hinsicht eine Entrückung ist.

Vermutlich wird nur der Leser, der die Druckfassung mit dem Zusatz „für Chagall“ kennt, spekulieren, dass das Kürzel im Titel, „M.C.“, auf ein Gedicht für Marc Chagall hindeutet. Doch auch ohne das Wissen um die Endfassung (das zumindest theoretisch auch zu falschen Schlüssen verleiten könnte) gibt es Hinweise darauf, dass hier, mit der Geschichte der über alle menschlichen Grenzen hinausgewachsenen Ruth, das Schicksal von über die Maßen begnadeten Menschen verhandelt wird. Letztlich kann das Gedicht auf eine ‚Fabel‘ zurückgeführt werden, die Grundzüge von klischeehaften Künstlerbiografien besitzt: Von Anfang an, auch als scheinbar normales Kind einsam und verträumt, führt das Sichtbarwerden der Besonderheit in den Jugendjahren zwangsläufig zu noch stärkerer Isolation, die zugleich ein Dasein ‚in anderen Sphären‘ mit sich bringt; ein Leben, das – um eine weitere dem Gedicht implizite Redensart zu zitieren – nicht mehr ‚mit normalem Maß‘ zu messen ist.<sup>94</sup>

So erscheint Ruth schon in der Kindheit als Einzelgängerin. Trotz der vielfachen Versicherungen des Sprechers, dass sie einst „wie jedes Kind“ war, bestätigt sich die Einsamkeit der Vaterlosen<sup>95</sup> in ihren Kindheitsspielen: Kein ‚wir‘, kein plurales ‚sie‘ scheint teilgenommen zu haben; Ruth allein spielt in dem von ihr offenbar bevorzugten Raum, dem Garten, liegt dort „hinter dem Strauch“ (V.11/12) und sieht dem Rauch nach.<sup>96</sup> Damit wird ihr Versteckspiel auch zur Metapher für einen zurückgezogenen, scheuen Menschen. Im Blick, der dem aufsteigenden Rauch hinterher geht, offenbart sich zudem Ruths (Künstlern so gern zugeschriebene) Verträumtheit: „Und zum Himmel sah sie manchmal nach / dem langsam steigenden Rauch. / Wie dieser Rauch sanft

---

<sup>93</sup> Vgl. Ruth, 1-4.

<sup>94</sup> Aus gegebenem Anlass mag man zum Vergleich etwa Chagalls Autobiografie heranziehen, die Werner Haffmann so deutet: „Sie entwirft das Bild eines *empfindsamen*, ein wenig neurotischen Jungen, der mit hellstichtiger Aufmerksamkeit noch durch die Hülle der [...] durch ein *enges* familiäres Leben eingefriedeten Alltäglichkeit die *Sonderbarkeiten* der ihn umgebenden Wirklichkeit zu sehen vermochte. *Introvertiert, verträumt, verletzbar und liebebedürftig* [...] [, v]oller Phantasie durchlebte er die Erregungen und Aufschwünge der Kindheit [...]“ (Werner Haffmann: Marc Chagall. Köln 1972. S. 10. Hervorhebungen von mir, H. M.). Die Richtigkeit von Chagalls Erinnerungen soll natürlich nicht bezweifelt werden; auch verhandelt das Gedicht sicherlich nicht sein Leben. Doch die Parallelen sind aussagekräftig, gerade weil sich die Tendenz in Chagalls Darstellung auch in anderen Autobiografien oder Biografien finden lässt.

<sup>95</sup> Ruths Verwurzelung in der weiblichen Abstammungslinie ist auffällig betont durch die Tatsache, dass die Mutter an sie den Namen der Großmutter weitergab. Fraglich ist, ob dies nur Ergänzung zu der Information, dass der Vater „die Mutter verließ“, ist. Eventuell denkbar wäre, dass die ausgeprägte ‚Mutter-Linie‘ hier die künstlerische Veranlagung betont. (Diese Vermutung mag abstrus klingen; man denke aber daran, dass selbst in Schriftsteller-*Biographien* solche klischeehaften Zuschreibungen erfolgen; etwa wird Georg Büchners künstlerische Sensibilität gern der ‚Mutter-Linie‘ zugeordnet, das naturwissenschaftliche Talent hingegen dem Vater.)

<sup>96</sup> Inhaltlich interessant ist vor allem die Veränderung von „*dann* saß sie hinter dem Strauch“ (Hervorhebung von mir, H. M.) zu „und lag sie hinter dem Strauch“, da so der zuvor noch gegebene Zusammenhang zum Versteckspiel entfällt – dieses erscheint so deutlicher symbolisch. ‚Liegen‘ darf zudem mehr mit einer beim Tagträumen eingenommenen Haltung assoziiert werden und streicht außerdem Ruths Passivität stärker heraus, wodurch der Wechsel zur Aktion in V.15-16 mehr Gewicht bekommt.

zum Himmel ging / so wuchs auch Ruth immer mehr“ (V.11-14). Auf geheimnisvolle Weise scheint hier die Wurzel des Wachstums zu liegen; die Gleichsetzung „wie [...] so“ suggeriert, dass es in der Sehnsucht nach dem neuen Raum, der sich oberhalb des Gartens entfaltet, begründet liegt.

*Außergewöhnlich* groß wird das Mädchen jedoch erst, nachdem es eine Schwalbe gefangen hat (vgl. V.15-16). Diese letzten Verse der vierten Strophe sind der Drehpunkt des Gedichts: Sie beenden den ersten Teil, der Ruths Vorgeschichte erzählt und leiten die ‚wundersame‘ (und doch letztlich tragisch endende) Begebenheit ein.<sup>97</sup> Für die Deutung ist wichtig, dass Ruth einen *Vogel* fängt, also physischen Kontakt mit einem Tier hat, das aus jener Sphäre stammt, in die das Mädchen zuvor nur blickte und in die es nun geradezu hineinwächst. Ruths maßloses Wachstum wird also durch den Wechsel aus der verträumten Passivität in die Aktivität ausgelöst. Allerdings bleibt offen, ob sie sich der Konsequenzen ihres Handelns bewusst ist. Doch gerade die Dunkelheit dieser Passage mag so die vorab geäußerte These stützen: Eine gewisse Mystifizierung von Talent, Begabung, Künstlerwerdung ist allgemein verbreitet, und vergleichbar bleibt auch der Grund für Ruths Größe rätselhaft. Offenbar bewusst lässt das Gedicht nämlich in der Schwebe, welchen *aktiven* Anteil Ruth an ihrer Besonderheit hat; ungeklärt bleibt, wie viel auf ihre besondere Familiensituation, auf ihre frühe Einsamkeit, ihre Sehnsüchte zurückzuführen ist, wie viel dem Zufall, wie viel ihrem Willen geschuldet ist.<sup>98</sup> So lässt sich dieses ungewöhnliche Wachstum tatsächlich als Symbol für eine nach und nach ans Licht tretende und dabei immer ein wenig geheimnisvoll bleibende Begabung deuten, deren Ausbruch als *Entgrenzung* zugleich unabwendbar in die Absonderung führt. Dies verdeutlicht die folgende Strophe: Die begrenzten Lebensmöglichkeiten der anderen Menschen, symbolisiert durch die für Ruth zu niedrig gewordenen Zimmer (vgl. V.19), lassen ihr nun keinen Raum mehr zur Entfaltung. Dadurch wird die Entziehung aus dem ‚normalen‘ Leben als eine geradezu physisch notwendige Konsequenz dargestellt.<sup>99</sup>

Nicht nur von Leid<sup>100</sup> und Isolation allerdings erzählt das Gedicht, sondern auch von einem Leben im Messen mit den Elementen, von einer fast wilden Phantastik: „Ruth trank statt Milch jetzt die Wolken aus / und atmete Wind und Sturm“ (V.23/24). Der entscheidende Hinweis auf den symbolischen Gehalt dieser kraftstrotzenden Bilder ist, dass Ruth mit „Wind und Sturm“ quasi

---

<sup>97</sup> Dazu passt auch, dass die Schwalbe in der christlichen Mystik ein Symbol der Auferstehung ist, also ein ‚neues Leben‘ verspricht. Vgl. hierzu etwa <http://www.rosenkrantz-basilika.de/email/tiere2.htm> (Stand 12/2006). Zudem suggeriert sie als Zugvogel traditionell natürlich Freiheit im extremen Maße, nahezu ‚Vogelfreiheit‘ (In der Heraldik etwa signalisiert das Bild der Schwalbe jüngere Nachkommen ohne Landbesitz.)

<sup>98</sup> Dass der ihr zugeordnete Aufenthaltsort von vornherein der Garten ist, also ein Raum, der im Gegensatz zu Innenräumen Möglichkeit zum Wachstum nach oben lässt, oder dass sie überhaupt in der Lage ist, eine Schwalbe, einen äußerst wendigen, flüchtigen Zugvogel zu fangen, deutet auf eine spezielle Prädisposition hin, die Ruth jedoch auch nutzt – eine von vornherein angelegte, aber auch durch ihr Verhalten begünstigte Besonderheit also.

<sup>99</sup> „[W]ie die Bäume“ (V.17) ist Ruth nun groß, was die Natürlichkeit ihres Wachstums betont und auch andeutet, dass es nicht mehr aufzuhalten ist. Der Vergleich mit einem Turm (V.22) zeigt m. E. zudem, wie unerreichbar (un-erreichbar) Ruth für die anderen Menschen geworden ist.

<sup>100</sup> Das sich besonders in der Anfangs- und Endstrophe abzeichnet.

eine Übersteigerung der Luft, die gewöhnliche Menschen atmen, aufnimmt.<sup>101</sup> So lässt sich ihr Leben in den Wolken als Metapher für das Dasein des Genies verstehen, das sich in anderen Höhen als die Normalsterblichen aufhält und fast göttergleich immaterielle Nahrung an sich reißt. Dabei zeugt die Aneignung der Wolken als Trank von Großartigkeit mit Zügen der Maßlosigkeit („trank *aus*“), während das Atmen von „Wind und *Sturm*“ Wagemut, ja sogar Tollkühnheit voraussetzt: ein Leben in Extremen.

Die besondere ‚Nahrung‘ bewirkt im Gedicht indes noch weiteres Wachstum (vgl. V.25), und der Preis dafür ist erneut die Einsamkeit, nur in noch gesteigertem Maße. Derart weit hat sich Ruth von den anderen Menschen entfernt, dass sie von ihnen nicht einmal mehr als tot oder lebendig identifiziert werden könnte. Allein durch die Schwalbe, die – als klassisches Botentier<sup>102</sup> – Nachrichten von dieser so anderen und weit entfernten Sphäre überbringen kann<sup>103</sup>, weiß man von Ruths Schicksal. Ob es den oder die Empfänger jedoch berührt, bleibt fraglich, wie der lakonische Ton der letzten Verse suggeriert: „Jetzt trinkt sie *wohl* aus dem Wolkenmeer“ (V.35).<sup>104</sup> Diese Lakonie wirkt als ein etwas merkwürdiger Bruch nach dem elegisch anmutenden Präteritum der ersten zwei Verse der letzten Strophe, die einen Kreis zur ersten Strophe schlagen: „Sie lebte in einer kleinen Stadt / und war wie wir alle sind“. Doch der Bruch im Ton bereitet vor allem<sup>105</sup> die bittere Schlusspointe von F<sub>1</sub> vor. Ruth, die sich nun jenseits alles Gewöhnlichem befindet, die „aus dem Wolkenmeer“ trinkt, hat doch eine sehr menschliche Eigenschaft nicht hinter sich lassen können: Trotz ihrer Größe schreit sie „nachts wie jedes Kind“, fürchtet das Dunkel und die Einsamkeit.

Die These, dass die Geschichte von Ruth in F<sub>1</sub> metaphorisch das Schicksal von Künstlern verhandelt, ist wohl durchgängig schlüssig. Natürlich ist hierbei besonders interessant, wie das implizite Künstlerbild beschaffen ist. Ganz deutlich wird die geniale Begabung, deren mögliche Ursachen bewusst im Dunkeln gelassen werden, also geheimnisvoll und vielleicht magisch erscheint, eher als Last denn als Gnade dargestellt: Der Preis für Momente der Freiheit, für nicht-diesseitige Eindrücke ist hoch. Nur allein sind sie erfahrbar, denn unabwendbar führt die eigene Besonderheit fort von der Gesellschaft in die Einsamkeit. Es ist also ein in mancher Hinsicht fast senti-

---

<sup>101</sup> Zugleich assoziiert man mit dem Bild vom Kopf in den Wolken – später über ihnen (vgl. V.25-26) – natürlich auch eine hoffnungslose Träumerin, jemanden ohne jeden Bezug zum wirklichen Leben, zum ‚Boden‘. „Head in the clouds“ ist dafür im Englischen ja sogar eine gebräuchliche Redensart. Im Jahr nach der Entstehung dieses frühen Gedichts bringen die *Beatles* „head in the clouds“ bezeichnenderweise in Verbindung mit ihrem „Fool on the Hill“.

<sup>102</sup> Diese Aufgabe hat sie ja sogar schon im Gilgamesch-Epos.

<sup>103</sup> Diese vorletzte Strophe ist offenbar noch etwas unfertig: So ist „de[r] Ast, der längst schon verdorrt“, anders als durch den bestimmten Artikel suggeriert, noch nicht erwähnt worden; und der „Tropfen Blut“ am Flügel der Schwalbe mag zwar auf die Gefährlichkeit ihrer Reise hindeuten, besitzt aber darüber hinaus keine Bedeutung, außer als Reim auf „Ruth“. Es erstaunt sowieso, dass der Fokus des Gedichts sich mit einem Mal von Ruth weg auf die Schwalbe richtet. Nicht umsonst wurde diese Strophe wohl bereits in F<sub>2</sub> gründlich überarbeitet.

<sup>104</sup> Hervorhebung von mir, H. M.

<sup>105</sup> Zugleich wird durch die Distanz des Sprechers natürlich auch noch ein weiteres Mal betont, wie stark sich Ruth jedem normalen Leben entfremdet hat.

mentales, jedenfalls in hohem Maße mystifiziertes Bild von der Tragik des Künstler-Daseins, das hier präsentiert wird. Trotz allem wird das Gedicht jedoch von diesem Gehalt nicht erdrückt. Es ist keineswegs eine bloße Allegorie<sup>106</sup>, und die einzigartige, märchenhafte Begebenheit, von der es vordergründig ohne viel sprachliches Pathos erzählt, besitzt einen starken Eigenwert.

Um so erstaunlicher ist es, dass F<sub>2</sub>, „Ruth / Für M.C.“, ebenfalls noch 1966 oder früher entstanden, nicht einfach eine geglättete Version von F<sub>1</sub> darstellt. Stark hat sich z.B. der rhythmische Ton des Gedichts verändert. Der dynamische Eindruck, der mit der beinahe konsequenten Mischung von Daktylen und Jamben in einem Vers erzeugt wurde, ist zurückgefahren; sieben Verse sind nun rein jambisch. Zudem wurde offenbar bewusst auf ein anderes, noch simpleres Reimschema hingearbeitet – nur noch Vers 2 und 4 einer Strophe reimen sich; Strophen im Kreuzreim wie in F<sub>1</sub> wurden bewusst vermieden.<sup>107</sup> Diese Tendenz zur Schlichtheit spiegelt sich auch im Satzbau wider. So werden aus dem ehemals vier Zeilen umfassenden Satz in Strophe 3 drei kurze Sätze; im Laufe der Arbeit an F<sub>2</sub> wird „es ging zum Himmel ein Rauch“ zum simplen „zum Himmel ging ein Rauch“.

Für die Wortwahl allerdings gilt das Schlagwort ‚Verschlichtung‘ nur begrenzt. Der einfache Satz „zum Himmel ging ein Rauch“ etwa besitzt doch einen fast biblischen, altmodischen Beiklang (hier ausgelöst durch den an dieser Stelle eher ungewöhnlichen unbestimmten Artikel, sodass man irritiert an die berühmte Formulierung „Und siehe, da ging ein Rauch auf vom Lande“ denken mag<sup>108</sup>). Generell erscheint das Klangbild zudem nun als bewusst gestaltet – es tendiert deutlich zu weichen, sanften Farben. So dominiert bei F<sub>2</sub> vor allem in Strophe 1 bzw. 8 und in Strophe 4 (auch noch in der Korrektur) höchst auffällig das weiche, stimmhafte „W“. Innerhalb der (mindestens) zwei Bearbeitungsdurchgänge von F<sub>2</sub><sup>109</sup> zeichnet sich zudem eine Neigung zu üppi-geren, gewissermaßen ‚poetischeren‘ Formulierungen ab: „von den Wiesen“ wird zu „vom Wie-

---

<sup>106</sup> Von der Bildwelt her denkbar wäre z.B. auch die simple (allerdings auch weniger interessante) Geschichte einer Adoleszenz.

<sup>107</sup> Auffällig wird dies vor allem durch die verschiedenen Anläufe zu Vers 7: Sie sind letztlich nur anders und nicht immer glatter formulierte Varianten vom ursprünglichen „den Vater hatte sie nie gekannt“, reimen sich aber allesamt nicht auf V.5, „Die Mutter hatte sie Ruth genannt“.

<sup>108</sup> Vgl. 1 Mos 19, 28. Irritierend ist die Assoziation m. E. deshalb, weil es sich bei besagter Bibelpassage um den Untergang der Städte Sodom und Gomorra handelt (was ja auch in der deutschen Literatur durch Woyzecks Zitat äußerst präsent ist). Eine Anspielung auf Sünde ist jedoch für das Gedicht nicht plausibel. Die Deutung des Rauchs wird an anderer Stelle genauer ausgeführt werden.

<sup>109</sup> Mindestens zwei sind nachweisbar (wobei Änderungen des Typoskripts sogar mit drei verschiedenen Stiften durchgeführt wurden), denn sowohl die erste *als auch die letzte* Strophe wurden in zwei unterschiedlichen Schritten den gleichen Änderungen unterzogen: „dann hören ein Weinen wir“ wurde zunächst handschriftlich zu „dann dringt ihr Weinen zu mir“ verbessert, um schließlich zu „hör ich ihr Weinen hier“ korrigiert zu werden.

senland“, aus „den Wolken“ gar das „treibende[] Wolkenmeer“.<sup>110</sup> Strukturelle und vor allem rhythmische Vereinfachung wird also durch die Wortwahl nur sehr bedingt<sup>111</sup> unterstützt.

Viel auffälliger sind indes andere Veränderungen. Besonders einschneidend betreffen sie interessanterweise gerade *die* Metaphern, auf die sich die Deutung von F<sub>1</sub> stützte. Die erste und letzte Strophe werden ersetzt, sodass der Kontrast von Ruths Besonderheit mit dem ursprünglichen „[sie] war wie wir alle“ entfällt. Keine gefangene Schwalbe aus der anderen Sphäre kann mehr als Ursache für Ruths Wachstum ausgemacht werden (allein der Rauch scheint es zu bewirken), und die fünfte Strophe von F<sub>1</sub>, die zeigte, wie der Lebensbereich der gewöhnlichen Menschen Ruth einengt, fehlt.<sup>112</sup> Vor allem aber fällt auf, dass ausgerechnet die Verse, die am klarsten auf einen Genie-Topos hindeuteten – „Ruth trank statt Milch jetzt die Wolken aus / und atmete Wind und Sturm“ – wegfallen. An ihrer Stelle wird ein ganz anderes, zarteres, konkreteres Bild entworfen: Sie „legte der roten Kirche leicht / auf ihren Turm die Hand“. Auch generell erscheint die Landschaft plastischer, besitzt Züge einer Dorfidylle: Statt dem generellen „wie die Bäume“ (F<sub>1</sub>, V.17) ist Ruth nun so groß „wie die Weide [...] / die dort am Flußufer stand“ (V.17-18); der Rauch entstammt den Laubhaufen, die auf den Wiesen verbrannt werden (V.11-13).

Durch all diese Veränderungen wirkt die zweite Fassung weniger symbolbeladen und zugleich weniger kraftvoll. Sie ist dafür um einiges melancholischer. Die Anfangs- und Endstrophe etwa (in der bezeichnenderweise das Schreien zum Weinen geworden ist)<sup>113</sup> fasst die untergründige tiefe Schwermut in das Oxymoron von den eigentlich gewichtslosen, doch schwer lastenden Wolken. Aber auch das Bild der Weide, deren Höhe Ruth erreicht hat, symbolisiert wohl, wenn man an die an Flüssen stehenden ‚Trauerweiden‘ denkt, ‚Traurigkeit‘. In einem solchen Sinne lassen sich natürlich auch die benannten Veränderungen in Metrum, Klangbild und Wortwahl deuten – sanfter, zarter und melancholischer kommt „Ruth / Für M.C.“ daher.

All dies deutet daraufhin, dass sich der Kern des Gedichts, der in F<sub>1</sub> noch die Genie-Problematik zu bergen schien, verändert hat. Doch wie soll man diese Entwicklung deuten? Da die folgenden neun Fassungen und die Druckversion zwar noch signifikante Änderungen aufweisen, jedoch ungleich näher an F<sub>2</sub> bleiben als diese an F<sub>1</sub>, mag es hilfreich sein, den Blick nun auf den gesam-

---

<sup>110</sup> Sprachklischees hingegen werden zurückgefahren; etwa die floskelhafte Metonymie „Vom Vater kannte sie nur das Bild“ (V.7) oder die beinahe abgedroschen zu nennenden „weißen Lüfte“ (V.17).

<sup>111</sup> Etwa in den Bearbeitungen von V.4 bzw. 32.

<sup>112</sup> Auch Ruths Versteckspiel ist nun reduziert zum allgemeinen Spiel (V.9). Die deutliche Änderung der vorletzten Strophe allerdings ist auf jeden Fall in erster Linie durch den Wegfall des Schwalben-Fangs (F<sub>1</sub>, V.15-16) bedingt. Auch hier zeigt sich jedoch, wie viel kunstvoller als F<sub>1</sub> diese Fassung bereits ist, selbst wenn sie schlicht erscheint: Die vorletzte Strophe nimmt mit dem „Laub unterm Schnee“ und der erloschenen „Glut“ (des Laubfeuers) Motive der zweiten Strophe wieder auf und demonstriert so die verstrichene Zeit, erzählt zugleich aber auch durch den veränderten Zustand von Laub und Glut implizit von einer zum Negativen, Kalten und Erstarrten verwandelten Welt.

<sup>113</sup> Kurioserweise steht von F<sub>4</sub> bis zur ursprünglichen Fassung (also dem Typoskript ohne handschriftliche Änderungen) von F<sub>8</sub> hingegen wieder „Schreien“, obgleich diese Fassungen im Ton keineswegs anders gehalten sind als F<sub>2</sub> und F<sub>3</sub>. Eine Deutung fällt ohne weitere Anzeichen in eine bestimmte Richtung schwer; mit Sicherheit kann man daraus allenfalls ablesen, dass Brasch tatsächlich mitunter sehr durchdacht ‚komponiert‘ hat.

ten weiteren Arbeitsprozess auszudehnen, dem sich eine kurze, die gewonnenen Ergebnisse berücksichtigende Deutung der Fassung aus „Der schöne 27. September“ anschließen soll.

Mitunter müsste man die Angemessenheit des Begriffs ‚Fassung‘ allerdings korrekterweise hinterfragen:<sup>114</sup> F<sub>3</sub> ist kaum mehr als eine Reinschrift von F<sub>2</sub>; auch wenn die Strophen hier nummeriert sind und die Zeichensetzung minimal abweicht. (Eine einzige und wenig bedeutende Änderung gibt es in V.23, der nun „da wußte niemand ob sie tot“ statt „da wußte keiner ob sie tot“ lautet.) F<sub>4</sub> dagegen erscheint etwas aufschlussreicher, auch wenn hier ebenfalls wenig umgeformt wurde – immerhin zeigt sich, dass die Tendenz aus F<sub>2</sub> zum glätteren Metrum fortgesetzt wird. Die zweite Strophe steht nun im Perfekt, wodurch der fünfte Vers ein 4-hebiger Jambus geworden ist; dergestalt wurde auch V.9 durch die Streichung von „oft“ umgewandelt. Augenfällig ist darüber hinaus der Titel: statt „Ruth“ nun „EIN TRAUM II“, die Widmung fehlt.<sup>115</sup> Es sei dahingestellt, wie dieser neue Titel das Gedicht verändert;<sup>116</sup> fest steht: Der Autor war offensichtlich nicht zufrieden mit ihm, denn bereits in F<sub>5</sub> kehrte er zurück zu „Ruth“ (die Widmung allerdings fehlt weiterhin). Die folgenden Fassungen bis zu F<sub>8</sub> bieten allesamt Alternativen hierzu, die zwar stets wieder umgestoßen werden, mitunter aber später neue Kombinationen bilden.

Auf den ersten Blick kann man aus alldem wenigstens schließen, dass Brasch den Titeln echte Bedeutung für sein Gedicht zumaß.<sup>117</sup> Klarer lassen sich dagegen bereits an dieser Stelle andere Veränderungen deuten. Für die Analyse des Arbeitsprozesses sehr aussagekräftig ist F<sub>5</sub>. Würde man sie isoliert oder außerhalb der Entstehungsreihenfolge betrachten, könnte diese Fassung in

---

<sup>114</sup> In der Editionswissenschaft gibt es zahlreiche Definitionen; sehr weite (vgl. etwa Bodo Plachta: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart 1997. S. 137), aber auch spezielle, welche den Begriff ‚Fassung‘ nur für Ausführungen eines Werks anwenden, die sich deutlich in „Wortlaut, Form und Intention“ von einander unterscheiden (vgl. ebenfalls Bodo Plachta: Artikel „Fassung“. In: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Klaus Weimar. Berlin, New York 1997. Bd. 1. S. 567). Da es im Laufe dieser Arbeit vor allem nötig ist, zwischen dem gesamten Bearbeitungsvorgang auf einem Textträger und verschiedenen Bearbeitungsstufen auf demselben Träger zu differenzieren, möchte ich ‚Fassung‘ als ersteres verstehen, Stufe hingegen als „Texteinheit innerhalb der Textentstehung, die auch chronologisch von der vorhergehenden und folgenden Texteinheit geschieden werden kann“ (Plachta: Editionswissenschaft (a.a.O.), S. 140). „Vorstufe“ dagegen bezeichnet hier eine Fassung, die nicht letzter Hand ist.

<sup>115</sup> Die vielleicht merkwürdig anmutende Nummerierung (die sich in F<sub>6</sub> als „MÄRCHEN 2“ wiederholt) ist durchaus typisch für Brasch, der etwa „Chlebnikow 2“ (Kargo (wie Anm. 30), S. 163), „Selbstkritik 3“ (wie Anm. 59) und „Selbstkritik 4“ (27. September (wie Anm. 17), S. 68) veröffentlichte. Es ließe sich in diesem Fall eventuell ein erster „Traum“, dessen Titel ebenso später in „Märchen“ umgewandelt wurde, ausmachen (vgl. TBA, Sign. 714 [verm. unv.]). Jenes Gedicht ist in F<sub>1</sub> auf 1969 datiert; würde man dem – allerdings rein spekulativen – Gedankengang folgen, dass es der Grund für die Nummerierung von F<sub>4</sub> bzw. F<sub>6</sub> war und also früher existierte, so bedeutete dies eine zeitliche Einordnung von F<sub>4</sub> und F<sub>6</sub> um oder nach 1969. Inhaltliche Korrespondenzen gibt es nicht.

<sup>116</sup> Unpassend erscheint er zumindest, wenn man den Text tatsächlich als ‚Traum‘ zu lesen versucht: Zwar gibt es traumtypische Merkmale wie die ausgehebelten Proportions-, ‚Gesetze‘, den unrealistischen Vorgang. Doch der Sprecher (seit der letzten Bearbeitungsstufe von F<sub>2</sub> ein Individuum, nicht mehr versteckt hinter dem anonymisierenden ‚wir‘) tritt deutlich als Kommentator von für ihn realen Ereignissen auf, die bis in die Gegenwart reichen und dauerhaften Charakter haben („wenn sie im Dunkel aufgewacht / hör ich ihr Schreien hier“, V.3-4, 31-32). (Übrigens ist er gerade in dieser Fassung am präsentesten; die Schwalbe bringt nur hier explizit und ausschließlich *ihm* „Nachricht von Ruth“, vgl. V.28.)

<sup>117</sup> Selbst das dürfte für eine abschließende Deutung von Interesse sein und sollte darüber hinaus auch für weitere Analysen von Braschs Lyrik überprüft werden.

manchen Punkten als nur begrenzt kunstfertig gelten: Neben dem uneinheitlichen Metrum der Strophen 1, 5, 6 und 7 wirkt der (in dieser Konsequenz erstmalig) fast durchgängige Jambus in den drei mittleren Strophen eher irritierend und gibt den Versen einen leiernden Beiklang.<sup>118</sup> Wenig schön formuliert, vielleicht sogar allein dem Reim geschuldet, mögen zudem vor allem die Verse der vierten Strophe, die hier die Mitte des Gedichts bildet und deshalb eigentlich besonders ins Auge sticht, wirken: „Als dieser Rauch nach oben stieg / zum Himmel (der war leer), / hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs / weit in die Luft wie er.“ Doch wer den Entstehungsprozess dieses Gedichts betrachtet, weiß, dass Brasch durchaus um eine ungleich klangvollere, sehr lyrische Alternative wusste: Für die lakonische Konstatierung „nach oben [...] / zum Himmel, der war leer“ verwarf er „vom Wiesenland [...] / zum treibenden Wolkenmeer“. Brasch fuhr also nicht nur offenbar bereitwillig die klangvolle Dominanz des Weiche vermittelnden W zurück (vormals begann immerhin in jedem Vers von Strophe 4 mindestens ein Wort damit), sondern verzichtete auch auf die in der Opposition von ‚Wiesenland‘ und ‚Wolkenmeer‘ mitschwingende, vor allem sprachlich reizvolle Dimension. Und auch die Wortwiederholung innerhalb von zwei aufeinander folgenden Versen – „(die Augen sah keiner mehr) / ach, keiner wußte, ob sie tot“ (V.22-23) – darf man als intentional und nicht als Ausweis von begrenztem Sprachgefühl begreifen, da in F<sub>3</sub> und F<sub>4</sub> noch „keiner [...] / [...] niemand“ stand.

Bereits hier zeichnet sich eine mögliche ästhetische Tendenz in der Bearbeitung dieses Gedichts ab. Offenbar wird versucht, das zu mindern, was im konventionellen Verständnis die Schönheit eines lyrischen Textes ausmachen könnte: Klangharmonie, ein konsequent durchgehaltenes Metrum oder deutlich poetisierte Sprache. Absichtsvoll erarbeitet erscheint also durch den Blick auf Braschs Schreibprozess das Schlichte, Eintönige, ja, sogar der leiernde Unterton. Durch diese Verschlichtung sowie durch die seit F<sub>2</sub> fortgesetzte Tendenz zu fast plastisch anmutenden Entwürfen der Umgebung (die Kirche steht nun am *linken* Flussufer) wird der Bedeutungsgehalt des Gedichts unauffälliger; im Vordergrund scheint so der merkwürdige Vorgang um Ruth zu stehen. Doch mit den formalen Änderungen verschieben sich natürlich auch die Bedeutungen. Da die zitierten Verse bis in die Druckfassung übernommen werden, soll die vollzogene und m. E. entscheidende metaphorische Verschiebung erst in der abschließenden Analyse erörtert werden. Festzuhalten bleibt an dieser Stelle indes eine einschneidende Veränderung zu F<sub>4</sub>: Deren siebte Strophe, die von dem Botenflug der Schwalbe erzählt, ist weggefallen.<sup>119</sup> So konzentriert sich nun alles auf Ruth; jeder Kontakt zur Welt der anderen, und sei es nur über einen Mittler, fehlt ihr fortan. Damit wird jedoch gleichzeitig der Sprecher, seit der letzten Bearbeitung von F<sub>2</sub> ein lyri-

<sup>118</sup> Verändert wurde der Versfuß beispielsweise durch die Zusammenziehung von „hinter dem“ zum umgangssprachlich anmutenden „hintern“ (vgl. V.10). Auf die neu formulierten ersten Versen der vierten Strophe, die nun ebenfalls jambisch sind, wird im Anschluss gesondert eingegangen.

<sup>119</sup> In mancher Hinsicht war sie vielleicht ohnehin eher ein Überbleibsel aus der ersten überlieferten Fassung des Gedichts gewesen, in der Ruths Schwalben-Fang ja noch Auslöser des enormen Wachstums gewesen war.

sches Ich,<sup>120</sup> mysteriöser: „ach, keiner wußte, ob sie tot / oder am Leben wär“ (V.23-24), heißt es, doch das lyrische Ich kann offensichtlich im Gegensatz zu den anderen Ruths Schreien identifizieren (V.4, V.28), obwohl ohne das Botentier, das einmal „Nachricht von Ruth“ brachte, der Grund für dieses besondere Wissen entfällt. Diese geheimnisvolle Verbundenheit zwischen Sprecher und Ruth, die nur ganz dezent durchschimmert (schließlich tritt das lyrische Ich nur am Anfang und Ende überhaupt auf), soll ebenfalls in der Abschlussdeutung Berücksichtigung finden.<sup>121</sup>

F<sub>6</sub> ist wieder weniger aufschlussreich im Entstehungsprozess. Sie geht als Durchschlag (wie im Anhang vermerkt) auf dasselbe Typoskript wie F<sub>5</sub> zurück. Nur zwei Änderungen sind eingefügt worden: „MÄRCHEN 2“ für den Titel und die Rückkehr zur genauen Wiederholung von V.1 in der letzten Strophe (vgl. V.25). Anders als bei F<sub>4</sub> – „EIN TRAUM II“ – erscheint die Titelgebung hier jedoch durchaus erhellend. Eine literarische Gattung wird nun aufgerufen, durch die die wundersamen Elemente eingeordnet erscheinen.<sup>122</sup> Vor allem aber fällt so der (neben der lyrischen Form) bedeutsamste Unterschied zum klassischen Märchen ins Auge: Ruths *Verwandlung* scheint keinem Zweck zu dienen, sie isoliert sie nur. Ihr Schicksal wirkt unprovokiert und damit unverdient, und die durch die Ähnlichkeit von Anfangs- und Endstrophe nahe gelegte Kreislaufstruktur betont noch das Fehlen einer Pointe.<sup>123</sup> Erzählt wird also ein Märchen ohne Sinn, gewissermaßen ein modernes Märchen. Durch die benannte Gattung wird zudem die Artifizialität des Gedichts betont<sup>124</sup> – der Titel ruft die symbolische Ebene des Ganzen stärker in Erinnerung. Wie bereits erwähnt, entfällt diese Nummerierung in den folgenden Fassungen wieder. Doch die Bestimmung der Begebenheit als „Märchen“ wiederholt sich in der Druckfassung, sodass vermutet werden darf: Die so hervorgehobene Sinnlosigkeit von Ruths Geschichte besitzt ihrerseits durchaus eine (symbolische) Bedeutung.

Ein „Märchen“ will F<sub>7</sub> nicht mehr sein. Die Änderungen erscheinen hier hauptsächlich in struktureller Hinsicht interessant, vor allem in Hinblick auf die sich formierende These vom ‚Verschlichtungs-Prozess‘. Vieles scheint sie zu bestätigen: Durch die Vereinfachung des Anfangssat-

---

<sup>120</sup> Zwischenzeitlich versteckte er sich in F<sub>2</sub> im floskelhaften Plural, vgl. V.28.

<sup>121</sup> Der mögliche Bedeutungswert von kleineren Veränderungen – etwa „Sie legte der roten Kirche schon“ (V.19) statt „legte der roten Kirche leicht“ oder die neu hinzugekommene Variation der Anfangsstrophe (vgl. V.1/V. 25 und V.4/V.28) – kann ohnehin erst durch die abschließende Interpretation ermessen werden.

<sup>122</sup> Wobei „Traum“ bei Brasch offenbar durchaus mitunter als Bezeichnung einer bestimmten Textart fungiert – vgl. etwa den um 1993 geplanten, nie verwirklichten Band ([o. T.], TBA, Sign. 830 [in Teilen unveröffentlicht]), in dem zwischen Gedichten auch zehn Prosatexte stehen sollten; davon sechs, die ursprünglich als „Traum“ bezeichnet und sogar mit Datum versehen gewesen waren (diese Angaben wurden später gestrichen).

<sup>123</sup> Vgl. hierzu etwa den Artikel ‚Märchen‘, in: Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 8., erweiterte Auflage. Stuttgart 2001. Dort schreibt Wilpert mit besonderem Bezug auf das Volksmärchen, seine Grundlage sei eine denkbar einfache Weltordnung: Bestrafung des Bösen, Belohnung der Guten.

<sup>124</sup> Selbst, wenn man nicht den goethischen Text als „Märchen 1“ assoziiert, ist dies auch allein durch die Bezifferung, die auf etwas in ein größeres Ganzes (ein Werk oder allgemein die Literaturgeschichte) Einzuordnendes verweist, gewährleistet.

zes (V.1-2) bleiben nun nur noch zwei Verse in den ersten vier Strophen zurück, die keine 3-hebigen oder 4-hebigen Jamben sind. Auf das ganze Gedicht gesehen bedeutet dies, dass nur noch ein Viertel der Verse unregelmäßig ist (sie stechen dadurch natürlich um so mehr hervor). Vor allem im Vergleich zu F<sub>1</sub> ist der Rhythmus so um einiges statischer geworden.

Doch es deutet noch mehr auf bewusste Vereinfachung hin: Der biblisch anmutende Ton in V.12 wird durch den Einsatz des bestimmten Artikels („zum Himmel ging der Rauch“) entkräftet; die Sprache erscheint so weniger altertümlich, dafür prosaischer, ja, konkreter. Ferner wird die versübergreifende Alliteration „wuchs / weit“ (V.15-16) im Korrekturprozess verhindert: Da „hoch“ in diesem Kontext ein Synonym für „weit“ ist, also keine Bedeutungsverschiebung beinhaltet, darf man davon ausgehen, dass erneut mit Absicht einer auffälligen Klangharmonie entgegengesteuert wurde.<sup>125</sup> Dennoch gibt es ein paar gegenläufige Tendenzen. Die vier Verse von Strophe 5 werden zu einem einzigen (also etwas komplexeren) Satz zusammengeführt, und der (ehemals um das Subjekt verkürzte) Hauptsatz in Vers 21 wird durch die nun geforderte Inversion eher umständlicher als zuvor.

Interessanterweise wird beides in F<sub>8</sub> jedoch zurückgenommen,<sup>126</sup> sodass die weitergeführte Vereinfachung in Wortwahl und Struktur sowie der sparsamere Einsatz von Stilmitteln sich hier letztlich doch ein weiteres Mal bestätigt.<sup>127</sup> Auch andere Eingriffe in F<sub>8</sub> zeugen von einer einheitlichen Bearbeitungsrichtlinie: Kleinere Änderungen wie die Streichungen der seit F<sub>5</sub> gesetzten Klammern um „der war leer“ (V.14) und „die Augen sah keiner mehr“ (V.22) führen zu einem nun noch glatteren Lesefluss; die Angleichung des einleitenden Vers der letzten Strophe an Vers 1 vereinfacht zusätzlich. Zudem ändert Brasch „(die Augen sah keiner mehr) / ach, keiner wußte, ob sie tot“ durch den Wegfall des affektiven ‚ach‘ zum entemotionalisierten „die Augen sah keiner mehr / und keiner wußte, ob sie tot“ (V.22-23).

Merkwürdig allerdings mutet es an, dass die Verkürzung „hör ich“ in der ersten und letzten Strophe (V.4, V.28), die bereits seit F<sub>2</sub> für einen sauberen 3-hebigen Jambus sorgte, erweitert wird zum umständlicheren „höre ich“. Der Vers ist so keineswegs zur ursprünglichen, dynamischeren Form (vgl. F<sub>1</sub>) zurückgekehrt, sondern holpert. Ein derartiger Eingriff zu diesem Punkt der Bearbeitung muss jedoch eine Bedeutung besitzen: Denkbar ist (auch in Anbetracht der Streichung des Stoßseufzers „ach“), dass generell eine realistisch-mündlich erscheinende Sprechsituation

---

<sup>125</sup> In mancher Hinsicht bleibt sie allerdings enthalten, wenn auch weniger augenscheinlich als in der Alliteration: So bleibt etwa die dritte Strophe klar vom Diphthong [au] dominiert.

<sup>126</sup> Im Schriftbild ist dies für V.21 etwas schwer verständlich; offenbar fanden zwei einander widersprechende Korrekturvorgänge statt, von denen der erste versehentlich nicht zurückgenommen wurde (vgl. die entsprechende Anmerkung im Anhang I, S. XVIII).

<sup>127</sup> Allerdings kehrt das Gedicht so in Strophe 5 natürlich zu einer – wenn auch unspektakulären – Anapher zurück („Sie [...] / Sie [...]“). Die größere Eindringlichkeit, die diese bewirken mag, geht aber auf jeden Fall auch mit einer gesteigerten Eintönigkeit einher.

verhindert werden soll. Bei aller Schlichtheit wird so aber auch einer zu großen Eingängigkeit entgegengewirkt. Die Unregelmäßigkeiten im Versmaß funktionieren gleichsam als Widerhaken. Drei weitere interessante Änderungen präsentiert F<sub>8</sub>. Noch stärker wird Ruths Verbindung zum Rauch herausgearbeitet; statt „weit in die Luft wie er“ wächst sie nun „dem Rauch ganz hinterher“ (V.16). Ihr Wachstum bekommt durch die Betonung „ganz hinterher“ so etwas beinahe Absichtsvolles. Ansonsten wird das Gedicht wiederum etwas melancholischer: Aus Ruths „Schreien“ wird, wie in F<sub>2</sub> und F<sub>3</sub>, ein „Weinen“ (V.4), ihre „Schreie“ werden in „Rufe“ (V.28) umgestaltet. Während Schreien bei aller Verzweiflung lautstarke Auflehnung (eventuell gegen Gewalt) suggeriert, wirkt das leisere Weinen weit hilfloser, vielleicht auch hoffnungsloser; und der Versuch einer Kontaktaufnahme, von dem „Rufe“ künden, erscheint in diesem Kontext vergeblich.

Als bedeutendster Eingriff mag jedoch diesmal die Titelgebung erscheinen. Bereits in der vorangegangenen Fassung war erstmals der Name des Künstlers, den vermutlich schon die Initialen im Titel von F<sub>1</sub> bezeichneten, genannt worden: Chagall. Offenbar war Brasch zeitweilig unsicher gewesen, ob der Bezug so direkt hergestellt werden sollte; noch vor den anderen Änderungen hatte er den Untertitel in F<sub>7</sub> wieder gestrichen.<sup>128</sup> Mögliche Bedenken des Lyrikers kann man durchaus nachvollziehen: Jede Widmung verlockt dazu, den Text unter ihrem Vorzeichen zu lesen, obwohl keineswegs jedes Widmungsgedicht inhaltliche Bezüge zu seinem Adressaten aufweist. Doch von F<sub>8</sub> an blieb die Zueignung stehen – und die Frage, inwieweit Braschs Gedicht tatsächlich auch *für Chagall* geschrieben wurde, ist somit legitim.

Die Genieproblematik, die in F<sub>1</sub> noch Anlass für diese Widmung hätte darstellen können, scheint jedenfalls nicht mehr im Zentrum des Gedichts zu stehen. Anders, als das Zusammenspiel von Titel und Untertitel nahe legen mag, bezieht sich der Text auch nicht auf die fünf die biblische Ruth-Legende interpretierenden Gemälde Chagalls.<sup>129</sup> Doch übergroße Darstellungen von Figuren kehren im Werk des Malers immer wieder; verschiedentlich findet man auch tatsächlich einzelne Frauen, die in den Himmel gewachsen seien könnten, deren Köpfe die Wolken berühren. Man ertappt sich daher dabei, das ‚Bild zum Text‘ zu suchen, so plastisch erscheint die Komposition, die Brasch von der übergroßen Ruth zwischen Weide und roter Kirche, den Kopf umflort von Wolken, entwirft. Aber keines der bekannten Gemälde erscheint letztlich in Details oder Stimmung passend genug, um plausibel als Inspirationsquelle von Brasch ausgemacht zu wer-

---

<sup>128</sup> Dies ist nachweislich so, da F<sub>8</sub> eine Kopie von F<sub>7</sub> ist, auf der jedoch nur die Streichung von „für Chagall“ sichtbar ist; die übrigen Änderungen aus F<sub>7</sub> wurden hingegen zu Teilen erst mit einem Tintenstift hinzugefügt, zu Teilen auch ignoriert.

<sup>129</sup> Dass das Gedicht indes auf die Legende als kontrastierenden Prätext anspielt, ist wahrscheinlich – hierauf wird in der Deutung der Druckfassung noch eingegangen.

den.<sup>130</sup> Generell allerdings besitzt die evozierte Bildwelt durchaus Parallelen zu Gemälden von Marc Chagall. Diese scheinen mitunter „eine Welt voller Wunder, die sich im Alltag vollziehen“ zu schildern, in der „Himmel und Erde [...] aufeinander“ treffen und „die Menschen, Kühe, Hähne und Vögel dem Newtonschen Gravitationsgesetz [trotzen]“ und „durch die Lüfte“ schweben.<sup>131</sup> In manchen Lebensabschnitten ist Chagalls Werk zudem durchgängig von Melancholie, mitunter sogar von Schmerz bestimmt; beides Züge, die Braschs Text ebenfalls klar zu eigen sind.<sup>132</sup>

Doch obwohl sogar die idyllische ländliche Umgebung, welche das Gedicht durch das verbrannte Laub, die rote Kirche und die Weiden am Fluss aufruft, durchaus eine Reminiszenz an Chagalls Bildwelt darstellen könnte, dürfen die verschiedenen Gedichtfassungen doch nie als Interpretation dieses Werks gelten. Denn die ungewöhnlichen Proportionen, die bei Chagall und seinen Vorgängern eine formale Innovation waren und metaphorisch von einer neuen Welterfahrung kündeten, sind bei Brasch (zumindest vordergründig) als märchenhafte Begebenheit *inhaltlich* erklärbar; das Wachstum Ruths steht als merkwürdiger *Vorgang* im Mittelpunkt des Textes. Die Widmung „für Chagall“ hilft also für das Verständnis des Gedichts und seiner Besonderheiten nur begrenzt weiter. Die Verbundenheit zu jenem Maler, die aus ihr spricht, ist indes nachvollziehbar: Immer wieder wurde und wird Chagall als beispielhafter „Malerpoet“ begriffen<sup>133</sup>. Der berühmte Surrealist André Breton behauptete sogar, „durch Chagall allein“ habe „die Metapher ihren triumphalen Einzug in die moderne Malerei“ gehalten.<sup>134</sup> Sind die formalen Eigenheiten, die schon Van Gogh, Cézanne oder Gauguin vergleichbar entwickelten, die Syntax der neuen Malersprache, so wird Chagall doch als der erste angesehen, der diese „neugefundene[] Syntax mit neuen Sprachbildern“ auffüllte.<sup>135</sup> Auch, wenn der Grund für die Widmung des Gedichts also nicht klar belegbar ist, ist es sicherlich kein Zufall, dass Brasch es ausgerechnet dem Maler, der als einer der ersten eine moderne Form der bildnerischen Metaphorik entwickelte, zuerzählt.

---

<sup>130</sup> „Mutterschaft“ von 1912/1913 (S. 53) etwa scheidet allein wegen des in Titel und Darstellung zentralen Themas aus, da die dargestellte bis in die Wolken reichende Frau mit dem Kind in ihrem Bauch gewiss nicht einsam ist, auch wenn ihre Umgebung durchaus Züge einer Dorfidylle besitzt. Die Frauenfigur auf „Bella mit weißem Kragen“ von 1917 (ein Porträt von Chagalls Ehefrau; vgl. S. 96) blickt eher beschützend-liebevoll auf den winzigen Vater mit seinem Kind. Von der Stimmung her erscheint vielleicht am ehesten das unheimliche „Irgendwo außerhalb der Welt“ (S. 82) denkbar: Parallel zu einem längs (von unten nach oben) verlaufenden Dorfpanorama erhebt sich eine riesenhafte Gestalt, deren obere Kopfhälfte losgelöst vom restlichen Körper in den Wolken zu schweben scheint. Doch zum einen würde der Bezug das Bild wohl umdeuten (vermutlich bezieht es sich auf die politischen Verhältnisse in den Jahren vor der Oktoberrevolution; vgl. S. 85), zum anderen ist die Figur doch plausibler als Mann denn als Frau zu deuten. [Die Seitenzahlen beziehen sich jeweils auf die Reproduktionen bzw. Texte in: Jacob Baal-Teshuva: Marc Chagall. 1887-1985. Köln 1998.]

<sup>131</sup> Vgl. Baal-Teshuva: Chagall 1887-1985 (wie Anm. 130), S. 7. Baal-Teshuva fügt hinzu, dass über diesen „märchenhaften Züge[n] der Chagallschen Bildwelt“ oft die dunkleren Seiten seines Werks vergessen würden. Vgl. ebenda.

<sup>132</sup> Vgl. etwa Haffmann: Chagall (wie Anm. 94), S. 26.

<sup>133</sup> Nicht zufällig wohl verwenden die für diese Arbeit herangezogenen Bücher zu Chagall beide bereits im ersten Satz den Begriff „Malerpoet“ bzw. „Poet“, um den Künstler zu charakterisieren. Vgl. Haffmann: Chagall (wie Anm. 94), S. 7; Baal-Teshuva: Chagall 1887-1985 (wie Anm. 130), S. 7.

<sup>134</sup> André Breton zitiert nach Haffmann: Chagall (wie Anm. 94), S. 7.

<sup>135</sup> Haffmann: Chagall (wie Anm. 94), S. 7.

Und so erfüllt der (fortan beibehaltene) Untertitel letztlich doch eine wichtige Funktion für die Lektüre des Gedichts: Er deutet nämlich an, dass bei aller Plastizität der entworfenen Szenerie wie bei Chagalls Werk von einem starken symbolischen Gehalt ausgegangen werden muss. Wie bedeutsam und tief sinnig dieser tatsächlich ist, soll nun im Folgenden gezeigt werden. Für  $F_9$  und die Druckfassung bleiben zuvor nur noch wenige Änderungen zu vermerken; sie stärken die in der Betrachtung des Schreibprozesses entwickelten Thesen: Mit  $F_9$  erhält man einen weiteren Beleg dafür, dass Brasch tatsächlich auf Eintönigkeit hinarbeitet (erneut wird eine Formulierung – „zum Himmel ging der Rauch“ durch eine synonyme, nämlich „zum Himmel stieg der Rauch“ (V.12) ersetzt, obwohl sich „stieg“ im darauf folgenden Vers wiederholt). Und dass die Umformung von V.24 in  $F_9$  („ob sie am Leben wär“ statt „oder am Leben wär“) in „Der schöne 27. September“ nicht übernommen wird, ist wohl darauf zurückzuführen, dass das Stilmittel des Parallelismus vermieden werden sollte, was wiederum für die Annahme, dass Brasch das Gedicht nicht zu kunstfertig erscheinen lassen wollte, spräche.<sup>136</sup>

Jenseits solcher formalen Veränderungen, die Brasch im Verlauf der Arbeit am Gedicht um Ruth offenbar gezielt vorantrieb,<sup>137</sup> sind für die Deutung der Druckfassung vor allem jene Umgestaltungen von Interesse, die auf Bedeutungsverschiebungen oder wenigstens Akzentuierungen hinweisen. Am offensichtlichsten konnten sie in der Analyse des Entstehungsprozesses für  $F_2$  und  $F_5$  nachgewiesen werden. Eine Schlüsselstellung scheint dabei dem Rauch als geheimen Auslöser von Ruths Wachstum (dem Dreh- und Angelpunkt des Textes) zuzukommen: So ersetzt er die Rolle der Schwalbe in  $F_2$ , und die betreffende Strophe wird in  $F_5$  nicht nur am erstaunlichsten verändert, sondern kann auch durch die neue Mittelposition als das Herzstück des Gedichts verstanden werden.<sup>138</sup>

Rauch aber ist von jeher ein religiöses Symbol, ursprünglich eng verbunden mit dem Opfervorgang: Der Rauch steigt himmelwärts, wenn das Gebet erhört bzw. das Opfer angenommen wurde.<sup>139</sup> In Braschs Gedicht allerdings entstammt er einem säkularen Vorgang, der Laubverbren-

---

<sup>136</sup> Weitere Änderungen beziehen sich vor allem auf Groß- und Kleinschreibung: Nur noch nach einem Satzende beginnt der neue Vers nun mit einer Majuskel; mitunter wurden für die Druckfassung noch Satzzeichen ergänzt. Inhaltlich könnte man höchstens der Veränderung von V.16 in  $F_9$  zu „dem Rauch schnell hinterher“ etwa Gewicht beimessen: Die Annahme, dass der in  $F_8$  veränderte Vers dem Wachstum Ruths etwas Absichtsvolleres geben soll, wird durch „schnell“ statt „ganz“ m. E. noch gestützt. Darüber hinaus erscheint in der Druckfassung erneut ein Vers weniger mündlich: V.15 lautet nun „hat Ruth ihm nachgesehen und wuchs“ statt „[...] nachgesehn [...]“.

<sup>137</sup> (Sie sollen in Kapitel 2.2 bzw. 4 im Zusammenhang mit den anderen Analyseergebnissen gedeutet werden.)

<sup>138</sup> Dieser Eindruck wird noch gestützt dadurch, dass die mittlere Strophe auch in der Druckfassung noch die einzige bleibt, die nicht aus mehreren eigenständigen Sätzen besteht bzw. grammatikalisch aufgesplittet werden könnte (Strophe 6). Strophe 4 ist also von der Syntax her komplexer als die übrigen, und der starke Zusammenhang der Satzteile spiegelt zudem ihren semantischen Zusammenhang.

<sup>139</sup> Bereits im Prometheus-Mythos wird das Brandopfer thematisiert, und im Alten Testament ist der Rauch des Opfers ein Zeichen für die Kommunikation zwischen Mensch und Gott: So wird die berühmte Bibelpassage, in der Gott Abels Opfer ‚gnädig ansah‘, das von Kain jedoch nicht (1. Mos 3, 4), meist so verstanden, dass der Rauch von Abels Opferfeuer, in dem ein Lamm lag, senkrecht zum Himmel aufstieg, während Kains Getreideopfer nur qualmte

nung. Doch die Veränderungen, denen die entsprechende Strophe nach und nach unterzogen wurde, deuten durchaus auf eine religiöse Konnotation hin. Ausschlaggebende Bedeutung besitzen dabei die Verse „Als dieser Rauch nach oben stieg / zum Himmel, der war leer“ (V.13-14). Diesen Sachverhalt drückte jedoch schon der ihnen vorangegangene Vers aus: „Zum Himmel stieg der Rauch“ (V.12). Die entscheidende Nuance muss folglich hier in der Beschreibung des Himmels liegen: „der war leer“. Durch die textgenetische Analyse wissen wir, wie lange Brasch an dieser Formulierung gefeilt hat<sup>140</sup>, und dass sie keineswegs auf Nachlässigkeit oder wenig Sprachgefühl zurückzuführen ist. Man darf also vermuten, dass der Vers, der überdies noch seit F<sub>5</sub> an prominenter Stelle steht<sup>141</sup>, einen Schlüssel für das Verständnis des Gedichts enthält. Durch die im Deutschen vorhandene Polysemie des Begriffs ‚Himmel‘ drängt sich die Vorstellung eines von allem Metaphysischen entleerten Raumes geradezu auf – ein verlassener oder nie bewohnter Himmel also. Ruth aber, deren biblische Namenspatin sich durch die Zusage an den Gott Israels ausgezeichnet hatte, scheint nicht begriffen zu haben, dass der Rauch seine Zeichenhaftigkeit verloren (oder – äquivalent – nie besessen) hat. Ihre Sehnsüchte in Bezug auf die Verbindung „nach oben“<sup>142</sup> (V.13) zeigen sich im dem Rauch nachgehenden Blick.

Bewusst hat Brasch, wie nachgewiesen, mit dem erst nach und nach<sup>143</sup> entwickelten Vers „dem Rauch schnell hinterher“ (V.16) Ruths zum Himmel gerichtetes Wachstum eine absichtsvolle Note gegeben. Doch fast wie im Woyzeckschen Anti-Märchen beim Besuch von Sonne und Mond (nur weniger zynisch) vollzieht sich auch in diesem so ausdrücklich und – wie bewiesen<sup>144</sup> – wohlüberlegt als „Märchen“ bezeichneten Text das Wundersame, ohne dass ein Sinn oder eine Hoffnung dahinter steckt: Ruth wächst in den Himmel hinein, doch dort ist niemand, der ihre Rufe beantworten kann.<sup>145</sup>

Die These, dass „Märchen von Ruth / für Chagall“ metaphorisch von der vergeblichen Suche nach einem Gott oder einem jenseitigen Sinn erzählt, kann noch in anderer Hinsicht gestützt werden. Bedenkt man, dass, wie ausgeführt, mit der Widmung ein für seine Bildmetaphorik berühmtes Werk aufgerufen wird, liegt es auf der Hand, auch die vom Text evozierte Umgebung Ruths symbolisch zu verstehen. Dass die Weide als Baum mit Trauer konnotiert ist, wurde bereits festgehalten. Doch vor allem anderen ist natürlich ein Kirchenbau ein auch im wörtlichen Sinne

---

und der Rauch sich auf der Erde ausbreitete. Und der in der katholischen Kirche noch heute verbrannte Weihrauch symbolisiert das zu Gott aufsteigende Gebet (vgl. dazu auch Ps 141,2: „Wie ein Rauchopfer steige mein Gebet vor dir auf.“).

<sup>140</sup> Vgl. S. 24 und 26 der vorliegenden Arbeit.

<sup>141</sup> Als vierzehnter von achtundzwanzig Versen beschließt er auch inhaltlich die erste Hälfte des Gedichts – und leitet zur Erzählung von Ruths Wachstum über.

<sup>142</sup> Es ist bezeichnend, dass diese Stelle parallel zur Leere des Himmels ihren Weg in das Gedicht (ab F<sub>5</sub>) fand.

<sup>143</sup> Vgl. S. 27 der vorliegenden Arbeit.

<sup>144</sup> Vgl. S. 25 der vorliegenden Arbeit.

<sup>145</sup> So erklärt sich auch, weshalb Brasch ab F<sub>8</sub> die „Schreie“ durch „Rufe“ ersetzt hat: Wie bereits gesagt, implizieren letztere Kontaktsuche – hier offenbar eine vergebliche.

*großes Symbol* für den menschlichen Glauben an die Gegenwart Gottes. Um so entscheidender für die Deutung des Gedichts ist es, dass Ruth ihn „schon“ (V.19)<sup>146</sup>, also mühelos und wie im Nu überwachsen hat, er also neben ihr klein und verloren wirken muss, wenn sie ihm wie in einer Trostgeste die Hand auf den Turm (der doch eigentlich Mächtigkeit suggeriert) legt (V.20). Und anders als beim Turmbau zu Babel greift hier kein Gott ein, um Ruths Wuchs in den Himmel aufzuhalten – nicht, weil er ihr solche erhöhende Nähe gestattet, sondern weil es ihn nicht gibt. Während das „Dunkel“, in dem Ruth aufwacht (V.3, V.27) die Absenz des (göttlichen) Lichts impliziert, versinnbildlichen die schwerelosen Wolken, die sie doch so schwer bedrücken, die Last, die eine solche divine ‚Leerstelle‘ bedeuten kann. Dadurch erklärt sich die tiefe Schwermut, die in den Bildern durch den nüchternen Ton des Gedichts schimmert.

Dass sie offenbar auch dem Sprecher nachvollziehbar erscheint, ist allerdings erstaunlich. Denn Ruths ‚Himmelfahrt‘ vollzieht sich in einer Welt, die bis auf das Kirchenschiff in vieler Hinsicht sehr säkular erscheint. (So war das Vorbild für den Namen Ruth nicht die biblische Figur, sondern – weniger zeichenhaft – die eigene Großmutter; und nicht ein Opfertier wird verbrannt, sondern ganz rational das überflüssige Laub.) Im Gegensatz aber zu den anderen Menschen, die nicht einmal mitbekommen, ob Ruth „tot / oder am Leben“ ist (V.23-24), nimmt der Sprecher ihr Weinen und Rufen wahr, kann es also im übertragenden Sinne *verstehen*.<sup>147</sup>

Denkbar ist eigentlich nur, dass er Vergleichbares durchlebt hat. Doch da die Geschichte von Ruth lakonisch und zumindest scheinbar unbewegt wiedergegeben wird, schafft der Sprecher bei allen möglichen Parallelen eindeutig Distanz zwischen seinem eigenen und dem erzählten Schicksal. Fast ein wenig ironisch ist der Unterton der extremen Monotonie seiner Sprache, und man muss den Grund dafür in Ruths Unbelehrbarkeit vermuten: Entgegen ihren Erfahrungen, trotz ihres verzweifelten Leidens, dessen Dauer die Kreisstruktur<sup>148</sup> des Gedichts beinahe ins Unendliche steigert, wartet sie immer noch auf eine göttliche Antwort (ihre Rufe legen ja nahe, dass sie die offensichtliche Leere nicht akzeptieren kann). Letztlich zeigt die distanzierte Haltung des Sprechers also, dass – selbst wenn die Hoffnung auf einen Sinn im Leben auch bei ihm einmal vorhanden war, und ihn vielleicht erst so hellhörig machte<sup>149</sup> – für das Festhalten an einer Sinnsuche wider besseren Wissens wenig Sympathie aufgebracht werden muss.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl. zur Genese dieses Verses auch Anm. 121.

<sup>147</sup> Dass die merkwürdige Position des Sprechers bewusst gestaltet wurde, zeigte die Veränderung vom unauffälligeren pluralen Sprechen in den Singular innerhalb von F<sub>2</sub>. Leicht hätte man zudem, wie in allen mittleren Strophen, vollständig auf einen personalisierten Sprecher verzichten können.

<sup>148</sup> Schließlich rahmen beinahe identische Strophen, in denen Ruths Weinen und Rufen im Mittelpunkt steht, das Gedicht.

<sup>149</sup> Wie angedeutet, nimmt offenbar nur die *persona* die Kontaktversuche Ruths wahr – möglicherweise eine Eigenschaft, die aus dem ursprünglichen Künstler-Topos übertragen wurde?

<sup>150</sup> Ob man die Geschichte vom Festhalten an einer Suche nach Gott trotz aller ‚Gegenzeichen‘ durch die Widmung als Kommentar zu Chagall, der – bei aller Verzweiflung, die aus Bildern bestimmter Epochen spricht – tiefreligiös war, deuten sollte, möchte ich hier offen lassen. Es ist denkbar, doch ich bin geneigter, die Zueignung tatsächlich

Ästhetisch bewirkt die Wahl eines Sprechers, der als lyrisches Ich Aufmerksamkeit auf sich zieht, aber an der erzählten Geschichte weder aktiv noch emotional beteiligt erscheint, noch etwas anderes: Auch der Leser betrachtet Ruths Schicksal ‚von außen‘ und hinterfragt seinen Sinn eher intellektuell, anstatt affektiv mitzufühlen. Dies wirkt, gemeinsam mit der übersteigert schlichten, monotonen Sprache des Gedichts mit ihren Wiederholungen und dem mitunter leierndem Rhythmus<sup>151</sup>, jeder Romantisierung der Isolation Ruths, wie sie noch in F<sub>1</sub> angelegt war, deutlich entgegen – ein Kunstgriff, dessen generelle Bedeutung für Braschs Gedichte unbedingt überprüft werden sollte.

### 2.1.2 Mit Peymann im Gespräch: „Van der Lubbe, Terrorist / (Niemandes Land)“<sup>152</sup>

Einen anderen Zugang als „Märchen von Ruth“ verlangt Braschs Erzählgedicht über den Reichstagsbrandstifter Marinus van der Lubbe, eine historische Figur. Nur zwei separate Fassungen sind hier überliefert, und die Entwicklungssprünge sind so groß, dass sich eine beinahe Vers für Vers abgleichende Analyse – anders als zuvor – nur in Einzelheiten verlieren würde, insbesondere bei einem derartig langen Text.<sup>153</sup> In erster Linie sollen in diesem Fall daher die großen Veränderungen nachgezeichnet werden. Dabei ist es besonders die erste Stufe von F<sub>1</sub> (F<sub>1S1</sub>), die sich in fulminanter Weise von dem später gedruckten Text unterscheidet.<sup>154</sup> Immer wieder unterbricht der Sprecher in F<sub>1S1</sub> seine Erzählung von der Tat van der Lubbes mit an den „SCHAUSPIELDIREKTOR PEYMANN“ gerichteten Reflexionen.<sup>155</sup> Eine weitere historisch verbürgte Figur wird also aufgerufen, nur dass der Theaterregisseur und Intendant Claus Peymann im Gegensatz zu dem 1934 hingerichteten van der Lubbe Zeitgenosse und über Jahre hinweg sogar Weggefährte des Autors war. Unter Peymanns künstlerischer Leitung in Stuttgart erhielt Brasch 1977 einen Stückauftrag für „Rotter“<sup>156</sup>, das dort als sein erstes Drama in der BRD uraufgeführt wurde, und

---

eher als Reminiszenz zu verstehen, da sie ja vermutlich bereits vor dem religiösen Subtext ihren Weg in das Gedicht fand.

<sup>151</sup> (Beides, wie gezeigt, äußerst bewusst eingesetzt.)

<sup>152</sup> Vgl. zur Druckfassung sowie den unterschiedlichen Stufen die Transkriptionen und Kopien im Anhang, S. XXIV-XXXVI. Da Vorstufen und Druckfassung in dieser Arbeit abgedruckt sind, werden diesbezügliche Nachweise nur F<sub>xy</sub> bzw. „Druckfassung“ sowie die Verszahlen vermerken; detaillierte Nachweise finden sich im Anhang.

<sup>153</sup> Mit 87 Versen ist „Van der Lubbe, Terrorist / (Niemandes Land)“ das längste Gedicht in „27. September“, die erste Stufe der ersten Fassung hat sogar 107 Verse.

<sup>154</sup> Obwohl auch F<sub>1</sub> zu „Märchen von Ruth“ (siehe Anhang I, S. IV-XXIII) natürlich große Unterschiede zur Druckfassung aufweist, liegt hier doch ein anderer Fall vor: Wie im Folgenden noch weiter ausgeführt wird, präsentiert sich F<sub>1S1</sub> des van der Lubbe-Gedichts im Gegensatz zur Druckfassung klar als Anlass-Text. Anders als bei „Märchen von Ruth“ verändert sich also nicht nur der metaphorische Gehalt des Gedichts, sondern auch seine Gattung.

<sup>155</sup> Der Übersichtlichkeit halber werden diese zwei Ebenen des Gedichts im Folgenden *Reichstagsbrandebene* und *Reflexionsebene* genannt, auch wenn für letztere in Bezug auf F<sub>1S1</sub> vielleicht mitunter *Peymann-Ebene* adäquater wäre.

<sup>156</sup> Wie Anm. 1.

Peymann war es auch, der vier der sieben Shakespeare-Übersetzungen Braschs<sup>157</sup> zur Erstaufführung brachte, die letzte wenige Monate vor dessen Tod.<sup>158</sup>

Einen persönlichen Ton schlägt Brasch in seinem Text dennoch nicht an. Bereits die formale Adressierung an Peymann in seiner Funktion als Direktor des Stuttgarter Schauspielhauses<sup>159</sup> scheint viel mehr von einem allgemeinen Lese-Interesse auszugehen, ja, spielt sogar ein wenig mit der Form des ‚offenen Briefs‘. Schwer verständlich erscheint der allerdings dem heutigen Leser, denn das Bindeglied (gleichsam *tertium comparationis*) zwischen dem toten Niederländer van der Lubbe und dem zeitgenössischen westdeutschen Theatermacher wird innerhalb des Gedichts nicht explizit gemacht, und die Absicht des Textes bleibt so zunächst im Dunkeln. Zu verwirrend wirkt dieses Gebilde aus Gegenwart und Vergangenheit, das auch außerhalb des Peymann-Diskurses die erzählte Geschichte mit Theatermetaphorik spickt (V.25-28, 98-99, 104), das die geschichtswissenschaftliche Diskussion um die Einzeltäterschaft van der Lubbes aufgreift (V.73-74, 80-85, 102-104), aber mit „Mauritius van der Lubbe“ nicht einmal den Vornamen des historischen Vorbilds richtig wiedergibt (V.29, 46) und zum Ende hin auch noch einen Bogen vom Reichstagsbrandstifter zur Mauer zwischen BRD und DDR schlägt (V.109). Offenbar gab es einen bestimmten Anlass für F<sub>151</sub>, dessen Kenntnis – bedenkt man den Titel, der zumindest die Öffnung für ein größeres Publikum *suggestiert* – zur Entstehungszeit des Gedichts vorausgesetzt werden durfte. Ihn gilt es zu entschlüsseln, wenn man die offenbar beträchtliche Entwicklung dieses Gedichts begreifen will.

Einen ersten wichtigen Hinweis liefert die zeitliche Einordnung: Durch den Titel wird deutlich, dass F<sub>151</sub> nach Peymanns Berufung an das Schauspielhaus Stuttgart, aber als eindeutige Vorstufe *vor* der Druckfassung entstanden sein muss, was einen Entstehungszeitraum zwischen 1974 und 1980 bedeutet. In diesen Jahren flackerte die schier endlose Debatte um den oder die Täter im Falle des Reichstagsbrands einmal mehr heftig und mit großer Öffentlichkeit auf.<sup>160</sup> Dass Braschs Gedicht hierdurch beeinflusst gewesen sein mag, ist nicht unwahrscheinlich, denn trotz des ers-  
taunlicherweise in allen Vorstufen falschen Vornamens zeugt es – zum Teil bis in die Details –

---

<sup>157</sup> Thomas Brasch: Shakespeare-Übersetzungen. Frankfurt am Main 2002.

<sup>158</sup> „Brasch war [für Peymann] tatsächlich ein Impuls, Shakespeare zu inszenieren“, sagt die Dramaturgin Jutta Ferbers in einem Gespräch zur Zusammenarbeit von Brasch, Peymann und Hermann Beil zwischen 1977 und 2001 (Gespräch zwischen Hermann Beil, Jutta Ferbers und den Herausgeberinnen. In: Hanf u. a. (Hg.): Das Blanke Wesen (wie Anm. 3), S. 166-171. Hier S. 169).

<sup>159</sup> Der erste Titel, „BALLADE VOM BRANDSTIFTER VAN DER LUBBE“ ist noch in F<sub>151</sub> geändert worden zu „(DER BRAND) / AN DEN REGISSEUR SCHAUSPIELDIREKTOR PEYMANN ÜBER DEN BRANDSTIFTER VAN DER LUBBE“.

<sup>160</sup> Angefacht wurde die Diskussion damals vor allem durch zwei 1972 und 1978 unter Leitung des Schweizer Historikers Walther Hofers herausgegebene Dokumentations-Bände, die eine nationalsozialistische Brandstiftungsaktion nachzuweisen versuchten. Heftige Er widerungen folgten, die mal die Einzeltäter-Theorie, mal die These, dass hinter van der Lubbe eine kommunistische Organisation stand, vertraten. Von der Aggressivität, mit der die Debatte in den letzten 40 Jahren geführt wurde, vermittelt folgende Publikation einen Eindruck: Hans Schneider: Neues vom Reichstagsbrand? Eine Dokumentation. Ein Versäumnis der deutschen Geschichtsschreibung. Berlin 2004.

von beträchtlicher Kenntnis der historischen Vorfälle.<sup>161</sup> Brasch bezieht mit dem Gedicht Position: Durch die Innensicht van der Lubbes wird dem Leser suggeriert, dass es an der Alleintäterschaft im „eigenen Auftrag“ (V.102) keine Zweifel geben dürfe, auch wenn dem Brandstifter diesen damals „[k]einer glaubte“ (ebd.).<sup>162</sup>

Doch die Regelmäßigkeit, in der die Geschichte von van der Lubbe in F<sub>181</sub> mit den an Peymann gerichteten Reflexionen durchbrochen wird,<sup>163</sup> legt nahe, dass die vergangene Begebenheit vor allem deshalb in den Fokus des Gedichts geraten ist, weil ihre Analyse „noch heute“ (V.53), in der Gegenwart von Peymann aufschlussreich ist. Indem der Sprecher die beiden Ebenen sprachlich verschränkt (sie nehmen stets mit zum Teil wörtlichen Wiederholungen auf das Vorangegangene Bezug), wird suggeriert, dass große Parallelen zwischen den zwei historischen Situationen bestehen.<sup>164</sup> Die Implikationen sind politisch hochbrisant, wenn man bedenkt, dass das Gedicht die eigene Gegenwart durch den Titel klar auf die 70er Jahre der Bundesrepublik festlegt, also diese Zeit mit dem Beginn des nationalsozialistischen Regimes vergleicht. Durch die Gleichsetzungen suggeriert der Sprecher nämlich nicht nur, dass die gegenwärtige Staatsform ebenso fragil ist wie die des Frühjahrs 1933<sup>165</sup>; sogar das Unrechtsregime der Nationalsozialisten scheint nicht überholt zu sein: „Nichts ist geschehen, Peymann, mit Gesetzen / können sie [immer noch,

---

<sup>161</sup> So sind van der Lubbes vergebliche Versuche, andere zum Handeln zu überreden (vgl. V.12-13) historisch verbürgt, ebenso wie die Zeitungsberichte (vgl. V.36-37) über seine dem Reichstagsbrand vorangehenden „kleinen Feuer“ (V.35). Er schlief auch tatsächlich „nah dem Alexanderplatz“, nämlich in der Alexandrinenstraße (V.9) in einem Obdachlosenasyl (vgl. auch V.15) und hielt sich tagsüber zeitweilig in Neukölln auf (vgl. V.11), wo er einen SA-Aufmarsch erlebte. Vgl. hierzu etwa Horst Karasek: *Der Brandstifter. Lehr- und Wanderjahre des Maurergesellen Marinus van der Lubbe, der 1933 auszog, den Reichstag anzuzünden*. Berlin 1980. Hier besonders S. 88-90 und S. 99. Die mögliche „Beischlafangst als Politik“ (V.27) hingegen ist wohl eine Anspielung auf die van der Lubbe unterstellte Homosexualität, mit der ihn die KPD in ihrem „Braunbuch“ (1933) diskreditieren und als willfähiges Instrument homosexueller Nationalsozialisten darstellen wollte. (Vgl. dazu die Erwiderung im „Roodboek“ (ebenfalls 1933), abgedruckt in: Josh van Soer (Hg.): *Marinus van der Lubbe und der Reichstagsbrand*. Hamburg 1983. S. 78-81.) Ebenfalls auf diese Behauptung bezogen ist wohl „Oder nur weil ich keine Frau habe[...]“ (V.21).

<sup>162</sup> Streng genommen müsste für das Gedicht eigentlich von *van der Lubbe* und *Peymann* geschrieben werden, um diese beiden Kunstfiguren von den realen Personen, mit denen sie ja keineswegs identisch sind, optisch abzugrenzen.

<sup>163</sup> Dreimal folgt auf drei Strophen um den Reichstagsbrand eine Peymann-Strophe. Diese Einteilung setzt voraus, dass man die ursprünglich mit „9“ betitelten drei Verse (V.60-62; ein vierter in Sofortkorrektur überschrieben) nicht als unabhängige Strophe versteht. M. E. ist es inhaltlich nahe liegend, dass „9“ zunächst den abrupten Abschluss des ganzen Gedichts bilden sollte – „darum will ich jetzt (was jeder weiß) noch melden“ –, Brasch jedoch dann einen anderen Ansatz für den Schluss verfolgte und weiter schrieb. (Immerhin folgen trotz ein nahes Ende suggerierenden Einschubs noch 47 Verse.) Ob die Streichung von V.60-62 erst im Zuge der Tilgung der Peymann-Geschichte geschah, ist allerdings nicht nachweisbar. Auffällig ist immerhin, dass die Strophenummerierung, obwohl die Peymann-Einschübe fortgesetzt werden, nach den Versen von „9“ abbricht.

<sup>164</sup> Unterstützt wird dies durch die allgemeinen epischeren Tendenzen, die die Reflexionen und Kommentare mit sich bringen. Sie bieten die Gelegenheit, während des Lesens über das Erzählte hinaus nachzudenken. Die eventuell einmal als Abschluss geplanten, dann aber schnell verworfenen Verse von „9“ (vgl. Anm. 163) haben beinahe den Klang des Brechtschen Diktums *Gespannt auf den Gang, nicht auf den Ausgang* – „Ich bin abgekommen von meinem Helden / darum will ich jetzt (was jeder weiß) noch melden / Van der Lubbe warf in die Regierungshallen sein Benzin“ (Hervorhebung von mir, H. M.) – und zeigen vor allem an, dass das Interesse des Sprechers weniger dem „Helden“ van der Lubbe und seiner Tat als vielmehr dem, was sich aus ihrer Analyse ziehen lässt, gilt.

<sup>165</sup> Suggestiert wird, dass zu beiden Zeiten vom teilnahmslosen Volk ermächtigte Abgeordnete „erleichend ihre Hände“ hoben (V.49), denn diese Analyse von 1933 wird durch das Demonstrativum, das den folgenden Vers eröffnet, auch mit der gegenwärtigen Lage in engen semantischen Bezug gebracht: „Das ist, Peymann, meine Stadt“ (V.50).

H. M.] jeden durch die Türen hetzen“ (V.84-85).<sup>166</sup> Welche Gesetze aber sind hier gemeint? Der historische Bezug ist schnell hergestellt: Van der Lubbe wurde für die Brandstiftung zum Tode verurteilt, obwohl das Gesetz, das dieses Strafmaß erlaubte, im Rahmen einer so genannten „Notverordnung“ (umgangssprachlich sogar *Lex van der Lubbe* genannt), erst nach seiner Tat verabschiedet wurde – ein klarer und bewusster Verstoß gegen das rechtsstaatliche Prinzip *nullum crimen, nulla poena sine lege*.<sup>167</sup>

Derartiges gab es in den 70er Jahren in der BRD nicht. Äußerst umstritten war jedoch die Anti-Terrorgesetzgebung im so genannten ‚Deutschen Herbst‘ 1977, insbesondere das ebenfalls rückwirkend eingeführte „Kontaktsperregesetz“ vom 30. September 1977, durch das bei Verdacht auf Mitgliedschaft in einer terroristischen Vereinigung die Rechte von Gefangenen und ihren Verteidigern eingeschränkt werden können. Viele betrachteten diese Gesetzgebung als Schritt auf eine Anwendung der ‚Notstandsgesetze‘ zu und fürchteten Repressionen für alle, die sich nicht ausdrücklich in jedem Punkt von den RAF-Terroristen oder auch nur von ihren Beweggründen distanzieren. Nicht ganz zu Unrecht: Unter Generalverdacht gerieten als angebliche ‚Sympathisanten‘ in den 70er Jahren zahlreiche Personen (so etwa 1972 Heinrich Böll), was zum Teil sogar juristische Maßnahmen gegen die Betroffenen nach sich zog.<sup>168</sup> Auch unabhängige Beobachter wie *amnesty international* befürchteten, dass durch die neuen Gesetze letztlich

die Respektierung der Menschenrechte [...] vom Ermessen des Gerichtes und der Anklagebehörden [abhängt.] [...] Es dreht[ ] sich [...] um die Fragen, wo die Grenzen der freien Meinungsäußerung liegen und welchen Einfluß die öffentliche Meinung auf die Entscheidung hat, die strafrechtliche Verfolgung aufzunehmen.<sup>169</sup>

„Sympathisant“ aber ist eben das Stichwort, das durch zweifache Nennung innerhalb des dritten Blocks auf der Reflexionsebene von F<sub>151</sub> ins Auge sticht (V.88, V.94). Hier liegt der Schlüssel, der dieses Gedicht zu einem Gelegenheitsgedicht macht, verborgen: 1977 geriet nämlich auch Claus Peymann als RAF-‚Sympathisant‘ ins Kreuzfeuer. Er hatte in der Stuttgarter Theaterkantine ein Gesuch der Mutter von Gudrun Ensslin, in der sie um Unterstützung für die kostspieligen Zahnbehandlungen einiger in Stammheim inhaftierter RAF-Mitglieder bat, aufgehängt und selbst 100 Mark gespendet. In Folge dessen gab es seitens der Gewerkschaft der Polizei Boykott-Aufrufe gegen das Stuttgarter Theater „solange der Direktor Claus Peymann heißt“, Leserbriefaktionen

---

<sup>166</sup> Damit nimmt der Sprecher Van der Lubbes Beobachtung, dass alles trotz seines Brandes ist „[a]ls ob nichts geschehen wär“ (V.83) auf und deutet sie um, indem er sie auf das System der 70er Jahre bezieht.

<sup>167</sup> (*Kein Verbrechen, keine Strafe ohne Gesetz*) Vgl. hierzu etwa Volker Krey: *Keine Strafe ohne Gesetz. Einführung in die Dogmengeschichte des Satzes „nullum crimen, nulla poena sine lege“*. Berlin, New York 1983. Bes. S. 27-37.

<sup>168</sup> Vgl. hierzu „Sympathisantendebatte und ‚Mescalero-Affäre‘“ in: Susanne Stöffel: *Die Wechselwirkungen von Terrorismus und innerer Sicherheit in der Bundesrepublik Deutschland der 70er Jahre. Juristische, politische und gesellschaftliche Rezeption des Terrorismus der Roten Armee Fraktion und der staatlichen Terrorismusbekämpfung*. [Magisterarbeit]. Tübingen 2002. Auf: [http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2004/1088/pdf/Magisterarbeit1\\_neu.pdf](http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2004/1088/pdf/Magisterarbeit1_neu.pdf) (Stand: 12/2006). Bezeichnenderweise wurden ‚Sympathisantszene‘, ‚Terrorismus‘ und ‚Staatsverdrossenheit‘ von der Gesellschaft für deutsche Sprache als ‚Worte des Jahres 1977‘ ermittelt.

<sup>169</sup> *amnesty international Deutschland: Jahresbericht 1978. Bundesrepublik Deutschland. Die Debatte wurde zudem angefangen durch die Forderung von Politikern nach der Wiedereinführung der Todesstrafe für Terroristen*. Zitat auf: [www2.amnesty.de/internet/deall.nsf/0/12f72d59b5515669c1256b6d004a64d1?OpenDocument](http://www2.amnesty.de/internet/deall.nsf/0/12f72d59b5515669c1256b6d004a64d1?OpenDocument) (Stand: 12/2006).

gegen seine Person und von der baden-württembergischen CDU eine parlamentarische Anfrage an die Landesregierung, um seine fristlose Kündigung möglich zu machen.<sup>170</sup>

Auf diese Sachverhalte spielt Brasch in seinem Gedicht ganz konkret an. Einerseits behauptet er auf höchst provokante Weise, dass Peymann durch die Hetzkampagnen und die drohende Kündigung ähnliches Unrecht geschehe, wie es van der Lubbe in jenem Prozess, der mit allen rechtstaatlichen Prinzipien brach, widerfuhr. Andererseits aber zeigt er durch den so deutlich unausgeglichenen Vergleich, dass die Angst vor dem Sympathisantentum übertriebene, ja, hysterische Ausmaße angenommen hat: Wer könnte ernsthaft glauben, dass der Schritt zwischen „großen Worten“ (V.91-92) und einer Tat wie der van der Lubbes so klein ist, dass Peymann „morgen selbst den Brand“ (V.89) legen würde?

Gefährlich ist eine solche Hysterie nicht nur für den Schauspielregisseur, sondern für „jeden“ (V.84), vermittelt das Gedicht – sein Entstehungsanlass sind die Angriffe auf Peymann, aber diese stehen wie ein *pars pro toto* für einen größeren Zusammenhang. Braschs Kunstfertigkeit offenbart sich dabei im Gebrauch der Theaterbilder: Einerseits kann er so konkret auf die berufgefährdende Lage des Theaterregisseurs Claus Peymann anspielen, von dem man tatsächlich metonymisch behaupten könnte, er sollte „von der Bühne [ge]stoßen“ (V.90) werden, und den man letztlich auch unter „Sympathisant“-Rufen (V.94) „zum Ausgang“ (V.93) trieb.<sup>171</sup> Andererseits wird durch die Kombination dieser als Redensarten gebräuchlichen Formulierungen mit den auch impersonal deutbaren Pronomina (vgl. V.85, 86, 91, 93) suggeriert, dass der beschriebene Vorgang auch alle anderen betreffen könnte, die ‚im Rampenlicht der Öffentlichkeit‘ als ‚Sympathisanten‘ erscheinen.

Darüber hinaus klingt in diesen Sprachbildern, durch die beide Ebenen des Gedichts miteinander verwoben sind, der alte *theatrum mundi*-Topos an. Über jeden konkreten Anlass hinaus implizieren sie daher Allgemeingültigkeit<sup>172</sup> – und so werden hier auch wiederkehrende politische Mechanismen angeprangert, denn die Systeme scheinen sich zu ändern, aber die Ungerechtigkeiten bleiben. Durch die Theatermetaphorik gewinnt das Gelegenheitsgedicht mit seinem gewagten Spagat zwischen Reichstagsbrand und Sympathisanten-debatte also an Tiefe und provoziert, obgleich es

---

<sup>170</sup> Vgl. hierzu vor allem das Kapitel „Zahnspendenaffäre“ in Roland Koberg: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Biografie. Berlin 1999. S. 190-199. Zitat S. 194. Peymann hatte den Brief im Juni 1977 aufgehängt, losgetreten wurde die Debatte jedoch durch einen Bildzeitungs-Artikel vom 19. August, der im Kontext der Schleyer-Entführung Brisanz bekam.

<sup>171</sup> Die fristlose Kündigung gegen Peymann war zwar nicht durchsetzbar, in Folge der Affäre verzichtete er jedoch darauf, seinen Vertrag zu verlängern.

<sup>172</sup> Wie nebenbei wird hier zudem ein Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Politik angerissen: „Wut“ im Kunstwerk wird als hinnehmbar betrachtet, wie der Imperativ „verlegen Sie die Wut ins Theaterstück“ (V.97) zeigt; jenseits davon wird sie jedoch offenbar als höchst gefährlich, als potentieller Brandherd bewertet. D.h., Kunst wird von denen, die die „Gesetze“ (V.84) machen, keine gesellschaftliche Wirksamkeit zugetraut; als Ventil, um Aggressivität in kontrollierbare Bahnen zu lenken, ist sie somit vielleicht sogar erwünscht.

nur durch Kenntnis des Anlasses heraus vollkommen verstanden werden kann, die Auseinandersetzung mit einem zu Grunde liegenden düsteren Geschichtsverständnis.<sup>173</sup>

Doch zugleich wird die kunstvolle Verknüpfung der beiden Ebenen durch die Identifizierung des ‚Gedichtanlasses‘ nicht nur brisant, sondern auch problematisch. Obwohl die RAF einzig durch die Anspielungen auf die Sympathisanten-Debatte indirekter Teil des Gedichts ist, liegt es doch nahe, dass der Leser Parallelen in der Beurteilung der gegen das NS-Regime gerichteten terroristischen Brandstiftung<sup>174</sup> und der Terrorakte der RAF gegen das kapitalistische System der BRD vermutet. Gerade weil van der Lubbes Geschichte, wie angedeutet, in erster Linie als Folie für die Kritik an der Gegenwart erscheint, springen mögliche Gegenargumente für eine solche vom Leser vollzogene Gleichsetzung (wie etwa die Tatsache, dass der Brandstifter im Gedicht erstaunlich entpolitisiert dargestellt wird)<sup>175</sup> nur bei genauer Lektüre ins Auge. Dass van der Lubbe hier sowohl vom kommunistischen als auch vom nationalsozialistischen Lager ‚einstecken‘ muss (vgl. V.78-81), ihn aber gerade sein Einzelgängertum und seine Unabhängigkeit gegenüber den politischen Gruppierungen einerseits und der selbstverschuldet unmündigen Volksmasse (vgl. V.47-48) andererseits auszeichnen, gerät durch die das Gedicht dominierenden Diskurse ebenfalls beinahe in den Hintergrund.

Vielleicht ist es also nicht verwunderlich, dass noch in derselben Fassung – hier: F<sub>1S2</sub> – alle Bezüge auf die Sympathisantendebatte und Claus Peymann wegfallen: Die zweite Bearbeitungsstufe tilgt nicht nur sämtliche Namensnennungen und die Bezeichnung „Sympathisant“, sondern auch einen großen Teil der Reflexionen des Sprechers. Dadurch entsteht ein völlig anderer Text. F<sub>1S2</sub> erscheint nicht länger als ein Gelegenheitsgedicht – und ist nun getreu des neuen Titels „VAN DER LUBBE, TERRORIST“ ungleich stärker auf den Reichstagsbrand konzentriert.

Dabei bleibt die Geschichte des Brandstifters dominiert von der Reflexionsebene, ja, korrespondiert beinahe stärker und vor allem eindeutiger mit ihr als in F<sub>1S1</sub>. Durch die Streichungen steht nämlich nun als siebte von dreizehn Strophen (V.43-52) der Einschub über das „noch heute“ (V.46) feige Volk im Mittelpunkt des Gedichts, verändert um einen Schlussvers, der bei seiner

---

<sup>173</sup> Hier deutet sich an, wie virtuos Brasch sich der Form des Gelegenheitsgedichts bedienen konnte (wofür es zahlreiche unveröffentlichte Beispiele im Nachlass gibt). Obwohl F<sub>1S1</sub> durchaus etwas sperrig ist, werden doch die traditionellen Unterscheidungen zwischen dem klar auf einen Anlass zurückzuführenden Machwerk und dem kunstfertigen Erlebnisgedicht im Goethischen Sinne hinfällig; gerade die Mischform schafft es zu faszinieren.

<sup>174</sup> Diese wird nicht verurteilt: Die Einwände des Sprechers, „mir / auch sind Überzeugungstäter widerlich / [...] War der Holländer vielleicht / nur ein Weltanschauungskomiker Woyzeck“ (V.22-26), scheinen letztlich nur rhetorischer Natur zu sein. Dass van der Lubbes „kleine[]Feuer“ (V.35) zu großen Teilen symbolischer Natur sind und Menschen – ganz im Gegensatz zu den Anschlägen der RAF – nicht zu Schaden kommen, darf allerdings nicht übersehen werden.

<sup>175</sup> Er erscheint nur als Warner vor dem *Krieg*, nicht aber – wie die historische Gestalt Marinus van der Lubbe – vor dem Kapitalismus.

Veröffentlichung 1980 heftige Reaktionen provozieren sollte: Dieses Volk bleibt „weiter taub und blind und stumm / Staat macht Angst und Angst macht dumm“ (V.51-52).<sup>176</sup>

Betrachtet man die zahlreichen, aber kleinen Änderungen auf der Ebene des Reichstagsbrands, so zeigt sich, dass nun eine Vielzahl von ihnen diese Strophe vorbereitet. Zentral ist dabei offenbar die Haltung der deutschen Bevölkerung – noch deutlicher wird van der Lubbe als Gegenentwurf zu ihrer Ängstlichkeit und ihrer an die Haltung der drei Affen gemahnenden Passivität (*nichts sehen, nichts hören, nichts sagen*)<sup>177</sup> aufgebaut. Schon im früheren Entwurfsstadium hatte den Holländer ausgezeichnet, was der deutschen Bevölkerung abging: Er erhob seine Stimme gegen das, was ihm als Unrecht erschien (F<sub>1S1</sub>, V.10), besaß Weitsicht (F<sub>1S1</sub>, V.16, V.45-46) und wollte andere aufrütteln (F<sub>1S1</sub>, V.30-32). Anstatt seine Stimme ‚abzugeben‘ (vgl. F<sub>1S1</sub>, V.48), griff er schließlich selbst zur Tat und ertrug unerschrocken deren Konsequenzen (F<sub>1S1</sub>, V.73-74). Doch in F<sub>1S2</sub> wird die Tatsache, dass die Masse sich im Gegensatz zu ihm taub, blind und stumm stellt, über die Wortwahl besonders hervorgehoben, sodass sich Parallelen zu dem Urteil über das deutsche Volk der ‚Gegenwart‘ geradezu aufdrängen. Die Schlussverse der mittleren Strophe begrifflich antizipierend, sind es nun „*taube* Ohren“ (V.12) statt „verschlossene“, in die van der Lubbe vergebens seine Parolen ruft, und in deutlicher Analogie zu gleich zwei zentralen Attributen der mittleren Strophe wird die umständliche Formulierung „eine Ansammlung von Blinden (scheint es) die / sind stumm [...]“ (F<sub>1S1</sub>, V.47-48) zur Charakterisierung der Deutschen als „stumme Blinde“ (V.40) zugespitzt.<sup>178</sup>

In diesem Zusammenhang erscheint zudem die Änderung der letzten Zeile der ersten Strophe geradezu bezeichnend: Statt wie in F<sub>1S1</sub> „(das verbrennt uns alle oder wird verbrannt)“ wird das van der Lubbe „fremde Land“ (V.6) nun dadurch charakterisiert, dass hier „jeder seinem Nachbarn unbekannt“ (V.7) ist. Auf den ersten Blick mag die Änderung als Abschwächung der geäußerten Kritik erscheinen, doch wichtig ist, dass nicht länger das abstrakte Gebilde („Land“) be-

---

<sup>176</sup> Die Strophe umfasste in F<sub>1S1</sub> die Verse 50 bis 60. Ihr ab F<sub>1S2</sub> bis in die Druckfassung unverändert beibehaltener Schlussvers provozierte unter anderem folgende Reaktion eines Rezensenten: „[D]as ist ein Satz, der sich schwer vergessen läßt [...]. Freilich sagt die Faszination einer solchen Wortkombination noch gar nichts aus über den Wahrheitsgehalt eines solchen Satzes. Die [...] die absolute Gültigkeit, die Braschs Formulierung uns suggerieren will, wird durch die gelungene Wortwahl nicht bewiesen. Bewiesen wird, daß Brasch [...] sich von dem Gebrodel in seinem Inneren hinreißen läßt, gestanzte Losungen herauszuschleudern, die nicht mehr Aussagekraft haben als die Spruchbänder des Staates, den er vor dreieinhalb Jahren verließ.“ (Fred Boguth [Redakteur des SFB]: Das Thema. Thomas Brasch: „Der schöne 27. September“. [ohne Sende-Datum]. 15-seitige Abschrift. Hier S. 13-14. TBA, Sign. 1310, Mappe „o. D. Der schöne 27. Sept.“.)

<sup>177</sup> Anders als im Herkunftsland Japan sind die drei Affen mit zugehaltenem Mund, verschlossenen Augen und Ohren im Westen schließlich nicht als diejenigen, die *über Schlechtes weise hinwegsehen*, positiv konnotiert, sondern bezeichneten als Redensart die bedenkliche Tendenz, *das Schlechte nicht wahrhaben zu wollen*.

<sup>178</sup> Hervorhebungen von mir, H. M. In beiden Fällen werden die Eigenschaften der Masse übrigens direkt mit van der Lubbes Bereitschaft zum Hinhören bzw. Hinsehen kontrastiert: Das Feuerrad „*sieht* wohl keiner *nur* / Mauritius van der Lubbe der gefallen ist unter / stumme *Blinde*“ (V.38-40) und, weniger deutlich, aber durch den Fassungsvergleich bemerkenswert, ruft der Holländer „in *taube* Ohren weil, das *hörte* er / [...]“ (V.12). Die Tatsache, dass sowohl ‚taub‘ als Eigenschaft des Volks und ‚hören‘ als Aktion van der Lubbes (zuvor: „weil, so sagten sie“) im selben Vers stehen und beide im selben Durchgang verbessert wurden, belegt einmal mehr, dass offenbar absichtsvoll auf eine Korrespondenz mit V.51 hingearbeitet wurde.

leuchtet wird, sondern das Verhalten seiner Bevölkerung in den Mittelpunkt rückt. Dass aber keiner dieser Bewohner seinen Nachbarn, also einen Menschen in nächster Nähe, zu kennen scheint, korrespondiert augenfällig mit den anderen beschriebenen Umgestaltungen: Wer versucht, möglichst wenig mitzukommen und alle Einmischung vermeidet, dem wird in der Tat alles ihn Umgebende *unbekannt* bleiben. Braschs Gedicht zeichnet demnach das Bild eines Volks, das nur allzu gern die Augen und Ohren verschließt (vgl. V.13-14) vor all dem, was Handeln verlangen könnte, das also keine Gesellschaft sozialer Akteure ist. Dieser Umstand wird in der ersten Strophe von F<sub>1S2</sub> durch die auffällige Position und den Paarreim<sup>179</sup> besonders markiert und manifestiert sich im Folgenden als zentrales Motiv, das schließlich das Bindeglied zur auch buchstäblich zentralen Gegenwertsstrophe bildet: Zu allen Zeiten ist es „feiges Volk das sich nicht kehrt“ (V.50).

Hintergrund jenes Verhaltens ist damals wie heute der Staat, behauptet der Sprecher.<sup>180</sup> Da Feigheit im Gedicht als einer der drei Antriebsgründe für den Krieg dargestellt wird (vgl. V.17-19), ist sie allerdings auch nicht durch die provokante neu hinzugekommene ‚Erklärung‘ ‚Staat macht Angst und Angst macht dumm‘ entschuldbar.<sup>181</sup> Durch die in dieser Deutlichkeit erst hier in F<sub>1S2</sub> ausgestellten Parallelen zwischen dem Verhalten des damaligen und des heutigen Volkes darf man viel eher vermuten, dass der Sprecher – gleichsam ebenfalls parallel – auch für die Gegenwart einen durch die billigende Passivität der Bevölkerung begünstigten Krieg befürchtet, und das in dieser Furcht ein Teil seiner Verbitterung begründet liegt: Unter dem Pflaster brodelt noch das bei Ende des letzten Kriegs Begrabene,<sup>182</sup> ist also nicht wirklich verschwunden (vgl. V.47-49), aber erneut will niemand die bestehende Gefahr wahrnehmen (vgl. V.50).

Die Geschichte van der Lubbes, dessen Warnung niemand hören wollte und der doch recht behielt<sup>183</sup>, besitzt in F<sub>1S2</sub> durch den Aufbau und die ständigen Bezüge der Grundstrophen auf die

---

<sup>179</sup> Ohnehin ziehen die Paarreime am Strophen-Ende (noch dazu in den ansonsten zumeist ungereimten Abschnitten) besondere Aufmerksamkeit auf sich; sie wirken – ein Abglanz des *heroic couplet* im Shakespeare-Sonett – als Bekräftigung und Synthese des Vorangegangenen. Der erste Paarreim überhaupt besitzt natürlich besonderes Gewicht.

<sup>180</sup> Die Angst vor dem Staat macht, wie diese Stufe durch erneute Wort-Korrespondenz zeigt, selbst vor den *Staatsdienern* nicht halt: Auch die Abgeordneten erscheinen (erstaunlich einheitlich) ihrerseits als verschreckte Masse und heben „ängstlich“ (V.42) zur bedingungslosen Zustimmung ihre Hände: Wiederum eine neue Veränderung, die folglich bewusst den Bezug auf „Staat macht Angst“ sucht.

<sup>181</sup> Zudem zeigt F<sub>1S2</sub> in der Figur van der Lubbes ein alternatives Verhalten: Nun im Titel als ‚Terrorist‘ charakterisiert, erstarrt er nicht in Angst vor dem Staat, sondern will selbst ‚Furcht und Schrecken‘ verbreiten, um den Staat *wegzustechen* (vgl. V.59). Diese Absicht, die nicht historisch belegt ist, wird für die Deutung der Druckfassung noch näher beleuchtet werden. (Interessanterweise wird Terrorismus in der Soziologie als ‚Kommunikationsstrategie‘ eingeordnet, weshalb die Tatsache, dass van der Lubbes Terrorismus im Gedicht letztlich einen Gegenentwurf zur Kommunikationsverweigerung des Volks darstellt, erstaunlich passend erscheint.)

<sup>182</sup> Metaphorisch ist hier wohl sowohl das nationalsozialistische Gedankengut gemeint, welches in den Augen des Sprechers immer noch das Fundament der Gesellschaft bildet, als auch die nicht aufgearbeitete, sondern ‚begrabene‘ Schuld der Deutschen.

<sup>183</sup> Der Mauerbau, der als *pars pro toto* für die Teilung Deutschlands angeführt wird, ist in allen Vorstufen des Gedichts quasi der Beleg hierfür. (Vgl. für F<sub>1S2</sub> V.89-93: „ein Denkmal [...] / an der Stelle, wo er seinen großen Brand / legte ist bis heute zweigeteilt das Land. / Van der Lubbe lacht im Grab, wenn an der Mauer Tränen fließen.“ Eine allerdings schon in F<sub>1</sub> gestrichene Anmerkung am Rand zeigt, wie wichtig Brasch ursprünglich dieser Bezug zwi-

mittlere Strophe also ihrerseits stark warnende Züge, auch wenn sie hinter bitterer Kritik versteckt sind. Etwas befremdlich erscheint es daher, dass der Sprecher, dessen Botschaft ja sozusagen nationale Tragweite besitzt, plötzlich selbst als Figur in den Vordergrund tritt. Indem ein ursprünglich auf Peymann bezogener Part in der ersten Person Singular gesprochen wird, erscheint die bis dahin als Kommentator aufgetretene *persona*<sup>184</sup> nun als Figur mit individuellen Zügen und wird selbst zum Beispiel für die Behandlung, die all jenen widerfährt, welche sich – anders als die Masse – nicht bereitwillig mundtot machen lassen: „Nichts geschehen, mit Gesetzen / können sie jeden durch die Türen hetzen / Oder von der Bühne stoßen / wenn ich mit so vielen großen / Worten um [m]ich werfe bleibt / nur daß einer mich zum Ausgang treibt: / Kehren Sie zur Kunst zurück, / Wut wird erst schön in einem Theaterstück“ (V.74-81).<sup>185</sup>

Dieser allzu konkrete Bezug – der Sprecher gibt sich als Künstler, spezifischer noch: als Dramatiker oder Theatermacher – verwässert die Dringlichkeit des übrigen Gedichts, denn der große Zusammenhang, in den ansonsten Vergangenheit und Gegenwart Deutschlands gestellt sind, gerät zugunsten des Einzelschicksals und des angedeuteten Diskurses über Kunst und Politik aus dem Fokus.<sup>186</sup> Da das Gedicht zudem nur an dieser Stelle der Figur des Sprechers Kontur gibt und anders als in F<sub>151</sub> nicht mehr als Gelegenheitsgedicht erscheint, entsteht auch keine provokative Spannung zwischen individuellem Schicksal und geschichtlicher Erfahrung. Vielmehr verliert der Sprecher als Kommentator für den Leser an Überzeugungskraft, weil er nicht mehr auktorial auftritt und noch dazu persönlich betroffen erscheint.<sup>187</sup> Die genannten Details machen dabei darüber hinaus den Analogieschluss zu Braschs Biografie (Kontroversen in aller Öffentlichkeit, Dramatiker, zerrissen zwischen Ost und West) gefährlich verlockend – wenn man aber das Sprecher-Ich mit dem Autor gleichsetzt, wird das Gedicht unwillkürlich mehr als subjektive Betroffenheitslyrik denn als politisches und geschichtsphilosophisches Statement wahrgenommen werden. Auch hier zeichnen sich also Gründe ab, die für die spätere Tilgung der Passage verantwortlich gewesen sein mögen.

---

schen missachteter Warnung und ihrer Stein gewordenen Folge war: Ursprünglich stand neben dem Titel einmal „heute Mauer an der Stelle“. Dennoch, so behauptet die mittlere Strophe des Gedichts, wird trotz der so offensichtlichen Teilung und den zahlreichen ‚Kriegswunden‘ (vgl. V.44-45) kein Denkanstoß aus diesem „Denkmal“ (V.89) bezogen und schon gar kein Umdenken.

<sup>184</sup> Die darin dem Sprecher in „Märchen von Ruth“ (siehe Anhang I, S. IV-XXIII) ein wenig verwandt erscheint.

<sup>185</sup> Dabei lassen sich die ‚Gesetze‘ jetzt nicht länger konkret auf die Anti-Terrorgesetzgebung der BRD beziehen. Sie erscheinen nun als ein Beispiel für die Instrumente, mit denen der Staat das Volk (das ja nur eine Zeile vorher genannt wird) in Angst versetzen kann, so dass es sich verhält „[a]ls ob nichts geschehen wär“ (V.73), also den Mund hält. Im Falle des Sprechers, der ja mit „Worten um sich“ wirft, ist dies offenbar nicht erreicht worden, so dass er als Bedrohung „von der Bühne“ gestoßen werden soll.

<sup>186</sup> Der Kunst-Diskurs wurde im Vergleich zu F<sub>151</sub> noch um eine Facette erweitert: Angedeutet wird hier nun, dass politische ‚Wut‘ in der Kunst letztlich keinen Sprengstoff besitzt und daher durchaus willkommen ist, weil sie als *Kunstgenuss* wahrgenommen wird: „Wut wird erst schön in einem Theaterstück“ (V.81; Hervorhebung von mir, H. M.).

<sup>187</sup> Weil der Sprecher durch die individuellen Züge keine abstrakte Größe mehr ist, wirkt auch die Symbiose zwischen ihm und seinem Land, die in F<sub>152</sub> durch das auf beide bezogene Attribut „zweigeteilt“ (V.92, 94) nahe gelegt wird, wenig überzeugend: Zu zugleich erscheinen die beiden.

Versucht man, die inhaltlich weniger bedeutenden Verschiebungen<sup>188</sup> in  $F_{1S2}$ , die nicht auf die Umstrukturierung des Gedichts mit der Gegenwartsstrophe als Zentrum und Bezugspunkt zurückzuführen sind, zu analysieren, stellt man schnell fest, dass sie alle Veränderungen auf der Formebene mit sich ziehen. So bestehen nun die ersten drei Verse (und mit ihnen die erste Strophe) fast durchgängig aus Trochäen. Doch während die anderen benannten Umwandlungen größtenteils bis in die Druckfassung (D) Bestand haben, wird die erste Strophe später wieder unregelmäßiger (vgl. D, V.3-7). Überhaupt wirkt die Form des Gedichts trotz solcher kleineren Eingriffe eigentlich über alle Fassungen hinweg merkwürdig uneinheitlich und mitunter äußerst sperrig. Eine genaue Klangbild- und Metrumsanalyse, die Unterschiede und Konstanten im Stufenvergleich festhält, erscheint daher angebracht. Führt man sie durch, wird eine ganz eigene formale Konzeption des Gedichts erkennbar.<sup>189</sup>

So erschweren von Anfang an in ungewöhnlichem Maße Enjambements den Lesefluss. Dabei vollzieht sich der Zeilenbruch bereits in  $F_{1S1}$  vom ersten bis zum fünften Vers der Strophen 1 bis 7 sowie 9 fast ausnahmslos in ‚harten Enjambements‘, also so, dass Syntagmen (logisch und grammatisch eng zusammenhängende Wortgruppen) getrennt werden. Zum Teil betrifft die Trennung sogar Phrasen: „ging er wie ein Handwerker seinen Beutel auf / dem Rücken seinen Krieg hinter / seiner Stirn [...]“ (V.2-4). Wie bewusst sie eingesetzt ist, zeigt ein Blick auf die maschinenschriftliche Sofortkorrektur: Ursprünglich standen „auf“ und „hinter“ jeweils in der folgenden Zeile, die Phrasen „auf dem Rücken“ und „hinter seiner Stirn“ blieben also intakt. Während die harten Enjambements als Stilmittel zu diesem Bearbeitungspunkt aber nur leicht irritieren, werden sie in der Druckfassung mitunter so verwendet, dass sich die eigentlichen Bezüge teilweise erst nach mehrfachem Lesen herstellen lassen.<sup>190</sup> Ein semantischer Zweck ist in den meisten Fällen wenig wahrscheinlich. Es bleibt zu vermuten, dass Brasch absichtlich mit Lesegewohnheiten bricht.<sup>191</sup> Auffällig ist indes, dass harte Enjambements in der zweiten Hälfte des Gedichts, genauer: ab der Strophe, die mit „Keine Antwort nur die Autos fahren hin und her“ be-

<sup>188</sup> So wird etwa in der ersten Strophe durch „als ein Handwerker *verkleidet*“ (V.3) und „seinen Plan hinter / seiner Stirn“ (V.4-5) deutlicher hervorgehoben, dass van der Lubbe bereits beim Grenzübergang terroristische Absichten hegt; wobei dies an und für sich bereits in  $F_{1S1}$  (wenn auch unauffälliger) in der Formulierung „*wie* ein Handwerker“ (V.3) anklang. (Hervorhebungen von mir, H. M.)

<sup>189</sup> Nähe zur klassischen Balladenform war dabei allerdings trotz des ursprünglichen Titels „BALLADE VOM BRANDSTIFTER VAN DER LUBBE“ offenbar weder Ausgangspunkt noch Ziel der Änderungen. Inhaltlich und vom Erzählduktus mit seinen epischen Momenten her besitzt das Gedicht hingegen durchaus Züge einer Ballade.

<sup>190</sup> So verwirrt etwa die Druckfassung durch die Verschiebung von „schon in Neukölln“ in die vorangegangene Zeile: „Zwischen arbeitslosen Lebensmüden Obdach / nah dem Alexanderplatz buchstabierte er / in fremder Sprache TOD DEM FÜHRER schon in Neukölln / rief er Tod dem Führer aber rief / in taube Ohren [...]“ (V.8-12). Automatisch wird der Leser „schon in Neukölln“ auf das vorangegangene Prädikat beziehen (und „nah dem Alexanderplatz“ also auf das „Obdach“), wodurch aber „rief er Tod dem Führer“ keinen Bezugspunkt mehr hätte.

<sup>191</sup> Die Tatsache, dass verstärkt Trochäen das Metrum dominieren, fällt durch die ungewöhnlichen Zäsuren kaum auf. Vgl. hierfür etwa die ersten drei Verse von  $F_{1S1}$  und  $F_{1S2}$ .

ginnt, kaum noch auftauchen.<sup>192</sup> Weshalb ist die Form hier mit einem Mal weniger sperrig? Es ist eine strukturelle Besonderheit, auf die zurückzukommen sein wird.

Die Reimstruktur des Gedichts mindert die durch den Zeilenbruch provozierten Irritationen kaum. So endet zwar jede Strophe mit zwei Versen im Paarreim<sup>193</sup>, diese bilden jedoch nur in weniger als der Hälfte der Fälle einen eigenen, geschlossenen Satz. Zudem befremdet beim Lesen – insbesondere beim Vortrag – in allen Fassungen des Gedichts der ungewöhnliche Gebrauch von Binnenreimen in verschiedenen Ausprägungen (als Mitten-, Pausen- oder Zäsureim). Offenbar recht zusammenhangslos sind dabei nämlich mal Pronomen und Präpositionen, mal Verben oder Adverbien die Reimworte: „Weiter sagte sich Mauritius Was warum ich tue das / geht keinen an, wenn ich es allein tun muß, jetzt / muß Brennstoff **her**, daß die Luft kocht, möglich dann / springen sie gegens Feuerrad hinterm Reichstag **Er** / [...]“<sup>194</sup> Weit von den diesen Stilmitteln oft zugeschrieben klangmagischen Effekten entfernt, zerhacken sie den Text hier eher noch stärker, weil man die Zäsuren durch den Binnenreim unwillkürlich verlängert und nach einer tiefen inhaltlichen Bedeutung der jeweiligen Reimworte sucht.

Auch diese auffälligen Klangspielereien werden – ähnlich wie die harten Enjambements – ausschließlich in den Strophen bis zu van der Lubbes Brandstiftung eingesetzt, wovon die Reflexionsebene („Die Geschichte spielt [...]“) ausgenommen ist. In beiden Stufen von F<sub>1</sub> findet man sie zuletzt in Form eines Pausenreims (in anderen Fassungen als Mittenreim): „[...] findet / seinen Ausgang noch zum Reichstagsufer **steht** / vor seiner Arbeit die zum Himmel leuchtet: / **Seht** die Flammen aus dem Krater brechen / jetzt laßt uns den Staat wegstechen“ (F<sub>1S2</sub>, V.55-59). Ein Zusammenhang zwischen der ‚Handlung‘ in diesen Passagen und dem Gebrauch des Stilmittels ist leicht hergestellt: Brasch setzt es ein, als van der Lubbe begreift, dass er unabhängig von anderen seinen *eigenen Auftrag* ausführen muss bzw. als er ihn erfüllt hat und erwartungsvoll Reaktionen einfordert. Nachdem „[k]eine Antwort“ (V.60) erfolgt, taucht auch dieses Stilmittel nicht mehr auf. Dass Form und Inhalt korrelieren, bleibt also auch für andere Fälle zu vermuten.<sup>195</sup>

Vor einer weitergehenden Deutung muss jedoch noch eine weitere Besonderheit auf der formalen Ebene festgehalten werden: Wie eine genaue Auszählung ergab, fallen die Verslängen pro

---

<sup>192</sup> Eine Ausnahme bildet die letzte Strophe; wie später erläutert werden wird.

<sup>193</sup> Wohl um diesen in jeder Strophe zu gewährleisten, wurde „als sie ihm seinen Kopf abschlugen, sprachen sie / Von einer Puppe, an der Unbekannte ziehn.“ (F<sub>1S1</sub>, V.103-104) zu „als sie ihm seinen Kopf abschlugen, zeigten sie auf ihn: / Seht die Puppe, an der Unbekannte ziehn.“ (F<sub>1S2</sub>, V.87-88) geändert.

<sup>194</sup> F<sub>2</sub>, V.22-25; Hervorhebungen der Reimworte von mir, H. M. In der Druckfassung um den Reim zwischen ‚an‘ und ‚dann‘ vermindert, dafür stehen ‚her‘ und ‚er‘ jetzt – noch deutlicher – in derselben Zeile (vgl. V.22-24). Andere Beispiele wären etwa der ‚Pausenreim‘ (nur, dass er anders als gewöhnlich nicht von Paarreimen eingerahmt ist) in F<sub>1S1</sub>: „[...] findet / seinen Ausgang noch zum Reichstagsufer steht / vor seiner Arbeit die zum Himmel leuchtet: / Seht [...]“ (V.66-68).

<sup>195</sup> Dagegen findet sich im extremen Maße Vokal-Dominanz durch den Diphthong [aj] an der Stelle, wo sich für van der Lubbe erstmals seine Erfolglosigkeit abzeichnet: „Die Zeitungen zerknüllt unter seinem Bett im / Obdachlosenheim melden seine kleinen Feuer und / Streit zwischen den Parteien in den Vereinen Zeitungen / [...] Er / starrt zur Decke denkt an Rückkehr [...]“ (F<sub>1S1</sub>, V.36-40). Die Häufung nimmt wohl klanglich-subtil Bezug auf den Wächter, der direkt zuvor van der Lubbes Feuer nur „gleichgültig“ (V.35) betrachtet hat.

Strophe von Fassung zu Fassung in zunehmendem Maße auseinander. Dies ist offenbar konzeptionell angelegt und betrifft sowohl den Rhythmus als auch das Erscheinungsbild des Gedichts. Ein repräsentatives Beispiel hierfür ist die dritte Strophe: In  $F_{1S1}$  variiert die Verslänge immerhin schon zwischen 11 und 17 Silben, in  $F_{1S2}$  aber sind es bereits 6 bis 18, in  $F_2$ <sup>196</sup> noch etwas extremer 5 bis 18, während die Druckfassung diese Tendenz etwas zurücknimmt und die Verse zwischen 9 und 18 Silben umfassen.<sup>197</sup> Auch in den anderen Strophen sind es immer die späteren Fassungen, in denen die Silben höchst ungleich auf die einzelnen Verse einer Strophe verteilt sind. Kongruent damit differiert in diesen Fassungen auch die Anzahl der Hebungen pro Vers und Strophe stärker.<sup>198</sup> Den Eindruck der Uneinheitlichkeit unterstützend, sind die Paarreime am Ende einer Strophe normalerweise nicht gleich lang, mit nur einer über alle Fassungen bestehenden bleibenden Ausnahme: „Van der Lubbe versteht jetzt garnichts mehr: / Und das Volk. Als ob nichts geschehen wär.“<sup>199</sup> Ein Zufall? Jene Verse schließen eine Strophe ab, die in anderer Hinsicht noch viel offensichtlicher herausfällt: Sie ist – als einzige auf der Reichstagsbrand-Ebene – auch ansonsten in Paarreime gefasst.<sup>200</sup> Es liegt also nahe, eine Schlüsselstrophe zu vermuten. Gegenstand ist der Prozess gegen van der Lubbe, dessen Ungerechtigkeit (insbesondere in Bezug auf das Todesurteil) in der Realität Wellen schlug. Die Verfahrensführung wird jedoch im Gedicht kaum angeprangert;<sup>201</sup> die besagte Strophe reduziert den Prozess auf die Tatsache, dass beide Parteien – die kommunistischen Mitangeklagten (vgl. V.68-69) wie die nationalsozialistischen Ankläger (vgl. V.70-71) – van der Lubbe seine Alleintäterschaft absprechen: „Keiner handelt ohne Auftrag, sagen alle im Gericht“ (V.67). Die ungewöhnliche Gewichtung verleiht diesem Punkt umso mehr Bedeutung. In der Druckfassung wird der ‚eigene Auftrag‘ van der Lubbes dann so-

<sup>196</sup>  $F_2$  war ursprünglich nur eine Reinschrift von  $F_{1S2}$ , in die Brasch jedoch handschriftlich noch einige Änderungen eintrug. Ist hier von  $F_2$  die Rede, so ist der Text unter Berücksichtigung dieser handschriftlichen Änderungen gemeint. Im ursprünglichen Typoskript gab es neben einigen nun korrigierten Tippfehlern nur zwei Abweichungen zu  $F_{1S2}$ : „die Gesetze / bringen es in Schwung [...] / Wirtschaft treibts voran“ (V.17-19) steht nicht länger in runden Klammern, sondern schließt mit einem Doppelpunkt an das vorangegangene an, und V.36 lautet jetzt „[...] zieht weiter seine Straßen [...]“ statt „seine Straße“ – möglicherweise sollte so die Nähe zum Bibelwort „er zog aber seine Straße fröhlich“ (Luk 8, 39) verringert werden.

<sup>197</sup> Die Extreme sind nicht notwendigerweise auf aufeinander folgende Verse zu beziehen; errechnet wurden sie für den kürzesten und längsten Vers innerhalb einer Strophe. Doch auch das kommt vor: So lauten die Verse 39-40 in  $F_{1S2}$  und  $F_2$  „Mauritius van der Lubbe der gefallen ist unter / stumme Blinde die“, was allein schon vom Schriftbild her auffällig auseinanderklafft. In  $F_{1S1}$  weichen die Verslängen hier nur um 4 statt um 10 (!) Silben von einander ab.

<sup>198</sup> Die Entwicklung an sich betrifft vor allem den ersten Teil des Gedichts, da im zweiten Teil ab „Februar 27. brennt das Regierungshaus“ in jeder Hinsicht weniger verändert wird. Die Argumentation wird dadurch dennoch nicht entkräftet, da die Silbenzahlen hier schon von vornherein, also bereits in  $F_{1S1}$ , viel stärker auseinander gehen als in der ersten Hälfte.

<sup>199</sup> Druckfassung, V.72-73. Nur in der völlig neu entworfenen letzten Strophe der Druckfassung sind die letzten Verse ebenfalls gleich lang.

<sup>200</sup> Der erste Vers reimt sich nicht mit einem der anderen, was aber wohl auf die durchschnittliche Strophenlänge im Gedicht (sieben Verse) zurückzuführen ist.

<sup>201</sup> Während in  $F_{1S1}$  bis  $F_2$  immerhin noch die hierauf folgende Strophe durch die nahe gelegte Analogie zwischen 1933 und der ‚Gegenwart‘ – „Nichts [...] geschehen, mit Gesetzen / können sie jeden durch die Türen hetzen“ – eine Anspielung auf die berüchtigte ‚Lex van der Lubbe‘ enthält, entfällt selbst dies in der Druckfassung.

gar zu einem, vielleicht *dem* Leitmotiv des Textes; allein diese Formulierung wiederholt sich in nur leichten Variationen in jeder der letzten vier Strophen (vgl. V.64, V.66, V.78, V.85).<sup>202</sup>

Als „Werkzeug“ (D, V.69) und „Puppe“ (D, V.80) wird der Brandstifter dagegen von den anderen diskreditiert, also als etwas Manipulierbares, Passives, ja, sogar Lebloses.<sup>203</sup> Der Umkehrschluss drängt sich auf: Wer sich nur vom ‚eigenen Auftrag‘ leiten lässt, ist also nicht vereinehmbar und in der Lage zum autonomen Handeln: kurz, ein selbstbestimmt handelndes *Subjekt*. Dies ist das Ideal, welches das Gedicht transportiert. Ihm eng verwandt ist die Utopie von einem Leben autarker Subjekte, in das kein regulierender Staat eingreift,<sup>204</sup> die auch van der Lubbe voranzutreiben scheint.<sup>205</sup> Er warnt vor dem Krieg, begreift aber dabei den Staat als dessen Basis<sup>206</sup> und hofft deshalb, dass sich das Volk an seiner autonomen Tat ein Beispiel nimmt und sich von seinen ‚Fesseln‘ befreit: „Jetzt laßt uns den Staat wegstechen“ (D, V.60).

Deshalb liegt die Tragik von van der Lubbes Schicksal im Gedicht auch nicht im ungerechten Urteil begründet, sondern darin, dass ihm die Vertreter der beiden großen Massenbewegungen und Staatsformen des 20. Jahrhunderts aus Berechnung oder Ignoranz seine Subjektivität, die Ausdruck seines Ideals ist, absprechen wollen. Darüber hinaus hat das Volk sein buchstäblich leuchtendes Zeichen nicht verstanden (oder wieder einmal beschlossen, es zu ignorieren) und bleibt eine willfähige, fremdbestimmte Masse. Van der Lubbe selbst stirbt nicht als Märtyrer, sondern als Marionette fremder Kräfte, und sechseinhalb Jahre später beginnt, „[a]ls ob nichts geschehen wär“ (D, V.73), der von ihm prophezeite alles verbrennende Krieg.<sup>207</sup>

Dieses letztliche Scheitern ist es wohl, dass sich in der Form des Gedichts niederschlägt: Solange die Utopie vom Leben ohne Staat noch möglich erscheint (zumindest dem Akteur selbst), ist das

---

<sup>202</sup> Parallel dazu wird die Druckfassung durch den Begriff der ‚Arbeit‘ geprägt. Nicht mehr „einen Brand zu legen“ geht van der Lubbe über die Grenze, sondern – nur scheinbar harmloser anmutend – „eine Arbeit suchen“ (V.2). Schnell wird deutlich, dass diese ‚Arbeit‘ hier die symbolträchtigen Brandstiftungen im eigenen Auftrag sind: Er „tut weiter seine Arbeit jetzt / um den Reichstag. Der soll brennen“ (V.36-37 – in F<sub>2</sub> noch „und zieht weiter seine Straßen jetzt / um [...]“) und versucht schließlich das Volk mit den Worten „Seht meine Arbeit, die zum Himmel brennt“ (V.57) zum Umbruch zu mobilisieren. Van der Lubbes ‚Arbeit‘ (und man könnte sie durchaus als ‚nicht-entfremdete Arbeit‘ bezeichnen) ist also untrennbar verknüpft mit seinem Wunsch, den Staat ‚wegzustechen‘<sup>202</sup> und zugleich Ausdruck seiner Subjektivität. In der neuen letzten Strophe der Druckfassung werden die Begriffe zusammengeführt: „für seine Arbeit, die er sich in [sic] eignen Auftrag gab“ (V.85) wird ihm der Kopf abgeschlagen.

<sup>203</sup> Als Werkzeug ist van der Lubbe tatsächlich im kommunistischen „Braunbuch“ beschimpft worden: „Van der Lubbe ist für die Tat von den homosexuellen SA-Führern [...] als Werkzeug empfohlen worden. [...] Diesem eitlen, ruhsüchtigen, halbblinden Werkzeug klar zu machen, daß er für eine >große Rolle< ausersehen sei, war leicht.“ Braunbuch, S. 125. Zitiert nach Karasek: Der Brandstifter (wie Anm. 161), S. 124.

<sup>204</sup> Nicht umsonst stand die Bewegung des Individualismus ursprünglich dem Anarchismus nahe.

<sup>205</sup> Derartiges ist interessanterweise für den historischen van der Lubbe nicht belegt, auch wenn der Rätekommunismus, dem er anhing, durchaus dem Anarchosyndikalismus nahe steht, zu dessen Hauptzielen die revolutionäre Überwindung des Staats gehört.

<sup>206</sup> Vgl. etwa die Druckfassung, V.17-19. Auch Feigheit des Volks ist ja, wie der Mittelteil behauptet, auf den Staat zurückzuführen.

<sup>207</sup> Man kann in den Versen „wie er es voraussagte [...] / Keiner glaubte ihm [...]“ (V.77-78) durchaus Parallelen zum Schicksal antiker Seher wie Cassandra erkennen, was dann die Geschichte van der Lubbes natürlich etwas überhöhte und auf ihren grundsätzlichen Aussagegehalt verwies.

Gedicht formal ungewöhnlich, wenig eingängig, fast etwas sperrig<sup>208</sup>. Im übertragenden Sinne versucht also auch die Form, sich der Vereinnahmung zu widersetzen. Doch das leicht anarchistische Potential, das sich in ihrem (allerdings kunstvoll erreichten) Anschein von Unstrukturiertheit abzeichnet, verschwindet vollkommen, sobald van der Lubbe „keine Antwort“ (V.60) auf seinen Aufruf erhält – nachdem sich die Hoffnung auf ein Volk von handelnden Subjekten als trügerisch erwies, fällt das Gedicht formal ins Konventionelle zurück und erscheint monoton und uninspiriert.<sup>209</sup> Die Analyse des Schreibprozesses beweist uns die Richtigkeit dieser These: Die Kluft in der formalen Ebene des Gedichts ist nicht etwa auf mangelndes Talent oder Inkonsequenz des Autors zurückzuführen, denn Brasch strebte sie von Anfang an und feilte stetig an ihr, um sie noch deutlicher herauszustellen.

Auch wenn van der Lubbes Vorstellung, man könne mit „kleinen Feuer[n]“ (V.29) einen Staat umstürzen, ihn auf der ‚Handlungsebene‘ unzweifelhaft als naiven Sonderling kennzeichnet,<sup>210</sup> zeigt uns also die formale Seite des Gedichts, dass seine Utopie solange Berechtigung besitzt, wie – aus seiner subjektiven Sicht – Hoffnung auf ihre Erfüllung besteht. Gerade sein Mut zur Tat ist es, der ihn durchgängig als Gegenentwurf zur dumpfen passiven Masse erscheinen lässt. Doch die ab der 9. Strophe glattere Form zeigt auch, dass es sich um eine Utopie ohne Rückhalt und daher letztlich auch ohne Bestand handelt.

In den ersten Fassungen des Gedichts ist die durch die Kontrastierung von van der Lubbe mit ‚dem Volk‘ mehr als nur implizierte Kritik am Verhalten der Masse konkreter auf die deutsche Bevölkerung der ‚Gegenwart‘ mitgemünzt. Hingegen ist die Druckfassung mit ihrem Untertitel und der neuen Schlussstrophe ohne den Bezug auf die 70er Jahre oder doch wenigstens die Teilung Deutschlands noch vernichtender und endgültiger in ihrem Fazit: Das Land, dessen Volk sich über die Epochen hinweg jeder Verantwortung für das eigene Schicksal verweigert,<sup>211</sup> wird fast wie mit einem Beinamen als „Niemandes Land“ bezeichnet. Aus dem Untertitel in den letzten Worten Gedichts wieder aufgenommen, bekommt diese Formulierung besonderes Gewicht. Durch das Wortspiel und die den Vers einleitende Epanalepse „Abfahrt: Abfahrt“ (V.87) wird der Leser auf den übertragenden Sinn dieser Grenzsituation geradezu gestoßen: Selbstbestimmte

---

<sup>208</sup> Manche Phrasen stürzen sogar in echte Konflikte, wie man sie (vor)lesen soll: Wie spricht man „Februar 27. brennt das Regierungshaus“ (V.53)?

<sup>209</sup> Am stärksten natürlich in den rein trochäischen Paarreimen der Prozess-Strophe (V.67-71), als auch noch van der Lubbe selbst zum bloßen Objekt degradiert wird.

<sup>210</sup> Seine geradezu unschuldige Naivität, die ihn jedoch nicht ungefährlich macht, wird auch beim Reichstagsbrand selbst noch einmal angedeutet: „rote Feuer / spiegeln sich in seiner *Kinderfratze*“ (V.54-55; Hervorhebung von mir, H. M.)

<sup>211</sup> Eine Haltung, die in der Druckfassung noch ein letztes Mal in der vorletzten Zeile des Gedichts bestätigt wird: „Was gings den an“ (V.86), verabschiedet der deutsche Grenzbeamte nachlässig den toten Holländer. Bezeichnenderweise wird in der Druckfassung auch noch stärker als in F<sub>1S1</sub>-F<sub>2</sub> van der Lubbes Nationalität betont, so etwa in der umgedrehten Wiederaufnahme der ersten Worte des Gedichts als „Deutschland-Holland“ (V.81) oder auch in V.19-20: „Das sagt der Holländer / van der Lubbe“. [der im Vergleich zu F<sub>1</sub> veränderte Zeilenbruch und die Tatsache, dass das Attribut „verschwitzt“ weggefallen ist, heben van der Lubbes Herkunft hervor. In F<sub>2</sub> war die Formulierung zeitweilig ganz gestrichen.]

Menschen wie van der Lubbe, die sich ihren Idealen verpflichtet fühlen und ihnen gemäß eigenverantwortlich handeln, haben keinen Platz im „Niemandes Land“ der Deutschen, ihre Ideen werden nie Fuß fassen. Metaphorisch ist dieser Zug für Deutschland abgefahren – für immer. „Van der Lubbe, Terrorist“ fällt so nicht allein, wie in den Vorstufen,<sup>212</sup> ein vernichtendes Urteil über Vergangenheit und Gegenwart eines Volks, sondern auch über dessen Zukunft.

Ein weiteres Mal wird dabei die trostlose Botschaft dieser Strophe über die Form transportiert. Die ursprüngliche Endstrophe war noch nicht mit der These, dass in diesem Gedicht Utopieverlust mit der Rücknahme sprachlich-formaler Originalität einhergehe, vereinbar gewesen, da ihre Syntax, von der Wirkung her dem sperrigen ersten Teil des Gedichts vergleichbar, irritierend elliptisch war.<sup>213</sup> Dagegen wirkt die Schlussstrophe der Druckfassung, obwohl sie nicht im Zeilenstil verfasst ist, nun in hohem Maße monoton: Ein echter Hakenstil wird verwendet, da der Sinn-einschnitt jeweils (V.81-85) in die Versmitte verlegt ist und darüber hinaus in vier Fällen auch mit dem Satzende zusammenfällt (V.81-84).<sup>214</sup> Bestärkend liegt das Satzende als deutliche Zäsur dreimal hintereinander nach den ersten drei Silben einer Zeile, die stets alternierend betont sind (V.82-84). Ein letztes Zeichen setzen die gereimten Schlussverse: Sie sind rein trochäisch und von identischer Länge,<sup>215</sup> was in diesem Text mit seiner speziellen Formsymbolik nur bedeuten kann, dass keine Veränderung mehr zu erwarten ist.

Obwohl sich die Entwicklung des Gedichts in viel größeren Sprüngen und weniger gleichmäßig als etwa in „Märchen von Ruth / für Chagall“ vollzieht, hat sich eine textgenetische Analyse also auch für „Van der Lubbe, Terrorist / (Niemandes Land)“ als sehr produktiver Ansatz erwiesen: Durch sie konnte die ungewöhnliche formale Konzeption des Gedichts aufgeschlüsselt und gedeutet werden. Auch Leitmotive und Schlüsselstellen des Gedichts traten durch den Fassungsvergleich noch stärker hervor. Vor allem aber ist es bemerkenswert, wie kreativ der Ausgangspunkt – das Gelegenheitsgedicht, das selbst in vieler Hinsicht ein faszinierender Text ist – von Brasch genutzt wurde. Denn gerade das ‚Überbleibsel‘ der ursprünglich alles dominierenden gegenwartsbezogenen Reflexionsebene, „Die Geschichte spielt in meiner Stadt / [...]“ verleiht dem historischen Fall des Brandstifters van der Lubbe über die von Brasch hineingelesene Subjekt-

---

<sup>212</sup> Wobei die Theatermetaphorik in F<sub>151</sub>, wie gesagt, einen allgemeingültigen Zusammenhang zumindest andeutete; vgl. S. 36 der vorliegenden Arbeit.

<sup>213</sup> So fehlt das Subjekt (!) im ersten, über zwei Verse gehenden Satz der Strophe (F<sub>2</sub>, V.89-90), wodurch der Satz fast unverständlich erscheint; eine höchst ungewöhnliche Form der Ellipse: „Doch ein Denkmal hat über seinen Tod, den die einen braun nannten, die andern rot.“. Zudem trennt ein hartes Enjambement die folgenden Zeilen (V.91-92).

<sup>214</sup> Die Sätze sind zwar zum Teil ebenfalls Ellipsen, jedoch konventioneller Art (etwa fehlt das Prädikat in V.83). Die Kürze der Sätze gibt der Strophe einen abgehackten, eintönigen Beiklang.

<sup>215</sup> Die Kombination aus Reim, Trochäus und gleicher Verslänge gibt es ansonsten – höchst bezeichnend – nur in der Strophe, die ein so vernichtendes Urteil über die ‚Gegenwart‘ Deutschlands fällt: „Unterm Pflaster seufzt und stöhnt / Totes das sich nicht gewöhnt / an den Tod Und drüber fährt / feiges Volk das sich nicht kehrt / weiter taub und blind und stimm / Staat macht Angst und Angst macht dumm.“ Druckfassung, V.47-52.

thematik hinaus Brisanz und provokative Kraft: In allen Stufen bleibt das Gedicht nicht nur metaphorisch, sondern auch explizit in der deutschen Gegenwart verortet; seine kritische Dimension tritt also äußerst wirkungsvoll zu Tage.

### 2.1.3 Sechs Reime, aber keine Zeile geschrieben – „Der schöne 27. September“<sup>216</sup>

Ein bisschen erstaunlich mutet die Aufmerksamkeit doch an, die dem äußerst schlicht gehaltenen Zehnzeiler „Der schöne 27. September“ zu teil wurde und wird: Auf kein anderes Gedicht des gleichnamigen Bandes nahmen so viele Rezensionen ausdrücklich Bezug, der Text wurde in Reich-Ranickis „Frankfurter Anthologie“ als eins von vier Brasch-Gedichten interpretiert, und 26 Jahre nach seiner Publikation erhielt es nun durch eine Sendung im berühmten Deutschlandfunk-Lyrikkalender quasi Klassiker-Status zugesprochen.<sup>217</sup>

Berücksichtigen muss man dabei wohl, dass einem Titelgedicht natürlich immer automatisch besonderes Gewicht beigemessen wird. Darüber hinaus wird der Verdacht, ein solcher Text verkünde die Programmatik des ganzen Bandes, bei „Der schöne 27. September“ noch zusätzlich genährt, denn in deutlicher Bezugnahme auf den Titel wird die gesamte Lyriksammlung in ‚Tagesabschnitte‘ eingeteilt. Interesse mag in diesem speziellen Fall auch der ganz offensichtliche poetologische Gehalt des Gedichts erregt haben: „Ich habe keine Zeile geschrieben“ (V.9), proklamiert das lyrische Ich, verneint auch ansonsten zahlreiche Handlungen und jede Kommunikation mit anderen und hebt den verbrachten Tag dennoch ausdrücklich als ‚schön‘ hervor. Was für manche „subtile Komik im Leerlauf“ besitzt<sup>218</sup>, wirkt dabei auf andere offenbar verstörend: Der Rezensent des *Gelnhäuser Tageblatts* etwa zeigt sich bekümmert über den „sinnlosen Pessimismus“<sup>219</sup> des Textes, der auch in so vielen anderen Gedichten Braschs zu spüren sei. Doch eine Ballade wie „Van der Lubbe, Terrorist“ provozierte weit heftigere Reaktionen<sup>220</sup> – Kontroversen stiftete „Der schöne 27. September“ eigentlich nicht.

So stark beachtet wurde das Gedicht wohl vor allem, weil ein intertextueller Bezug vermutet, ja, geradezu behauptet wurde. Noch heute, wie das Feature des Deutschlandfunks beweist, liest man Braschs Text als Erwiderung auf die Erzählung einer Autorin, die 1980 sicherlich als die bekann-

---

<sup>216</sup> Vgl. zur Druckfassung sowie den unterschiedlichen Stufen die Transkriptionen und Kopien im Anhang I, S. XXXVII-XL. Da Vorstufen und Druckfassung in dieser Arbeit abgedruckt sind, werden diesbezügliche Nachweise nur F<sub>xy</sub> bzw. „Druckfassung“ sowie die Verszahlen vermerken; detaillierte Nachweise finden sich im Anhang.

<sup>217</sup> Die Sendung fand – wie könnte es anders sein? – selbst auch an einem 27. September statt. Vgl. hierzu [Deutschlandfunk]: Lyrikkalender. Der schöne 27. September. Von Thomas Brasch. dlf, 27. September 2006. Auf: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/lyrikkalender/543315/> (Stand: 12/2006). Für diesen Hinweis danke ich Kristin Schulz.

<sup>218</sup> Ponath: Spiel und Dramaturgie (wie Anm. 8), S. 88.

<sup>219</sup> [Wr.]: Thomas Brasch, Der schöne 27. September. [Rubrik: Gelesen.] In: Gelnhäuser Tageblatt, 24. April 1980.

<sup>220</sup> Vgl. hierzu etwa Anm. 176.

teste zeitgenössische Schriftstellerin beider deutscher Staaten gelten konnte: Christa Wolf, deren auf einer Tagebuchnotiz basierender Text „Dienstag, 27. September 1960“ 1974 veröffentlicht worden war.<sup>221</sup> Mit jenem Tagebucheintrag war sie 1960 einem Aufruf der Moskauer Zeitung *Iswestija* gefolgt, nach dem Schriftsteller aller Länder jenen 27. September so genau wie möglich beschreiben sollten. Eine Idee, die auf Maxim Gorkis Projekt „Ein Tag der Welt“ aus den 30er Jahren zurückging, der die verschiedenen Texte zu einem monumentalen Mosaik zusammenfügen wollte.

Dass nichts von alledem im Westen neutral betrachtet wurde, liegt nahe: Von der Zeitung, die das Sprachrohr des höchsten Staatsorgans der UDSSR (dem ‚Obersten Sowjet‘) war, wurde der Plan eines sowjetischen Schriftstellers (von Weltrang allerdings) aufgegriffen, den die weit über die Grenzen der DDR hinaus berühmte, aber dennoch von bestimmten Kreisen in der BRD mit Misstrauen beäugte Christa Wolf dann umsetzte. Zudem ist der von ihr geschilderte Alltag, ohne dass dies plakativ wäre, durch und durch DDR-spezifisch – die Erzählerin gibt Einblicke in ihre Hospitanz in der Produktion, von der sie sich Inspiration für ihr Schreiben erhofft, beschreibt Gespräche beim Arzt über Westpakete und die Lenin-Diskussionen mit ihrem Mann.

Thomas Braschs angebliche ‚Erwiderung‘ auf diesen Text wird denn auch vielfach als die Polemik eines ehemaligen DDR-Autoren gegen eine Autorin, die nicht mit diesem Staat ‚gebrochen‘ habe, gelesen. Zwar versteht man Braschs Gedicht durchaus als poetologisches Statement, aber sieht auch dies als Politikum – mit dem Schlagwort *Sozialistischer Realismus* wird Wolfs Erzählung zwar nie explizit bezeichnet, aber in den Analysen schwingt es doch immer mit:

Auf dem Höhepunkt ihres literarischen Ruhms in der DDR veröffentlichte die Schriftstellerin Christa Wolf 1974 eine umfangreiche Tagebuchnotiz, „Dienstag, der 27. September“, in der sie detailliert Auskunft gab über den Arbeitsalltag einer sozial engagierten Autorin im SED-Staat. Die lakonische Liste mit Negationen, die daraufhin Thomas Brasch (1945-2001) vorlegte, der die „sozialistische Tragödie der Dummheit“ unverlüsselt benannte, lässt sich als poetische Gegenschrift zum mustergültigen Pflichterfüllungs-Programm Christa Wolfs lesen.<sup>222</sup>

Die zwei Texte lassen sowohl tiefgreifende ästhetische Differenzen zwischen diesen beiden Schriftstellern erkennen als auch ihre konträren Weltbilder. [...] Ein radikalerer Widerspruch lässt sich kaum denken: Christa Wolfs Tagebuchprosa schenkt selbst banalen Einzelheiten Beachtung, da auch in ihnen ein umfassender Plan aufscheint, dem sich alles unterzuordnen hat. Sie bemüht sich geradezu obsessiv um Sinnstiftung. Gegen jeden derartigen Versuch polemisiert Thomas Braschs Gedicht in nüchternen, knappen Versen.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Zunächst erschienen im Juli 1974 in der *ndf*, wurde der Text später in einen Band mit Erzählungen aufgenommen und ist nun mit dem Untertitel „Halle / S. , *Amselweg*“ wiederabgedruckt in Christa Wolf: Ein Tag im Jahr. 1960-2000. München 2003. S. 9-23.

<sup>222</sup> [Deutschlandfunk:] Lyrikkalender. Der schöne 27. September (wie Anm. 217). Dreist ist es dabei, Thomas Braschs Aussage über die *sozialistische Tragödie der Dummheit* suggestiv in diesem Zusammenhang zu zitieren, die sich auf den Einmarsch der Warschauer Pakt Truppen in Prag 1968 bezog. Das Zitat findet sich etwa im Radiofeature von Ralph Gerstenberg: Die Brüder Brasch. Eine deutsche Geschichte. Deutschland Radio Berlin. Sendedatum 23. November 2003. Nachzulesen auf [www.dradio.de/download/4991](http://www.dradio.de/download/4991) (Stand 12/2006).

<sup>223</sup> Uwe Wittstock: Wider den Sinn. [Über Thomas Braschs Gedicht „Der schöne 27. September“]. In: Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Elfter Band. Frankfurt am Main 1988. S. 259-262. Hier S. 261-262. Vgl. auch die durchaus ähnliche Deutung von Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 194-195.

Ästhetische Unterschiede sind in Bezug auf das Schreiben von Brasch und Wolf natürlich kaum zu negieren. Ob sie allein Brasch Anlass zu einem Gedicht geben würden, ist allerdings zweifelhaft. Das Verhältnis von Brasch und Wolf jedenfalls erscheint (zumindest im Rückblick) keineswegs, wie in den zitierten Texten suggeriert wird, tiefgehend gestört oder gar von „Rivalitäten“<sup>224</sup> geprägt gewesen zu sein: Wolf erzählt in einem Interview, wie schmerzlich Braschs Weggang aus der DDR für sie und ihren Mann gewesen sei und wie wichtig daher das Wiedersehen auf der *Berliner Begegnung zur Friedensförderung* 1981 erschien.<sup>225</sup> Sie war es, die Brasch 1987 für den Kleist-Preis vorschlug und eine persönliche und zugleich von großer Werkkenntnis zeugende Preisrede auf ihn hielt, die bezeichnenderweise den Neuauflagen von „Der schöne 27. September“ als Nachwort beigegeben ist.<sup>226</sup> Darüber hinaus stellte sie das Titelgedicht des Bandes ihrer 2003 erschienen Sammlung der eigenen Tagebucheinträge zum 27. September wie ein Motto voran.<sup>227</sup> Brasch selbst hatte für eine Festschrift zu Wolfs 65. Geburtstag das Gedicht „Drei Wünsche für C.“ beigegeben.<sup>228</sup>

All dies kann die Behauptung, Brasch polemisiere mit seinem Gedicht gegen Christa Wolfs Befolgung des *Iswestija*-Aufrufs und liefere eine „Gegenschrift“ zu ihrem „mustergültigen Pflichterfüllungs-Programm“<sup>229</sup> natürlich nicht vollkommen widerlegen, auch wenn die dargestellten diesbezüglichen Argumentationsmuster nicht ganz plausibel erscheinen. Betrachtet man allerdings die überlieferten Fassungen zu „Der schöne 27. September“, wird deutlich, dass zumindest ursprünglich keineswegs eine „Opposition“<sup>230</sup> zu Wolfs Text angelegt war. Die erste überlieferte Fassung, „DER SCHÖNE 27. SEPTEMBER“, fast dreimal so lang wie die berühmt gewordene Druckfassung, könnte nämlich ihrerseits als lyrische Umsetzung des *Iswestija*-Programms gelten. Eine plakative Verweigerungshaltung ist diesem Text noch fremd: Beinahe minutiös wird ein durchaus realistisch anmutender Tagesablauf beschrieben.

<sup>224</sup> Wittstock: *Wider den Sinn* (wie Anm. 223), S. 259.

<sup>225</sup> „Er [Thomas Brasch, H. M.] nahm mich beiseite und erzählte mir, wie es ihm im Westen so geht. Es war schön und bewegend, was sich da am Rande abspielte“ (Roland Berbig u. a.: *Wir haben uns natürlich immer beobachtet. Gespräch mit Christa und Gerhard Wolf am 29. April 2003 in Berlin.* In: Berbig (Hg.): *Stille Post* (wie Anm. 77), S. 65-88. Hier S. 73-74).

<sup>226</sup> Wolf, als Preisträgerin des Vorjahres ‚Vertrauensperson‘ der Jury, konnte diese Entscheidung autonom treffen. Zum *Procedere* und den Diskussionen über diese umstrittene Entscheidung vgl. auch Kreuzer (Hg.): *Kleist-Preis 1987* (wie Anm. 8), bes. S. 11. Zu ihrer Rede vgl. Thomas Brasch: *Der schöne 27. September. Gedichte. Mit einem Nachwort von Christa Wolf.* Frankfurt am Main 2004. S. 71-84. Ihre Rede war zuvor bereits in dem von *Gerhard Wolf* herausgegebenem Band veröffentlicht worden: *Laudatio auf Thomas Brasch. Aus Anlaß der Verleihung des Kleist-Preises im Oktober 1987 in Frankfurt am Main.* In: Brasch: *Drei Wünsche* (wie Anm. 43), S. 5-15.

<sup>227</sup> Aus dem *Iswestija*-Aufruf hatte sie eine persönliche Tradition entwickelt. Vgl. Wolf: *Ein Tag im Jahr* (wie Anm. 221). Zu ihren Beweggründen für das Brasch-Zitat schrieb sie an die Verfasserin dieser Arbeit: „[...] das Gedicht von Thomas Brasch habe ich in mein Buch hineingenommen, weil er auch einen 27. September beschreibt, und zwar einen, an dem – im Gegensatz zu meinen Tagen – nichts passiert. Ich dachte, vielleicht hat er meinen 27. September gekannt und einen kleinen Gegenentwurf dazu gemacht.“ Vgl. Christa Wolf an Hannah Markus, 2. August 2006. Vollständige Transkription im Anhang III, S. XLII dieser Arbeit.

<sup>228</sup> Braschs Gedicht eröffnet den Band sogar, was nicht an einer alphabetischer Reihenfolge liegt. Vgl. Thomas Brasch: *Drei Wünsche für C.* In: [o. Hg.]: *Ein Text für C. W.* Berlin 1994. S. 4.

<sup>229</sup> [Deutschlandfunk:] *Lyrikkalender. Der schöne 27. September* (wie Anm. 217).

<sup>230</sup> Vgl. Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 194.

Auf einen quälenden Aufwachprozess folgt der Gang ins Bad, dem schließt sich ein bestimmtes Frühstück („Isabell“, V.8) nebst Zeitungslektüre in einem genau bezeichneten Café („ELSA“, V.8) an. Namentlich benannt werden auch die Orte, an denen der Sprecher auf seinem Rückweg vorbei kommt: Am „Adenauerplatz“ (V.15) werden die Zeitungen entsorgt, unter einem Kran am „Lehniner Platz“ (V.16, später gestrichen) dann unfreiwillig das Frühstück. Zurück in der Wohnung, versucht der Sprecher zu schreiben, aber die mühselig in sechs Stunden verfassten Reime landen doch nur wieder im Papierkorb. Auf Telefonate folgen Bier und Flipperspiele in einer bestimmten – in „Pinsels“ – Kneipe (V.24), doch das Schlafen fällt nach der Rückkehr auch nicht leichter und Übersprungshandlungen führen letztlich nur zu der Erkenntnis, dass es ein vergeudeter Tag war: Sarkastisch bemerkt der Sprecher, dass sich „wenigstens“ das Freizeichen im Telefon „ab heute geändert“ (V.28-29) habe. Ein durchaus deprimierendes Fazit dieses, wie der Titel bitter ironisiert, *schönen* Tags, den man durchaus mit Worten und Befürchtungen aus Christa Wolfs Erzählung als „sinnlose[] Häufung vergangener Zeit“ bezeichnen könnte.<sup>231</sup>

Dabei ist bemerkenswert, dass die aufgelisteten Erlebnisse keineswegs alle fiktional sind, sondern der Text sich in einer historisch konkreten Zeit verankert. Am deutlichsten zeigen dies die Zeitungsnachrichten: „Eier“ (V.9) wurden möglicherweise öfters auf Franz Josef Strauß geworfen, Kanzlerkandidat war er jedoch nur einmal, nämlich im Wahlkampf 1979/80, und im Zuge der damaligen medialen Aufmerksamkeit wurde wochenlang über die Folgen einer eskalierten Veranstaltung in Essen, bei der Strauß mit Eiern beworfen worden war, berichtet – tatsächlich wurde der Vorfall am 27. September 1979 (!) noch einmal in der *Frankfurter Rundschau* und der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* diskutiert.<sup>232</sup> In diesen September fiel auch das 16. Theatertreffen in Berlin, bei dem drei Produktionen die Hölderlin-Übersetzung von Sophokles’ „Antigon[a]e“ spielten (vgl. V.12),<sup>233</sup> und im selben Herbst wurde tatsächlich ein neues Telefonfreizeichen eingeführt.<sup>234</sup> Auch der Adenauer- und der Lehniner Platz sind reale Orte, die in Laufnähe voneinander in Berlin-Charlottenburg liegen. Sogar ein *Café Elsa* hat es dort einmal gegeben,<sup>235</sup> und „Pinsels Kneipe“ liegt in anderen Brasch-Gedichten in der ebenfalls nahen Droysenstraße, in der auch der Autor

---

<sup>231</sup> Vgl. Wolf: Ein Tag im Jahr (wie Anm. 221), S. 23. Es ist faszinierend, dass F<sub>1</sub> im Fazit durchaus Wolfs Erzählung vergleichbar ist: Auch deren Erzählerin streicht an jenem Tag geschriebene Sätze schnell wieder aus (vgl. S. 23) und erlebt letztlich subjektiv gesehen einen Tag, an dem sie „nichts geschafft“ hat (S. 22).

<sup>232</sup> Vgl. [anonym]: Sozialdemokraten dürfen nicht weggucken. In: *Frankfurter Rundschau*, 27. September 1979 sowie Lothar Bewerunge: Hat Strauß an der Ruhr ein Signal gesetzt? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. September 1979.

<sup>233</sup> Die Münchner Kammerspiele hingegen nahmen mit einer Inszenierung von Thomas Braschs Stück „Lovely Rita“ teil. Vgl. [http://www.berlinerfestspiele.de/.../festivals/03\\_theatertreffen/tt\\_07\\_rueckblick/tt\\_07\\_70er/tt\\_07\\_1970-1979.php](http://www.berlinerfestspiele.de/.../festivals/03_theatertreffen/tt_07_rueckblick/tt_07_70er/tt_07_1970-1979.php) (Stand: 12/2006).

<sup>234</sup> Vgl. <http://www.wasser.de/telefon-alt/forum/index.pl?job=thema&tnr=10000000001124&seite=12&begriff=&tin=&kategorie> (Stand: 12/2006). Das genaue Datum war nicht ermittelbar.

<sup>235</sup> Vgl. <http://viadrina.eu-vm-frankfurt-o.de/~lange/claudio/claudio.html> (Stand: 12/2006).

einmal lebte.<sup>236</sup> Schildert also diese Vorstufe von Braschs berühmtem Text einen realen Tag aus dem Leben des *Autors*, als ernst gemeinte Beantwortung des *Isvestija*-Aufrufs? Vielleicht. Doch trotzdem sollte man bei einer historisch-biografischen Lesart vorsichtig sein; der Text stellt seine Artifizialität noch um einiges deutlicher aus als die Erzählung Christa Wolfs.<sup>237</sup> Eindeutig literarisiert erscheint die Sprache des Gedichts: Es gibt einige auffällige Wortspiele, so etwa die vielleicht zurecht wieder gestrichene Verballhornung des Brecht-Zitats „O Deutschland, bleiche Mutter“ (vgl. V.16),<sup>238</sup> bewusst eingesetzte Repetitionen („die vergeblichen Beleidigungen [...] für / vergebliches Theater [...] in einem vergeblichen Land“, V.10-12), und zeitweilig erwog Brasch zudem offenbar, als Stilbruch gereimte Verse in das Gedicht aufzunehmen.<sup>239</sup> Auch die Syntax ist keineswegs ‚alltäglich‘ – die überlangen Sätze<sup>240</sup> sind von Verben im Infinitiv dominiert; Konjunktionen werden vermieden, sodass mehrere Zäsuren pro Vers entstehen und das Gedicht stark rhythmisiert erscheint: ein einziges gigantisches Asyndeton. Atemlos angehäuften Handlungen strömen also auf den Leser ein, die jedoch durch die stets vermiedene Benennung eines sie ausführenden Subjekts, etwa eines ‚Ich‘, beinahe ferngesteuert erscheinen. Die einzige Ausnahme bildet dabei bezeichnenderweise der Blick in den Spiegel, der ironisch formuliert von Selbstentfremdung erzählt: „(Gehen Sie / mir aus dem Weg)“ (V.6-7).<sup>241</sup> Hinter all dem steht der Wunsch, die Zeit herzubekommen: „still liegen den Abend / abwarten“ (V.22-23). Doch auch die aneinander gereihten Aktivitäten erweisen sich – ein Leitmotiv und tragendes Strukturelement des Gedichts – allesamt als Gegenteil echten Fortschritts.

Letztlich sind sie nämlich nur Schein-Bewegungen, die den Sprecher wenig später wieder an seinem Ausgangspunkt landen lassen. So ließe sich bereits der unterbrochene Aufwach-Vorgang deuten (V.1, V.4); klarer allerdings zeigen es der Gang aus der Wohnung, der doch nur wieder zurückführt, das gegessene und wieder erbrochene Frühstück, die geschriebenen und weggeworfenen Reime und sogar das Flipper-Spiel, bei dem die Kugel ja stets zum Anfangspunkt zurückfällt. Die Geschehnisse sind also nicht nur Schilderungen eines real erscheinenden Tages, sondern zugleich auch über ihn hinausgehend Metaphern für ein sinnloses Leben ohne Veränderung, wie

<sup>236</sup> So findet man „PINSELS KNEIPE, Droysenstraße 5“ auch in „Ich bin nicht weg Ich bin nicht hier ...“ (TBA, Sign. 599, V.6 [verm. unv.]).

<sup>237</sup> Die ihrerseits immerhin zumindest durch Fokus und Wortwahl verdichtet und den Tagebucheintrag aller Wahrscheinlichkeit nach bearbeitet hat.

<sup>238</sup> Brechts Gedicht ist um 1933 entstanden und lässt sich auf den Beginn der nationalsozialistischen Regimes beziehen. Vgl. Bertolt Brecht: Deutschland. In: Ders.: Die Gedichte in einem Band. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. S. 487-488. Hier V.1 und V.35.

<sup>239</sup> Zweimal eingefügt und gestrichen wurde der Satz „Fröhlich rufen Zeitungsboten / Nachricht von den Toten“ (Einfügung / Streichung in V.7 und nur leicht variiert in V.20). Der Reim unterstützt hier noch den zynischen Unterton, der sich aus der Spannung zwischen Fröhlichkeit und Todesnachrichten ergibt; ein weiterer, nicht eindeutig eingefügt, aber dafür auch nicht gestrichener Reim ist „Mit erhobenen Pfoten / winken in den Schlaf die Toten“ (ungefähr auf Höhe von V.23-26).

<sup>240</sup> Deren Grenzen werden nur durch Großschreibung mitunter angedeutet; vgl. etwa V.17, V.20 und V.28.

<sup>241</sup> In F<sub>1</sub> besitzen solche Einschübe generell Kommentarfunktion; da sie in Klammern gesetzt sind, unterbrechen sie jedoch die atemlose Auflistung weniger stark.

es auch noch einmal die letzten Verse im Bild des „wenigstens“ (V.25) geänderten Freizeichens formulieren, das aber seinerseits nun ein *Dauerton* ist. (Nicht umsonst wurde es zunächst sehr offensichtlich doppeldeutig als „eintönig“ (ebd.) bezeichnet.)

Strukturell vollzieht das Gedicht zudem durch die Wiederholung von „den Arm ausstrecken nach einem lebendigen Fleisch“ (V.1-2, 25-26)<sup>242</sup> einen Kreis. Man mag vermuten, dass die „Einsamkeit“ (V.21) des Sprechers ihren Grund in der Leere hat, in die sein Arm offenbar dennoch suchend greift – ein zweiter, vielleicht ein bestimmter Mensch fehlt. Einiges andere im Gedicht deutet ebenfalls auf einen Liebeskummer-Subtext hin: Da fällt, selbst wenn das Frühstück im „ELSA“ tatsächlich „Isabell“ heißen mag und im September 1979 tatsächlich „Antigonae“-Inszenierungen diskutiert werden, die Häufung von Frauennamen im Gedicht ins Auge, ganz so, als könne der Sprecher sie nicht ignorieren – und aller Chauvinismus im Stoßseufzer „welch ein Unterschied“ (V.14), als der Vergleich mit Michelangelos Schöpfungen offenbar unvorteilhaft für eine „[m]agere[] Frau“ (V.12) ausfällt, versteckt doch nicht die offensichtliche Irritation, die sich in unmittelbarem, hastigem Aufbruch („Zahlen Zahlen“ (V.14)) äußert.<sup>243</sup> Möglicherweise wäre auch der kritische Blick aus dem Fenster auf das Auto eines nicht näher bestimmten Manns – „(ein blaues Auto hat er also auch schon) / was will er denn noch“ (V.19-20) in eine ‚Liebesgeschichte‘ einzuordnen, denn direkt danach werden Selbstmitleid und Einsamkeit angesprochen (V.20-21). Fast klischeehaft passend erschiene dann auch die Arbeitskrise, der vergebliche Versuch des Sprechers, sich mit Bier und Flipper-Spielen zu zerstreuen sowie die spätere Schlaflosigkeit, die sich offenbart, als der Arm erneut „nach einem lebendigen Fleisch“ (V.26) tastet – ein Fortschritt, vielleicht im Vergessen, wurde nicht erreicht, und auch die Einsamkeit ist eine *tägliche* (vgl. V.21) und kein Einzelfall des „27. Septembers“.

All dies ist nicht unplausibel, und doch bestimmen noch ganz andere Aspekte das Gedicht. So wird deutlich, wie existentiell das Schreiben für den Sprecher ist: Auch in der Kneipe kommt er von den gescheiterten Reimen nicht los, automatisch und unwillkürlich (wie der in Klammern gesetzte Parallelismus andeutet) erinnern „sechs Freispiele am Flipper“ an „(sechs Reime / im Papierkorb)“<sup>244</sup> und führen erneut zum Gedanken an Michelangelo, einen Künstler *par excellence*. Vor allem aber verzehrt sich der Sprecher ebenso sehnsüchtig wie nach dem Menschen (dasselbe Prädikat für beide Objekte!) nach diesen sechs Reimen (vgl. V.26); gleichrangig mit dem Zwischenmenschlichen erscheint so auch das Schreiben als eine unglücklich machende Passion.

---

<sup>242</sup> Dabei würde mit dem handschriftlich eingeforderten Zeilenbruch in V.26 sogar das Enjambement aus den Anfangsversen nachgeahmt, was die Klammerung noch deutlicher machte.

<sup>243</sup> Michelangelos Menschendarstellung gelten ja als Inbegriff von Perfektion und Idealismus; eventuell darf man hier speziell die „Schöpfung der Frau“ in der sixtinischen Kapelle assoziieren.

<sup>244</sup> Dass nun (V.24-26) anders als in V.17-18 von sechs statt von acht Versen gesprochen wird, deutet auf einen schnellen Entstehungsprozess des Gedichts hin.

Vor allem aber ist es nicht umsonst ein konkreter Tag, den das Gedicht herausgreift, um das Leiden des Sprechers am Scheinfortschritt zu demonstrieren. Es gibt nämlich noch einen weiteren Diskurs, der das Gedicht durchzieht und dem der Stillstand in Liebes- und Schreib-Krise vielleicht untergeordnet ist. Auch er zeichnet sich in der Nennung von Namen ab: Strauß, Adenauer – und vielleicht sogar Georg Büchner.

Dabei ist das Erbrechen des Frühstücks das erste entscheidende Moment: Allzu deutlich muss man hier gleichsam eine wörtlich genommene Redewendung assoziieren, wenn der Sprecher mit einem Kalauer seine Übelkeit kommentiert; einem Kalauer, der dennoch seine Herkunft (eines der kritischsten Deutschland-Gedichte überhaupt) nicht völlig hinter sich gelassen hat, denn es ist das Land, das den Sprecher im buchstäblichen Sinne krank macht: „Ach Deutschland weiche Butter“ (V.16).<sup>245</sup> Als ausschlaggebendes Moment muss dabei die das Frühstück begleitende Zeitungslektüre betrachtet werden, denn nur hier ist ein Deutschland-Bezug greifbar.

Nicht der Eierwurf an sich nämlich ist es, den die Zeitungen im September 1979 über Wochen hinweg ausschlachten, sondern die Reaktion von Franz Josef Strauß, der die Gegendemonstranten als „die besten Schüler von Dr. Josef Goebbels“ und „die besten Anhänger Heinrich Himmlers“ bezeichnet hatte, kurz: „die besten Nazis, die es je gegeben hat“.<sup>246</sup> Neben der Dämonisierung seiner Gegner bagatellierte Strauß also zugleich die Verbrechen der Nationalsozialisten in unfassbarem Maße.<sup>247</sup> Die Leerstelle, die der Sprecher lässt (und die ein zeitgenössischer Leser sofort zu füllen gewusst hätte), ist ein provokanter Kunstgriff; eigentlich bedenklich sind nicht die „Eier auf den Kandidaten Strauß“ (V.9), sondern, wie das verballhornte Brecht-Zitat andeutet, die Äußerungen eines Mannes, der Kanzler der BRD werden will: Wird Deutschland also bald wieder „besudelt /Unter den Völkern“<sup>248</sup> sitzen?

Nach den groß angelegten Streichungen innerhalb von F<sub>1</sub> wird der Deutschland-Diskurs untergründiger: Während der Kalauer entfällt, ist es nun nicht mehr der nach einer kleinen Stadt benannte Lehniner-, sondern der *Adenauer*platz, an dem sich der Sprecher übergeben muss. Dessen Namenspatron hatte es im Gegensatz zu besagten Kandidaten tatsächlich zum deutschen Kanz-

---

<sup>245</sup> Man mag den berühmten Max-Liebermann-Ausspruch zu seinen Gefühlen über den beginnenden Nationalsozialismus (welcher, wie im Folgenden gezeigt wird, noch abseits vom Brecht-Zitat auch diesem Gedicht eingeschrieben ist) assoziieren: *Ich kann gar nicht so viel fressen, wie ich kotzen möchte.*

<sup>246</sup> Strauß zitiert nach: [AP / Reuter]: Strauß wurde in Essen mit Eierhagel empfangen. Unions-Kanzlerkandidat will Angriffe im Kommunalwahlkampf nicht als Test verstanden wissen. In: Frankfurter Rundschau, 15. September 1979. Ab diesem Datum gab es etwa in der *Frankfurter Rundschau* mehr als zwei Wochen lang täglich mindestens einen Beitrag, der Strauß' Äußerungen, das angeblich von den Sozialdemokraten gesteuerte zu späte Eingreifen der Polizei bei den Krawallen, Strauß' daraus resultierende Reduelle mit Herbert Wehner (SPD), beiderseits angedrohte rechtliche Schritte, die Befürchtungen in Bezug auf eine Wiederholung der Vorfälle bei Strauß' Auftritt in Bremen (am 26. September) und Angrenzendem gewidmet war. Eine weitere Eskalation erfuhr das Thema am 27. September, als Edmund Stoiber Strauß beisprang und die Nationalsozialisten zu Sozialisten erklärte. Vgl. hierzu Roman Arens: FR-Gespräch mit Edmund Stoiber. Nationalsozialisten waren Sozialisten. Strauß-Worte verteidigt. In: Frankfurter Rundschau, 28. September 1979.

<sup>247</sup> In diesem Sinne könnte man die gestrichenen ‚Nachrichten von den Toten‘ (im zweiten Anlauf „von meinen Toten“ – Einfügung zu V.20) ebenfalls auf den Nationalsozialismus beziehen.

<sup>248</sup> Brecht: Deutschland (wie Anm. 238), S. 487, V.2-3.

ler geschafft, und Strauß saß lange Jahre in seinem Kabinett. Doch Subtilität gewinnt diese (durch die Analyse der Textgenese besonders auffällige) Anspielung, wenn man sich an *Adenauers* Wahlkampf 1957 erinnert: Der stand nämlich unter dem offiziellen Motto „Keine Experimente!“, man forderte, das Erreichte zu bewahren.<sup>249</sup> Durch die scheinbar kleine Verschiebung in den Örtlichkeiten wird also der politischen Diskurs mit dem Leitmotiv des Stillstands (bzw. Scheinfortschritts) verknüpft. So ist denn auch der bittere Sarkasmus in Bezug auf das geänderte Freizeichen wohl in erster Linie politisch zu verstehen: Umwälzende Veränderungen sind nicht zu erwarten.<sup>250</sup> In diesem Sinne darf man möglicherweise assoziieren, dass das „gute[] Buch über Georg Büchner“ (V.22) deshalb ungelesen bleibt, weil auch der Sprecher bereits *wie zernichtet unter dem grässlichen Fatalismus der Geschichte* ist, als er still liegend den Abend abwartet (V.22-23).

Die Vielschichtigkeit des Gedichts, in dem das Kranken an Liebe und Schaffenskraft dicht verwirrt ist mit dem politischen Tagesgeschehen und in dem sich letztlich eine Geschichtsauffassung abzeichnet, die nicht an den Fortschritt glauben kann,<sup>251</sup> ist faszinierend. Allerdings werden die Diskurse noch in F<sub>1</sub> deutlich verschlankt – so streicht Brasch neben der Antigone- und der Büchner-Referenz auch die Theater-Passage und den zweifachen Gedanke an Michelangelo; ebenso entfallen das Lächeln für den Kranführer und die Schilderung des langsamen Aufwachens.<sup>252</sup>

Dies nimmt als Tendenz bereits vorweg, was F<sub>2</sub> von F<sub>1</sub> unterscheidet: Viel weniger umfassend wird der erneut titelgebende „schöne 27. September“ dort entworfen. Während F<sub>1</sub> ursprünglich 29 Verse, nach den Änderungen noch 25 Verse umfasste, so ist F<sub>2</sub> nun auf 18 komprimiert. Vor allem aber zeigt es keinen vollständig anmutenden Tagesablauf mehr: Nach Morgen (V.1) und Vormittag (V.10) bricht die explizite Chronologie des Gedichts ab; ob sich Schreibmaschinen-Reparatur, Schreibprozess (nun von zwei Filmszenen statt von *sechs Reimen*, vgl. V.15) und der Blick aus dem Fenster (V.16-17) mittags, abends oder nachts vollziehen, spielt offenbar keine Rolle mehr. Was zuvor eine lückenlose Aufzählung aller Aktivitäten suggerierte, etwa „die Hose das Hemd die Schuhe“ (F<sub>1</sub>, V.7), wird nun komprimiert mitgeteilt („Heute / habe ich mich ange-

---

<sup>249</sup> [www.dhm.de/lemo/objekte/pict/BiographieAdenauerKonrad\\_plakatAdenauerKeineExperimente/index.html](http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/BiographieAdenauerKonrad_plakatAdenauerKeineExperimente/index.html) (Stand 12/2006) zeigt das Plakat zur Bundestagswahl 1957.

<sup>250</sup> Im Rahmen dessen lässt sich sogar der sehr bald in F<sub>1</sub> wieder zurückgenommene Antigone-Bezug (der Name ist im Gegensatz zur restlichen Theaterpassage nicht nur einmal, sondern zweimal gestrichen) jenseits vom Tagesgeschehen deuten: Die Schreibung zeigt, dass es sich um die Hölderlinsche Übersetzung und Bearbeitung des Sophokles-Dramas handelt. Hölderlin, der für sie besonders von Hegel scharf kritisiert wurde, schafft ein in erster Linie geschichtsphilosophisches Stück und bezieht sich in seinen Anmerkungen ausdrücklich auf die Französische Revolution. Für ihn zeigt das Drama den Übergang von der Antike zur Neuzeit, so wie die Französische Revolution einen entscheidenden Umbruchpunkt in der Geschichte darstelle. In den vom Gedicht konstituierten Zeiten des Stillstandes also muss die wiederholte Inszenierung gerade dieses Dramas wirklich *vergeblich* „in einem vergeblichen / Land“ (V.11-12) wirken.

<sup>251</sup> Allerdings bleibt m. E. hier offen, ob nur befürchtet wird, dass kein historischer Fortschritt erreichbar ist, oder ob propagiert wird, dass es ihn nicht geben *kann*.

<sup>252</sup> Zusätzlich werden zahlreiche Verben gestrichen, was bereits auf die in den folgenden Fassungen noch stärker durchgeführte Komprimierung hindeutet.

zogen“, V.6-7) oder fehlt vollkommen, wie etwa „die Treppen hinauf / [...] / zurück ins Bett“ (F<sub>1</sub>, V.17, 25). Die durch die Repetition „den Arm ausstrecken nach / einem lebendigen Fleisch“ (F<sub>1</sub>, V.2, V.26) angedeutete Kreisstruktur ist aufgegeben worden (der Vers entfällt beide Male), ebenso die Kneipen-Episode und mit ihr das sinnlose Bewegung symbolisierende Flipperspiel; und auch das neue Freizeichen, dessen nichts bewirkende Veränderung dem Sprecher so bezeichnend und übertragbar erschien, findet keinen Platz mehr im Text von F<sub>2</sub>. Damit entfällt zugleich das alle Ebenen von F<sub>1</sub> dominierende Zentralmotiv: die Scheinbewegung in einem Tag voller Aktivitäten, die sich letztlich doch nur im Kreis drehen; der Fortschritt, der in der Liebe und im Arbeiten ausbleibt, während politisch sogar nur ein Rück-Schritt zu erwarten ist.

Obwohl nun ein subjektives „ich“ die Tätigkeiten ausführt und das Gedicht um einige Details konkretisiert wurde – das Frühstück „Isabell“ kostet „3.50 DM“ (V.7) und gelesen wird in der „FRANKFURTER ALLGEMEINEN“ (V.8) – erscheint F<sub>2</sub> knapp und eintönig, ja sogar recht langweilig im Vergleich mit der vorherigen Fassung.<sup>253</sup> Das ist jedoch ein bewusst hervorgerufener Eindruck: Durch die andauernden Repetitionen (je zehnmal ‚heute‘, ‚habe‘ und ‚ich‘ in 18 Versen!)<sup>254</sup> wirken die beschriebenen kleinen Aktivitäten um so nichtiger. Zusätzlich lässt die abgehakt wirkende, anders als in F<sub>1</sub> aus vielen kurzen Sätzen bestehende Auflistung die durch nichts gefüllten Pausen des Tages erahnen: Selbst die Reparatur des ‚e‘ der Schreibmaschine erscheint nun als Ereignis (zuvor war sie immerhin noch ein Ablenkungsversuch von Schlaflosigkeit und Grübeleien). Da die Gliederung dieser Auflistung nun nicht mehr wie in F<sub>1</sub> einer möglichst vollständigen Chronologie geschuldet ist, durchzieht das Gedicht im Nebeneinander von banalen Alltagshandlungen (z.B. V.5-6) und der Existenz des Sprechers als Intellektuellem (etwa V.11, V.15, V.18) bei aller Monotonie auch eine – trostlose – Komik.<sup>255</sup> Dass ein ironischer Unterton durchaus beabsichtigt ist, zeigt nicht nur der wiederum im Kontrast zum Inhalt stehende Titel, sondern beispielsweise das (nur durch einen anderen Casus als zuvor gebildete) Zeugma in V.4-5: „Heute habe ich Wasser in die Luft geworfen und / einen Blick in den Spiegel“.

---

<sup>253</sup> Man wäre vielleicht sogar geneigt, F<sub>2</sub> zur zeitlich früher entstandenen und also noch ‚unfertigen‘ Vorstufe zu erklären, wenn nicht textgenetisch einiges dagegen spräche: so der Titel, der in F<sub>2</sub> in seiner in F<sub>1</sub> erst handschriftlich geänderten Form erscheint, die ebenfalls handschriftliche Änderungen aus F<sub>1</sub> aufnehmende Formulierung vom Kanzlerkandidaten Strauß, die Sofortkorrektur in F<sub>2</sub> von „Lehninger Platz“ zu „Adenauer Platz“ (in F<sub>1</sub> wird ersteres zunächst handschriftlich eingefügt, später wieder gestrichen – wie bereits festgehalten, ist diese Streichung für die Deutung von großer Wichtigkeit); vor allem aber die Tatsache, dass die anaphorische Struktur von F<sub>2</sub>, die F<sub>1</sub> fremd ist, stark an die Struktur der Druckfassung erinnert. Darüber hinaus ist es im Gesamtkontext von Braschs Arbeitsweise einleuchtender, dass sich aus einer langen Fassung (F<sub>1</sub>) stetig kürzer werdende entwickeln. Im Übrigen folgt auch die Ordnung der Dokumente in der Mappe des TBA (Sign. 471) der hier angenommenen Reihenfolge.

<sup>254</sup> Sie werden sogar einmal höchst auffällig innerhalb eines Verses als Chiasmus wiederholt: „[die] ich weggeworfen habe heute. Heute habe ich [...]“ (V.16).

<sup>255</sup> Beides wird zudem ja noch durch die Enjambements miteinander verhakt.

Aus der Eintönigkeit fallen zwei Paarreime als auffälligstes Moment des Gedichts heraus, wobei der zweite Vers beide Male „und habe an Picassos Auge gedacht“ (V.2, V.11) lautet.<sup>256</sup> Eine Referenz, die bedauerlicherweise nicht aufgeschlüsselt werden kann, obgleich sie sicherlich bedeutsam ist – doch ihre Vieldeutigkeit lässt zu viele Spekulationen in verschiedenste Richtungen zu.<sup>257</sup> Ganz allgemein gedeutet, ist ‚Picassos Auge‘ natürlich das, was dem Maler die Sicht auf die Welt ermöglicht: Voraussetzung seiner Kunst also. Unklar bleibt allerdings von den Bezügen im Gedicht her auch, ob der Gedanke an das künstlerische Genie den Tag des Sprechers erhellt oder betrübt. Am Aufstehen hindert er offensichtlich nicht; er provoziert möglicherweise Lachen<sup>258</sup>, doch ob es ein fröhliches oder bitteres ist, ist nicht erkennbar. Jedenfalls verhindert der Gedanke an Picasso weder das physische Unwohlsein des Sprechers (V.12) noch das psychische (V.17-18). Im seelischen Leid aber liegt die neu gewonnene Pointe am Ende des Gedichts, denn das „Selbstmitleid in der deutschen Lyrik“ lässt sich nicht länger auf das Geschreibsel im Papierkorb beziehen („weggeworfen“ sind in F<sub>2</sub> schließlich „Szenen“ für einen Film und nicht *Reime*, vgl. V.15). Das Gedicht reflektiert sich nun ganz explizit selbst; es ordnet die eigene Darstellung der aus Form und Inhalt sprechenden Monotonie als typische Erscheinungsform der „deutschen Lyrik“ (V.18) ein: *wieder mal ein selbstmitleidiges Gedicht*. Doch zugleich wertet der Sprecher dieses Phänomen auf, weil die Einsamkeit, die seine Ursache ist, kein individuelles Problem darstellt, sondern im Nationalen ihre Wurzeln hat.<sup>259</sup> Derartig einsam, dass es Auswirkungen auf ihre Texte hat, sind offenbar nur die *deutschen* Dichter (ein Aspekt, der erst in F<sub>2</sub> hinzugekommen ist). Auch, wenn diese Pointe durchaus reizvoll ist, besitzt F<sub>2</sub> durch die unklaren Bezüge, die wohl selbst bei einer eindeutigen Aufschlüsselung von „Picassos Auge“ nicht verschwinden, deutliche Schwächen (falls man Rezeption von außen denn bei einem unveröffentlichten Text als intendiert voraussetzen darf). Dennoch bleibt diese Fassung für die Analyse des Schreibprozess von „Der schöne 27. September“ bedenkenswert; vor allem, weil sich hier ein entscheidender formaler Schritt auf die Druckfassung hin vollzogen hat – in der nun aus kurzen Sätzen bestehenden Auflistung von bereits vollzogenen Tätigkeiten (auch das Perfekt bleibt von nun an erhalten), vor

<sup>256</sup> Wie in F<sub>1</sub> mit Michelangelo wird hier also ein weltberühmter Künstler aufgerufen – der allerdings im Gegensatz zu jenem nicht stellvertretend für die Renaissance, sondern für die Moderne steht.

<sup>257</sup> Nicht gemeint sein kann wohl Robert Adrian X' mittlerweile berühmte Installation „Picasso's Eye“, in der er das Auge des Künstlers – *Picasso is watching us* – in mehreren Städten auf Häuserwände projiziert, da er seine Idee erstmals 1991 umsetzte. Denkbar wäre eventuell der Bezug auf das übergroße Gemälde „Pablo Picasso“ von Alton Tobey, der ebenfalls das Auge des Malers in den Mittelpunkt seines *fragments* stellt. Ebenso gut möglich ist aber auch der Bezug auf Robert Penroses kunstgeschichtlichen Band „The Eye of Picasso“ von 1967 oder auf verschiedene Werke des Malers selbst (vom Titel her am nächsten wäre der erst 1978 an die Öffentlichkeit gebrachte „Old sailor with one eye open“). Zudem findet sich eine ähnliche Formulierung – „Picasso-Augen“ – in Braschs Gedicht „Für Hildchen Stark am 12.2.97“ (Brasch: Wer durch mein Leben will (wie Anm. 20), S. 67, V.9), was daran erinnert, dass es sich auch um eine private Anspielung handeln kann.

<sup>258</sup> Als Anlass für das Lachen wäre trotz des Reims ebenso der Eierwurf auf Strauß denkbar; der Vormittag würde dann in V.10-11 auf seine bemerkenswertesten Ereignisse reduziert: einmal (wegen Strauß) gelacht, einmal (wegen Picasso) nachgedacht.

<sup>259</sup> Dies wird dadurch unterstützt, dass in F<sub>2</sub> sämtliche Andeutungen auf eine Liebeskrise fehlen, die Einsamkeit des Sprechers also als grundsätzlich gelten muss.

allem aber in dem sich in den Repetitionen bereits ankündigenden, später konstitutiven Stilmittel: der Anapher.

Neun der zehn Verse in der Druckfassung beginnen mit „Ich habe“; Versende und Satzgrenze fallen dabei in acht Fällen zusammen. Eine stilistische Tendenz aus F<sub>2</sub> wurde also aufgenommen und weiter zugespitzt; allerdings wird trotz der noch exponierteren Wiederholungen anders als zuvor nicht in erster Linie Monotonie vermittelt. Beginn, Kürze und Schlichtheit verleihen diesen Sätzen vielmehr Statement-Charakter; die anaphorische Struktur suggeriert einen übergreifenden inhaltlichen Zusammenhang. Er ist leicht gefunden, denn alle Handlungen werden *ex negativo* aufgeführt: „Ich habe keine [...] / [...] / Ich habe nicht“. Durch das ‚Ich‘ am Anfang, das sich in keiner Weise rechtfertigt oder auch nur erklärt, erscheinen die „kühle[n] Unterlassungserklärungen“<sup>260</sup> als bewusste und selbstbewusste Verweigerungen. Beachtlich ist dabei, wie die Objekte, denen der Sprecher keine Zeit gewidmet hat, klanglich fast immer mit dem verneinenden Partikel verknüpft sind. Ist das Verb an ein ‚nicht‘ gekoppelt, enthält das zugeordnete Objekt als ersten (und betonten) Vokal ebenfalls einen ‚i‘-Laut, ist ihm eine Form von ‚kein‘ vorangestellt, äquivalent ein ‚ei‘.<sup>261</sup> So dominiert die Verneinung die Verse grammatikalisch, semantisch und lautlich zugleich. Dabei erzeugen die Negationen eine Spannung, die den Aktivitäten in F<sub>1</sub> und F<sub>2</sub> fremd ist: Denn während jene beliebig, absichtslos oder ungesteuert erscheinen, vermutet man hinter der Verweigerung (vor allem in der beschriebenen Form, als ‚Statement‘) Sinn und Absicht, einen starken, bewusst agierenden (bzw. eben nicht agierenden) Sprecher also, und wird versuchen, den nicht explizierten Grund für diese ablehnende Haltung zu bestimmen.

Die verweigerten Handlungen und Tätigkeiten wären nur sehr bemüht auf Ereignisse in Christa Wolfs Erzählung zurückzuführen – Formulierungen werden jedenfalls nicht aufgenommen, auch wenn die Erzählerin natürlich letztlich durchaus *über sich* (und ihr Leben mit anderen) nachdenkt. Fast sensationell erscheint dagegen der Vergleich mit den eigenen Vorstufen: Sie bilden die Basis für das, was in der Druckfassung mit anderen Vorzeichen versehen so höchst programmatisch und metaphorisch aufgeladen erscheint: die Zeitungslektüre (F<sub>1</sub>, V.9 / F<sub>2</sub>, V.8), der begehrlische Blick auf eine Frau (F<sub>1</sub>, V.12-13), die Selbstbetrachtung im Spiegel (F<sub>1</sub>, V.6 / F<sub>2</sub>, V.5), die geschriebenen Zeilen (F<sub>1</sub>, V.17 / F<sub>2</sub>, V.15), die Reflexionen über das eigene Verhalten (F<sub>1</sub>, V.20-21/F<sub>2</sub>, V.17-18) ... All diese Dinge erschienen in den Vorstufen als Konkreta (obwohl, wie gezeigt, durchaus ein metaphorischer Subtext vorhanden war) und werden hier zu Eckpunkten einer Grundsatzklärung gemacht.

Folgt man dieser Lesart, so kann man den Titel vielleicht als provokant, aber – im Gegensatz zu seiner Funktion in F<sub>1</sub> und F<sub>2</sub> – nicht als bitter-ironisch deuten. Ähnlich sieht es ein Großteil der

---

<sup>260</sup> Wittstock: *Wider den Sinn* (wie Anm. 223), S. 261.

<sup>261</sup> Einzige Ausnahme ist hier V.2: „Ich habe keiner Frau nachgesehn.“ Im Falle von V.4 bietet der (grammatikalisch nicht zwingende) Artikel zum Objekt den Diphtong.

Rezensenten und Interpreten des Gedichts, doch es gibt auch andere Stimmen: Eine trügerische Illusion sei es, die „Der schöne 27. September“ hier ironisch entwerfe.<sup>262</sup> Erstaunlich wenig kann man dieser Deutung entgegensetzen (außer, dass sie das Gedicht um einiges unorigineller macht), wenn man nicht Werk- oder Textgenese-Kenntnis heranzieht. Janssen-Zimmermanns Argument, dass der gesamte Gedichtband „die Untätigkeit zur – [...] positiv vermerkten – Ausnahmeerscheinung“ erkläre und Verweigerung bzw. Widerstand ein Grundmotiv des Werks seien,<sup>263</sup> kann durch die Analyse des Entstehungsprozesses des Gedichts noch an Plausibilität gewinnen. Da durch die Negationen alle Vorzeichen des Textes umgedreht wurden, liegt nämlich auch eine Umwertung des (wörtlich gleich gebliebenen) Titels nahe.

Kommunikation und Reflexion sind es dann also, die der Sprecher in erster Linie verweigert; darüber sind sich die meisten Interpreten einig.<sup>264</sup> Doch es lohnt sich, noch genauer zu besehen, was konkret genannt wird. Es sind zu großen Teilen alltägliche Rituale, doch sie alle weisen zugleich – anders etwa als das Anziehen der Kleidung, das Frühstück oder das abendliche Bier in den Vorstufen – deutlich über sich hinaus. Dabei lassen sich Paare bilden: am deutlichsten natürlich, wenn ein Satz ausnahmsweise über zwei Verse geht (V.6-7), der einzige Reim des Gedichts zwei Verse (V.8, V.10) miteinander verknüpft oder die Prädikate in zwei Versen einen identischen Stamm besitzen. So zeigt die Dopplung in „Ich habe keiner Frau nachgesehn. / [...] / Ich habe nicht in den Spiegel gesehn.“ (V.2, V.5) deutlich, dass sowohl die Betrachtung von anderen (amourös motiviert, wie der Partikel ‚nach‘ suggeriert) als auch die eigene entfällt, wobei der Blick in den Spiegel natürlich nicht nur Eitelkeit signalisiert<sup>265</sup>, sondern metaphorisch auch Selbstreflexion.

Lesen und Schreiben erzählen als Begriffspaar von einer Verweigerung auf der geistigen Ebene. Der Blick in die Zeitung ist ein Zeichen für Weiterbildung, für Interesse am Weltgeschehen; ihre Lektüre gehört klischeehaft zum Dasein eines Intellektuellen. Der nicht stattgefundenen Rezeption wird im Gedicht die ebenfalls nicht erfolgte Produktion an die Seite gestellt. Mit „Ich habe

---

<sup>262</sup> Vgl. Thomas Zenke [Rezensent des Deutschlandfunks]: Literaturkritik: Bücher im Gespräch. Thomas Brasch: Der schöne 27. September. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. Sendung: Sonntag, den 30. März 1980. 16.05-16.25 Uhr. 5-seitige Abschrift. Hier S. 5. TBA, Sign. 1310, Mappe „März 1980“. Das *Gelbhäuser Tageblatt* hingegen liest, wie zitiert, das Gedicht als pessimistisch (vgl. [Wr.]: Thomas Brasch (wie Anm. 219)). Eine Deutung, die der auf Braschs Gedicht Bezug nehmenden Amazon-Beschreibung vergleichbar ist: „[In Braschs Gedicht heißt es] am Ende, etwas resigniert: ‚Ich habe keinen Stein ins Rollen gebracht.‘“ Thomas Köster: Ein Tag im Jahr. Produktbeschreibung. Auf: <http://www.amazon.de/Ein-Tag-im-Jahr-1960-2000/dp/3442734126> (Stand: 12/2006).

<sup>263</sup> Vgl. Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 193-194.

<sup>264</sup> Vgl. etwa Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 195; Fritz J. Raddatz: Leben ist fahren [sic]: im Kreis. Vom Umschlag des „Unreinen“ in Kunst: „Der schöne 27. September“ – Thomas Braschs neue Gedichte. In: Die Zeit (28. März 1980), Literaturteil, S. 2.

<sup>265</sup> Bzw. neutraler ausgedrückt, dass man den Konventionen entsprechend darauf achtet, wie man sich präsentiert.

keine Zeile geschrieben“ (V.9) bekennt sich der Sprecher auch geradeheraus dazu, seiner Rolle als Autor<sup>266</sup>, also Beruf oder Berufung, nicht nachgekommen zu sein.

Weniger offensichtlich gehen der geschlossene Briefkasten und der versagte Gruß einher. Es soll, da alle anderen Verse ein Gegenstück besitzen, dennoch eine denkbare Verbindungslinie angedeutet werden: Mögliche Kontaktversuche von anderen werden ignoriert (der Sprecher bleibt sozusagen gleich dem Briefkasten *verschlossen*), während zugleich keine eigenen durchgeführt werden. Doch der entfallende Gruß bedeutet natürlich noch mehr, denn mit ihm werden die Konventionen des Zusammenlebens abgelehnt. Darüber hinaus spielt dieser Vers provokant mit dem Titel und propagiert Asozialität: Es ist auch deshalb ein *schöner Tag* für den Sprecher, weil er niemand anderem einen *guten Tag* gewünscht hat.

Dass den verschmähten Gesprächen über „alte Zeiten“ und „neue Zeiten“ (V.6-7) offenbar eine Schlüsselposition im Gedicht zukommt, zeigt schon die Tatsache, dass sie die anaphorische Struktur des Gedichts kurzzeitig sprengen. Es ist eben nicht nur der offenbar freiwillige Verzicht des Sprechers auf Kommunikation<sup>267</sup>, der hier – einmal mehr – bestätigt werden soll. Benutzt man eins dieser beiden Sprachbilder, sei es in der Redensart von der ‚guten alten Zeit‘ oder von ‚es werden neue Zeiten anbrechen‘, weist man immer zugleich auch auf die Veränderbarkeit der Welt hin. Sensibilisiert durch das Wissen, dass dies zumindest in F<sub>1</sub> als Trugschluss erschien, mag man diese Verse als Weigerung des Sprechers, sich in Floskeln über etwas zu ergehen, an das er nicht wirklich glauben kann, lesen. Natürlich ist eine solche Ableitung aus den Vorstufen gewagt; leicht kann sich ja auch der gedankliche Horizont verschoben haben. Doch auf jeden Fall zeigen die Verse, dass der Sprecher sich an diesem für ihn so schönen Tag ganz in der Gegenwart bewegt hat, und das Gedicht als Lob eines außergewöhnlichen Tages, wie Braschs Kollege Peter Schneider in einer Rezension schrieb, „auf einen Tag, eine Stunde, einen Augenblick“ hingeschrieben ist.<sup>268</sup>

Auffällige Wichtigkeit wird auch V.8 und V.10 durch den Endreim gegeben. Sie zeigen, dass Veränderung *ex negativo* auf jeden Fall auch in der Druckfassung eine bedeutsame Rolle inne hat: Weder fand ein innerer Vorgang statt noch wurde ein Prozess mit Außenwirkung angestoßen. So erfährt das Zentralmotiv von F<sub>1</sub> eine Umdeutung: War dort die fehlende Veränderung eine Qual für den Sprecher, so wird sie hier – wohl da sie nicht verschleiert, sondern bewusst gewählt ist –

---

<sup>266</sup> Selbst wenn man keine Schlüsse vom Autor auf den Sprecher ziehen will und die Textgenese ebenfalls nicht als Beleg zulässt, erscheint eine schriftstellerische Tätigkeit hier weit plausibler als Briefeschreiben o. ä., denn Schreiben gehört offenbar zum *Alltag* des Sprechers (vgl. V.9) und besitzt also, anders als für den Durchschnittsmenschen, einen extrem hohen Stellenwert. Die Bedeutung des Schreibens für den Sprecher wird durch die späte Positionierung im Gedicht noch unterstrichen.

<sup>267</sup> So liest etwa Janssen-Zimmermann die Passage; vgl. „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 195.

<sup>268</sup> Peter Schneider: Mythen des deutschen Alltags. Erstdruck in: Der Spiegel (28. April 1980). Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Häfel u. a.: Arbeitsbuch (wie Anm. 19), S. 215-220. Hier S. 217.

stolz als Klimax und Fazit der genannten Verweigerungen präsentiert: „Ich habe keinen Stein ins Rollen gebracht“ (V.10).

Dennoch kann das Interessanteste an diesem Gedicht, nämlich die Frage, weshalb die Verweigerungen den Tag zu einer positiven Ausnahmeerscheinung machen, nicht eindeutig aus dem Text heraus beantwortet werden. Man könnte möglicherweise von der Kenntnis des Gedichtbands oder des Gesamtwerks her argumentieren, dass bei Brasch aus der „Ablehnung der Leistungsgesellschaft“<sup>269</sup> und der „gesellschaftlichen Funktionalität“<sup>270</sup> Verweigerung und Unnütz-Sein zur Maxime erhoben worden sind. Die Genese des Gedichts ließe zudem vermuten, dass die Radikalität eines echten Stillstandes in entlarvender Absicht gegen die das individuelle Leben wie die Geschichte bestimmenden Schein-Bewegungen gehalten wird. Beide Deutungen erscheinen schlüssig und gehen sogar gut zusammen, bleiben jedoch für das autonom gelesene Gedicht zu einem gewissen Teil spekulativ. Allerdings steht die Tatsache, dass der Sprecher keine Gründe für seine Verweigerungshaltung liefert, im Grunde genommen im Einklang mit dem Tenor des Gedichts: Das in neun Versen so „stolz an die Spitze gestellte“<sup>271</sup> Ich ist ein selbstbewusstes Subjekt, das zumindest für einen Tag frei von Zwängen ist und so auch etwaige Ansprüche seitens der Leser zurückweisen kann.

Einen Hinweis liefert das Gedicht indes doch: Die Komponente der Selbstreflexion wird wohl nicht zufällig als einzige zweimal angesprochen, in „Ich habe nicht in den Spiegel gesehen“ (V.5) und „Ich habe nicht über mich nachgedacht“ (V.8). Das Spiegelbild nämlich ist bekannter Weise auch *spiegelverkehrt*; mehr noch: Zwischen dem eigenen Ich und seinem Abbild liegt räumliche und stoffliche Distanz. Die Gefahr der Selbstentfremdung, der Zersplitterung, die bereits der Sprecher von F<sub>1</sub> beim Blick in den Spiegel assoziierte – „Gehen Sie / mir aus dem Weg“ – ist für diesen schönen 27. September gebannt; das Subjekt des Gedichts scheint für den Moment (mehr wäre wohl utopisch) absolut frei und unabhängig zu sein.

Betrachtet man die Genese von „Der schöne 27. September“, fasziniert vor allem, dass sich die Stärke des lyrischen Ichs, welches sich für den Moment allen Ansprüchen entziehen kann, aus ihrem Gegenteil entwickelt hat: von der Tendenz her, aber auch formal und motivisch. Der eindeutig politisierte Subtext der Vorstufen verweist darauf, dass auch das Verhalten des Sprechers in der Druckfassung als politisches Statement aufgefasst werden kann. Wie stark die provokative Kraft des Gedicht reduziert wird, wenn man seine konstitutive Verweigerungshaltung nur als Erwiderung auf Christa Wolf begriff, hat diese Analyse sicherlich verdeutlicht.

---

<sup>269</sup> Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 195.

<sup>270</sup> Luigi Forte: Die Auflösung des Subjekts. Gedanken zu Thomas Brasch. Erstdruck als: Le dissolvenze del soggetto. Alcune riflessioni su Thomas Brasch. In: Studi germanici, N.S. 19-20 (1981/82), S. 423-428. Hier zitiert nach Übersetzung von Brigitte Lang in: Häfel u. a.: Arbeitsbuch (wie Anm. 19), S. 380-386. Hier S. 284.

<sup>271</sup> Wittstock: Wider den Sinn (wie Anm. 223), S. 261.

Doch ganz abgesehen davon erscheint es beinahe verwunderlich, dass Brasch sich von der ebenfalls sehr reizvollen ersten Fassung, die man als eigenständigen, ‚fertigen‘ Text bezeichnen könnte, überhaupt so weit entfernte. Ein Phänomen, das im Auge behalten werden sollte,<sup>272</sup> auch, wenn der Autor F<sub>1</sub> tatsächlich nicht völlig ruhen ließ: Die Grundidee der Schlusszeilen baute er in einem anderen Typoskript zum eigenständigen Gedicht aus. Zunächst noch unter dem Titel „Der schöne 27. September“, wurde es im Arbeitsprozess zu „Der schöne 27. November“ und in dieser Form schließlich nach Braschs Tod veröffentlicht. Noch pointierter als zuvor wird in diesem kleinen Text die Klage über die sich nur scheinbar weiter entwickelnde Welt vorgebracht, aber zugleich durch die Kürze und den lakonischen Ton ironisiert:

Der schöne 27. November

Heute hat die Post das neue Telefonfreizeichen  
eingeführt. Statt des mir seit meiner Kindheit  
bekannten tut tut tut, höre ich seit heute nacht 24 Uhr  
einen endlosen Ton.

Wer sagt noch, hier ändere sich nichts.<sup>273</sup>

## 2.2 Allgemeine Tendenzen

Die diskutierten Gedichte entstanden auf recht unterschiedliche Art und Weise. Während Brasch bei „Märchen von Ruth“ in neun Vorstufen und mitunter tatsächlich Zeile für Zeile an seinem Text feilte, findet man durch die groß angelegten Streichungen bei „Van der Lubbe, Terrorist“ gleich zwei verschiedene Gedichte auf ein und demselben Textträger vor. „Der schöne 27. September“ bietet einen noch größeren gedanklichen Sprung: Nur als inhaltliche Negativfolie sind die beiden im Nachlass überlieferten Fassungen noch mit der Druckfassung zusammenzubringen.

Bei allen Unterschieden weist der textgenetische Prozess dieser drei hier ausgewählten Gedichte jedoch auch Gemeinsamkeiten auf. Zunächst einmal sind die Druckfassungen in jedem Fall um ein beträchtliches Stück kürzer als ihre Vorstufen. Bei „Märchen von Ruth“ und „Der schöne 27. September“ zeichnet sich darüber hinaus deutlich eine Tendenz zur kunstvoll-schlicht gehaltenen Sprache ab. Inhaltlich und formal werden alle Gedichte im Arbeitsprozess nach und nach pointierter, was vielleicht wenig verwunderlich ist – doch die Tatsache, dass Form und Inhalt jeweils in steigendem Maße korrelieren und sich zudem insgesamt stets eine starke Verschiebung auf der

---

<sup>272</sup> Immerhin basieren auch die Vorstufen von „Märchen von Ruth“ und „Van der Lubbe, Terrorist“ auf deutlich anderen Grundideen oder sogar Textarten als die späteren Druckfassungen.

<sup>273</sup> Brasch: Wer durch mein Leben will (wie Anm. 20), S. 91. Wenn den Herausgebern keine Fassung außerhalb des Nachlasses bekannt war, wurde allerdings der Zeilenumbruch des Typoskripts im TBA nicht berücksichtigt; außerdem unterlief ihnen ein kleiner Abschriftsfehler: „tut tut tut“ statt „Tut tut tut“. Vgl. TBA, Sign. 470, F<sub>2</sub>, V.3.

metaphorischen Ebene vollzieht, ist durchaus beachtenswert. Mehr noch: Ausgangspunkt war bei allen gedruckten Gedichten ein anderer, letztlich eigenständiger Text. Zu prüfen bleibt, inwieweit diese Übereinstimmungen auch generell Aussagewert für Braschs Arbeit am Gedichtband „Der schöne 27. September“ besitzen.

## 2.2.1 Sprachliche Verschlichtung, formale Stolpersteine

Vergleicht man alle überlieferten Vorstufen, fällt zunächst ins Auge, dass – korrespondierend mit der Tendenz in den Beispielanalysen – mehr als ein Viertel der Texte innerhalb der Textgenese nach und nach im Versumfang reduziert werden,<sup>274</sup> während nur drei Gedichte<sup>275</sup> länger als die ihnen vorangegangenen Fassungen sind. Was für sich genommen nur bedingt interessant sein mag, erscheint im Kontext als Teil einer Arbeitsstrategie: Denn auch jenseits der absoluten Verszahlen wird bei weitem mehr gestrichen als hinzugefügt. Mitunter ist es natürlich tatsächlich Wortballast, den der Autor aus seinem Gedicht verbannt,<sup>276</sup> oder eine umständliche dunkel-metaphorische Formulierung wird in eine verdichtete und zugleich griffige Metapher umgeformt. So macht Brasch im Typoskript zu „Liebeserklärung“ aus „Dunkelheit die der Staat / über unsre Himmel wirft mit freigelassenen braunen Wächtern aufgerissenen jungen Leibern hinter Zuchthausmauern“<sup>277</sup> kurzerhand die „Abend-Dämmerung der Geldzeit“<sup>278</sup>.

Doch auch abseits von deutlich verbesserungsbedürftigen Textstellen scheint größtmögliche Reduktion häufig die Maxime des Autors zu sein. Dies zeigen bereits für sich genommen unbedeutende Kleinigkeiten: So wird aus Mimi, „die mir lächelnd ihr Gesicht zuwendet“ Mimi, „die lächelt“<sup>279</sup>, aus „wie voller Unruhe“ in einer Fassung von „Vorkrieg“ schlicht „wie unruhig“<sup>280</sup>, „In

---

<sup>274</sup> Mitunter fehlen in den neun betreffenden Gedichten nur zwei oder drei Verse; es gibt jedoch auch Kürzungen um  $\frac{1}{3}$  oder sogar  $\frac{2}{3}$ : So umfasst „Hoffnungslose Empfehlung“ (wie Anm. 57) 27 statt wie in den Vorstufen 39 Verse (vgl. TBA, Sign. 576); der 6-Zeiler „Der Hurenmörder L. aus Köln“ (27. September (wie Anm. 17), S. 61) geht sogar auf ein 18-versiges Gedicht zurück (vgl. TBA, Sign. 465).

<sup>275</sup> „Meine Großmutter“ (27. September (wie Anm. 17), S. 14-15) ist in den Vorstufen zwölf Verse kürzer (vgl. TBA, Sign. 677); „Die freundlichen Gastgeber“ (wie Anm. 35) bekam seit der Veröffentlichung im *Poesiealbum* als Vor-spruch des „Papiertigers“ drei neue Verse dazu (vgl. Brasch: *Poesiealbum* (wie Anm. 6), S. 24 sowie TBA, Sign. 738); „Ratschlag“ (27. September (wie Anm. 17), S. 16) wurde um einen Vers erweitert (vgl. TBA, Sign. 712).

<sup>276</sup> Etwa wenn, wie in „Ansturm der Windstille“, ein recht überflüssiger, von Pointe und Rhythmus des Gedichts ablenkender Zusatz fortfällt – aus „Ich / stehe nur da an einem Baum ohne Gedanken Die Ruderer / sehen mich nicht weil der Schatten so über mich fällt und / ich keinen Laut von mir gebe Dann sind sie vorbei eins zwei [...]“ (TBA, Sign. 418) macht Brasch „Ich stehe am Baum ohne Gedanken Die Ruderer / rudern Dann sind sie vorbei eins zwei [...]“ (27. September (wie Anm. 17), S. 25, V.11-12).

<sup>277</sup> Abgesehen von der Umständlichkeit passen hier die verschiedenen Bildspender nur schlecht zusammen.

<sup>278</sup> Während die buchstäbliche Düsterteit eines politischen Systems bestimmend bleibt, gewinnt das Bild ungemein durch die doppelt hinzugekommene zeitliche Komponente: Das umrissene Phänomen erscheint als sterbende Epoche; mit dem Neologismus *Geldzeit* wird „der Staat“ einerseits als (kapitalistische) Leistungsgesellschaft konkretisiert, andererseits wird durch die Anlehnung an Epochen wie „Bronzezeit“ eine entwicklungsgeschichtliche Dimension eröffnet. Vgl. „Liebeserklärung“. In: TBA, Sign. 644 bzw. 27. September (wie Anm. 17), S. 54-55. Hier S. 54.

<sup>279</sup> Am Rand eines Erdteils. TBA, Sign. 408, V.18-19 bzw. 27. September (wie Anm. 17), S. 49, V.15.

der Sonnabendnacht“ wird zu „Sonnabendnacht“<sup>281</sup>, und es muss nicht mehr ausgesprochen werden, dass die Heroinsüchtige „leiblos“ nach dem ‚goldenen Schuss‘ „niedersink[t]“.<sup>282</sup> Natürlich gehen solche Kürzungen auch mit leichten Bedeutungsverschiebungen einher (und im letztgenannten Fall vermeidet Brasch beispielsweise ein Sprachklischee), aber generell ist wohl, wie zahlreiche Beispiele zeigen, Komprimierung das bestimmende Prinzip. Größte Konsequenz beweist der Autor dabei gegenüber Attributen – wenn der Gesamtkontext ihre Funktion mitträgt, werden sie wieder verworfen. Schließlich bleibt die Stimmung der Zuschauer, die den „Sänger Dylan in der Deutschlandhalle“ auspfeifen und bewerfen, auch ohne Explizierung als „haßerfüllt[.]“ erkennbar, und dass die tobende Menge zu Dylans „früheren“ und nicht seinen gegenwärtigen Bewunderern gehört, versteht sich ebenfalls von selbst, genauso wie als bekannt vorausgesetzt werden darf, dass die von Dylan gesungenen „Lieder / ihrer Studentenzeit“ als *kämpferisch* gelten konnten.<sup>283</sup> Um ein Gegenbeispiel aus demselben Gedicht zu nennen: Auch noch in der Druckfassung ist es die „brüllende Meute“, und die Begleiterinnen dieser ehemaligen Fans bleiben „dürre[.] Studentinnen mit dem Elend aller Trödelmärkte der Welt in den Augen“ (V.9-10). Diese Attributierungen sind nämlich weniger deskriptiv als beabsichtigte Polemik.

Doch selbst solche Passagen werden in anderen Gedichten reihenweise gestrichen, so häufig, dass gerade die Kürzung und Umschreibung von auffällig plakativen oder drastischen Formulierungen ein prägnantes Merkmal von Braschs Arbeitsweise ist – durchaus überraschend bei einem Dichter, der immer wieder die Rezensenten provozierte<sup>284</sup> und über dessen Gedichtband die NZZ urteilte, Charakteristikum der Texte sei, „dass sie sich an keinerlei Grenzen halten, auch nicht die Grenzen des Geschmacks.“<sup>285</sup> Vermutlich ist es tatsächlich nicht in erster Linie der ‚gute Geschmack‘, der Brasch bei seinen Streichungen leitet; eher fallen (ähnlich wie bei der Brecht-Verballhornung „O Deutschland weiche Butter“<sup>286</sup>) dem Rotstift Formulierungen zum Opfer, die die Stoßrichtung eines Gedichts allzu offensichtlich machen würden – oder seine Deutung reduzierend einschränken könnten. In diesem Sinne ist beispielsweise die Bearbeitung von „Der Hurenmörder L. aus Köln“<sup>287</sup> zu verstehen: Hier streicht Brasch gleich nach der handschriftlichen Einfügung wieder, was eine verquere moralische Motivation des Mörders nahe legen würde: den

<sup>280</sup> Vorkrieg. TBA, Sign. 779, F<sub>1</sub>/F<sub>2</sub>, V.4 bzw. F<sub>3</sub>, V.4. In der Druckfassung (27. September (wie Anm. 17), S. 53, V.4) findet man „atemlos“.

<sup>281</sup> Die Motorradfahrer. TBA, Sign. 494, F<sub>1</sub>, V.1 bzw. 27. September (wie Anm. 17), S. 31, V.1.

<sup>282</sup> Einsteins Ufer / (Vom Heroin). TBA, Sign. 412, F<sub>2</sub>, V.3 und V.2. Vgl. auch 27. September (wie Anm. 17), S. 8-9.

<sup>283</sup> Und der Sänger Dylan in der Deutschlandhalle. TBA, Sign. 761, V.2 / V.4 / V.2-3 bzw. 27. September (wie Anm. 17), S. 39, V.2/ V.4. Den „kämpferischen Liedern“ wird noch innerhalb von F<sub>1</sub> das Attribut gestrichen; in „27. September“ sind es dann „Hymnen / ihrer Studentenzeit“ (V.2-3). Ein anderes Beispiel wäre etwa das Gedicht über Brecht in Amerika, „Im Garten Eden, Hollywood genannt“, wo ab F<sub>2</sub> nicht mehr vom „süßen Eukalyptusduft“ die Rede ist. Vgl. TBA, Sign. 615, F<sub>2</sub>. Hervorhebung von mir, H. M.

<sup>284</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 2.2.2 der vorliegenden Arbeit.

<sup>285</sup> Krättli: Lieder vom Ende der Zeit (wie Anm. 32).

<sup>286</sup> F<sub>1</sub>, V.16 zum Gedicht „Der schöne 27. September“ (siehe Anhang I, S. XXXVII-XL) – vgl. auch S. 53 der vorliegenden Arbeit.

<sup>287</sup> Wie Anm. 274.

*gemieteten* Leib, den *verdorbenen* Knochen und das *herzlose* Herz.<sup>288</sup> Nur so kann der Mord Metapher sein für die Intensität und Zerstörungskraft des Begehrens, bis ins Innerste eines anderen zu blicken, ein anderes Herz um jeden Preis berühren zu wollen.

Auch in anderer Hinsicht zielen die Umarbeitungen auf weniger Eindeutigkeit: Statt der vielen Vorstufen so deutlich eingeschriebenen Wut arbeiten die gedruckten Fassungen viel eher mit kühler Ironie. Am deutlichsten lässt sich dies an Braschs „Ansturm der Windstille“<sup>289</sup> zeigen: Während die beobachteten Ruderer in der Vorstufe noch eindeutig pejorativ als „aufgedunsene angestellte Leiber“ beschrieben werden – mit einer Metonymie, die sie plakativ in die Nähe von (Wasser)-Leichen rückt – charakterisiert sie der Sprecher in der Druckfassung mit unaufdringlicher Ironie und weniger deutlicher Bitterkeit als „fleißige[] Angestellte“. Parallel dazu wird aus dem ehemals „verbrauchte[n] preußischen Himmel“ ein gutes Stück subtiler der „*flache* preußische Himmel“<sup>290</sup>, und die „lächelnden Geister aus der Geschichte“ sind nicht mehr „aus Blech“<sup>291</sup>, obwohl man noch deutlich spürt, dass sie dem Sprecher nicht geheuer sind. Die zurückgefahrte sprachliche Aggressivität hat hier ähnliche Auswirkungen auf den Text wie in den anderen Fällen<sup>292</sup> – der Ton des Sprechers erscheint distanzierter und analytischer, weswegen die formulierte Kritik weniger persönlich motiviert oder gegen Einzelne gerichtet wirkt und deutlicher auf größere Zusammenhänge rekurriert.<sup>293</sup>

Ähnlich wird auch generell Emotionalität zugunsten von beherrschter, scheinbar neutraler Schilderung zurückgefahren; eine Tendenz, die sich bereits in „Märchen von Ruth“ abzeichnete, in anderen Fällen aber eher noch deutlicher zu Tage tritt. Während etwa die Angst von Braschs Galilei vor der physischen Bedrohung zunächst in drastischen Bildern beschworen wurde – „Reiß dir die Zunge aus, stich dir die Augen blind, / [...] / hier kreist die Erde nicht, hier kreist der Tod / vor deinem Haus ist er gelandet, der Pilot“ –, wird in der Fassung im Gedichtband nur

---

<sup>288</sup> TBA, Sign. 465, F<sub>2</sub>, V.13-14.

<sup>289</sup> Wie Anm. 276.

<sup>290</sup> *Flach* ist deshalb subtiler, weil so einerseits eine gebräuchliche Sprachformel aufgegriffen wird, andererseits im Kontext auch eine übertragende Bedeutung äußerst wahrscheinlich ist: Die preußische Geschichte dräut noch dicht über der Gegenwart; der Horizont dieser ‚Preußen‘ ist beschränkt etc.

<sup>291</sup> Eine Formulierung, die sowohl auf die militärische Seite der preußischen Geschichte anspielt als auch deutlich impliziert, dass die Ahnherren dieser „Kämpfer der Freizeit“ (wie Anm. 276, V.10) hohl und gefühllos waren.

<sup>292</sup> Etwa wenn die vom Sprecher in „Drei Wünsche, sagte der Golem“ auf Frankfurt am Main herab gewünschte Atombombe im gedruckten Gedicht nicht länger ins „*birnlose* Gewimmel“ fällt (TBA, Sign. 513, F<sub>1</sub>, V.12 bzw. 27. September (wie Anm. 17), S. 18-19. Hier S. 18, V.12), oder es nur noch der bloße Zuschauerraum ist und nicht mehr der „Zschauerraum *ihrer Mittelmäßigkeit*“, in den sich die randalierenden Zuschauer des Dylan-Konzerts zurückgestoßen fühlen (TBA, Sign. 761, F<sub>2</sub>, V.11; Druckfassung (wie Anm. 283), V.11). Ein anderes Beispiel ist „Nachruf auf GG“ (27. September (wie Anm. 17), S. 11), wo die Gesetze, die Gilmores Todesurteil verlangen, in TBA, Sign. 688, V.10-11 als „die / mörderischen“ charakterisiert werden.

<sup>293</sup> Ähnliches wurde ja bereits bei „Van der Lubbe, Terrorist“ (siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI) vermutet, als von F<sub>2</sub> zur Druckfassung die persönliche Motivation der *persona* wieder entfiel; vgl. S. 40 der vorliegenden Arbeit. Distanzierter wirken übrigens auch Gedichte, in denen aus einem lyrischen Ich ein lyrisches ‚Er‘ oder ‚Sie‘ (Singular) wird: so werden bei „Rimbaud in Marseille“ (27. September (wie Anm. 17), S. 40), „Die große Ruhe alter Morde“ (27. September (wie Anm. 17), S. 62-63), „Ein gewöhnlicher Vorgang“ (27. September (wie Anm. 17) S. 69) alle ‚ich‘ zu ‚er‘ und beim Schluss von „Meine Großmutter“ (wie Anm. 275) wird ‚ich‘ zu ‚sie‘.

noch kühl konstatiert, wie Galileis Selbstzensur noch vor der Folter beginnt: „Halt deine Zunge fest, die Augen zu: / Ich sehe einen Blinden. Wen siehst du. / Ich sehe einen Stummen hinter Fenstern stehn / in einem Haus, um das die Wächter gehn.“<sup>294</sup> Dies korrespondiert einerseits mit der großen Bearbeitungslinie in diesem Gedicht (Galilei tobt am Ende auch nicht, wie ursprünglich geplant, in sarkastisch-pathetischer Selbstanklage, sondern hat – vielleicht sogar provokanter – bis zur Selbstaufgabe resigniert), andererseits zeichnet sich wohl ein ästhetisches Programm ab: Nicht Emotionalisierung des Lesers, Sympathie oder Identifizierung mit den Figuren der Gedichte soll erreicht werden, denn fast alle interessieren sie in erster Linie – bei Galilei sogar schon im Titel propagiert – als *Beispiele*.

So wird auch in anderen Texten Distanz zum Gegenstand geschaffen, indem weniger pathetische Ausdrücke gewählt werden. Etwa wird die Verurteilung Gary Gilmores zum „Tod durch Erschießen“ nicht länger sprachlich dramatisiert als Bereitschaft der Richter, „ein Leben / ins Blut zu werfen“<sup>295</sup>, denn das Gedicht will nicht Mitgefühl für den Mörder Gilmore bewirken, sondern seinen entlarvenden Triumph über die Doppelmoral der Gesetzgeber zelebrieren. Im Text über Elisabeth hingegen, die die Pfändung ihres Fernsehers erwartet, reduziert Brasch parallel affektiv konnotierte Begriffe und eindringliche Stilmittel, sodass der Sprecher emotional unbeteiligt wirkt: Das doppelte Asyndeton in „Elisabeth // hinter der Tür hockt startt durch / den Briefschlitz ins / Treppenhaus wartet auf / den Gerichtsvollzieher“, dessen erregende Wirkung im zweiten Fall durch die Alliteration noch unterstrichen wird, entfällt. Zudem wählt der Autor statt ‚starren‘ (worin sich die innerliche Anspannung Elisabeths andeutet) den neutralen Begriff ‚sehen‘: „Elisabeth hinter der Tür sieht / durch den Briefschlitz in das Treppenhaus wartet auf / [...]“<sup>296</sup> Erneut soll wohl nicht das Seelenleid einer Figur den Blick auf das große Ganze verstellen – auf „Das stille Verschwinden der Angestellten“, wie der Titel der Druckfassung, übrigens wieder einmal mit ironisierender Wirkung, besagt.<sup>297</sup>

Allerdings ist Verschlichtung auch abseits dieser Effekte ein Prinzip, das offenbar häufig dort angewandt wird, wo die Sprache des Gedichts zuvor etwas bemüht ‚poetisch‘ geklungen haben

<sup>294</sup> TBA, Sign. 818, F<sub>4</sub>, V.9-12 bzw. 27. September (wie Anm. 17), S. 12-13, V.9-12. Auch ansonsten wählt der Sprecher von nun an wertfreiere Begriffe; so „hetzt“ (TBA, a.a.O., V.22) Galilei nicht länger „in sein Versteck“, sondern „läuft“ (27. September (wie Anm. 17), V.22) nur.

<sup>295</sup> Nachruf auf GG. TBA, Sign. 688, V.2/V.5-6. Vergleichbar entfällt in „27. September“ auch die Formulierung von den *mörderischen Gesetzen* (vgl. TBA, Sign. 688, V.10-11); es heißt schlicht „die Ordnung“ (V.9 (wie Anm. 292)).

<sup>296</sup> Dies vollzieht sich von F<sub>2</sub> (TBA, Sign. 528, V.1-4; hier noch als „Elisabeth“) zur Druckfassung (wie Anm. 75).

<sup>297</sup> Mit einem Kunstgriff gelingt es Brasch übrigens letztlich doch noch, Elisabeths Ängste darzustellen und zugleich ironische Distanz zu schaffen – in Klammern gesetzte Einschübe übersetzen die schlichten Gedanken seiner Figur in dramatische Bilder, die einer anderen Realität, möglicherweise auch einer Fernsehwelt, entliehen zu sein scheinen: „Elisabeth [...] / wartet auf (die Todesboten) / die Gerichtsvollzieher [...] / die Schritte (Schläge ans Tor) / auf der Treppe [...] / Aber (Erbarmt Euch) / ich will nicht mehr ins Labor Arbeiten (das ist das Urteil)“ (V.1-11 (wie Anm. 75)). Einerseits zeigen die verfremdenden Einschübe, wie existentiell Elisabeth die Bedrohung erscheint, andererseits sind die floskelhaften Übertreibungen der Situation derartig unangemessen – bei Schlägen ans Tor z. B. assoziiert man eher Hausdurchsuchungen in Unrechtsregimen –, dass sie ein Mit- oder Einfühlen des Lesers verhindern.

mag.<sup>298</sup> So setzt Brasch z.B. in seinem Dylan-Gedicht „sang“ für „anstimme“<sup>299</sup>, verändert in seinem am konsequentesten in freien Rhythmen gehaltenen Text „Am Rand eines Erdteils“ mehrfach Präteritum in umgangssprachlicheres Perfekt<sup>300</sup> und streicht häufig rhetorische Figuren: Möglicherweise etwas zu verspielte Alliterationen wie „zwischen papier und papers“ werden verhindert (in der Druckfassung heißt es dann „zwischen Papier und Frauen“)<sup>301</sup> oder entfallen mit der ganzen Passage („die Leiber in Leder am Lehniner Platz“)<sup>302</sup>. Oxymora wie „mein *leiser* Schritt dröhnt in mein Ohr“ werden entschärft<sup>303</sup>, und statt Akkumulationen („angefressen schon / vom Geschwür unsere Liebe eine Infektion unsere Körper / [...] angenagt vom Tier Krebs die Krankheit ist / der Staat“) konzentriert sich mancher Text später lieber auf nur ein Bild („angefressen schon / Krebs die Krankheit ist der Staat“)<sup>304</sup>.

Auch wenn solche Streichungen auffällig sind: Man findet diese und zahlreiche andere klassische Stilfiguren weiterhin in Braschs Gedichten, und auch die Druckfassungen verheimlichen nie ihre Artifizialität. Keineswegs wird eine Alltagssprache angestrebt<sup>305</sup> (die Texte wurden bei ihrem Erscheinen ja sogar „wegen ihrer formalen Perfektion“ bejubelt – „ach, könnten nur mehr Lyriker so Gedichte schreiben“<sup>306</sup>). Viel mehr geht es Brasch offenbar um eine prägnante, knappe, unsentimentale und vor allem nicht zu gefällige Sprache. Er scheut dabei auch nicht deutliche Anleihen bei klassischen Gedichtformen, doch es wird – wie die Bearbeitungen deutlich zeigen – zugleich versucht, sie nicht zu glatt und eingängig zu gestalten. Typisch sind wie bei „Märchen von Ruth“ kleine (nachträglich eingefügte!) Stolpersteine im ansonsten gleichmäßigen Metrum oder – vergleichbar „Van der Lubbe, Terrorist“, wenn auch selten derartig zugespitzt – sehr ungleiche Hebungs- und Verslängen. Dies fällt natürlich besonders bei den in Strophen unterteilten, wei-

<sup>298</sup> Man mag hier erneut an den Prozess in „Märchen von Ruth“ (siehe Anhang I, S. IV-XXIII) denken, der die lyrischen, aber auch allzu bekannten Phrasen wie ‚treibendes Wolkenmeer‘ wieder streicht. Generell bestimmt Verschlichtung natürlich auch deutlich die Bearbeitung von F<sub>1</sub> zu F<sub>2</sub> im Titelgedicht „Der schöne 27. September“ (siehe Anhang I, S. XXXVII-XL).

<sup>299</sup> Wie Anm. 283, V.3 bzw. TBA, Sign. 761, F<sub>2</sub>, V.3.

<sup>300</sup> Vgl. TBA, Sign. 408, F<sub>1</sub> bzw. Druckfassung (wie Anm. 279).

<sup>301</sup> Im Garten Eden, Hollywood genannt“. TBA, Sign. 615, F<sub>1</sub>, V.8 bzw. 27. September (wie Anm. 17), S. 17, V.8.

<sup>302</sup> Die Motorradfahrer. TBA, Sign. 494, F<sub>1</sub>, V.2.

<sup>303</sup> Rimbaud in Marseille. TBA, Sign. 715, V.5. Hervorhebung von mir, H. M. „leiser“ entfällt in der Druckfassung (wie Anm. 293), V.5.

<sup>304</sup> Liebeserklärung. TBA, Sign. 644, F<sub>2</sub>, V.20-21 bzw. (wie Anm. 278), hier S. 55, V.20-21.

<sup>305</sup> Dazu äußert sich der Autor auch selbst kurz nach Erscheinen seines Bands: „Das war ja erstmal ’ne Entdeckung, als Leute gesagt haben, diese Hochsprache interessiert uns nicht mehr, die hat vom Leben, das man führt, überhaupt nichts. Und dann fällt man zuerst ins andere Extrem und nimmt das Material, das man roh vorfindet, als literarisches Material. Ich hab das Gefühl, daß die Poesie in dieser Sprache – Dichtung hat ja was mit Verdichtung, dichter machen, als es in der Realität ist, zu tun – sehr viel schwieriger zu finden ist [...]. Und wenn du über ein Stück Literatur sagst, so ist das tatsächlich im Leben, dann ist das für mich guter Journalismus, aber noch nicht Literatur.“ Brasch zitiert nach Mathes u. a.: Verwahrlosung als Hoffnung (wie Anm. 37), S. 59.

<sup>306</sup> Widmar Puhl: Hoffnungsloser Poet von Bitterkeit und Geldzeit. In: Mannheimer Morgen, 8. Juli 1980. Vgl. hierzu auch Schneider: Mythen des deutschen Alltags (wie Anm. 268), S. 218. „Jenen Gedichtveröffentlichungen, die sich nur dem Weitsichtigen als Gedichte darstellen und sich dann, sobald er die Brille aufsetzt, als Prosasätze erweisen [...], stellt Brasch ein trotziges, durchaus elitäres Formbewußtsein entgegen. [...] In ihrer Strenge und ihrem Kunstwillen haben diese Gedichte durchaus etwas Altmodisches.“

testgehend gereimten Gedichten auf.<sup>307</sup> Neun davon bestehen dabei recht klassisch aus je drei Quartetten im angedeuteten (abcb abcb abab) oder konsequenten Kreuzreim. Ihre Form korreliert offensichtlich mit der transportierten Stimmung; sie sind melancholisch und im Vergleich zu den übrigen Texten unprovokant – je regelmäßiger Reim, Rhythmus und Metrum sind, desto deutlicher, wie vor allem „Rimbaud in Marseille“<sup>308</sup> und „Schlaflied für K.“<sup>309</sup> zeigen. Doch gerade solche Gedichte erhalten im Bearbeitungsprozess oft kleine metrische und rhythmische Widerhaken: Das Rimbaud-Gedicht etwa, durchgängig jambisch, wirkt in der Druckfassung weniger glatt als im überlieferten Entwurf, weil die Hebungsanzahl im Eröffnungsvers einer jeden Strophe mindestens um eine, in der mittleren Strophe um zwei niedriger ist als in den übrigen Versen. In den beiden letzten Strophen wurde dies erst nachträglich hergestellt. Es geschieht im fünften Vers, der dadurch als einziger im Text nur 3-hebig ist und merkwürdig abgehackt erscheint (in „Der Schnee fällt und sein leiser Schritt“ wurde das Attribut ‚leiser‘ gestrichen) und wiederholt sich vergleichbar im neunten Vers: Durch die Abwandlung von „Mit seinem holzgeschienten Bein dem Tod“ zu „Mit seinem steifen Bein dem Tod“ ist die Strophe nicht länger in allen Versen 5-hebig – sicherlich keine inhaltliche Entscheidung, da ‚holzgeschient‘, weil man eine Prothese assoziieren könnte, dem historischen Faktum (Rimbauds Bein musste wegen Knochenkrebs amputiert werden) näher ist als ‚steif“.<sup>310</sup>

In „Schlaflied für K.“<sup>311</sup> dagegen, einer Mischung aus Daktylen und Trochäen, führt eine Änderung in V.10 zu einem rein trochäischen Vers, was – je nach Betonung – die Strophe zum Leiern oder zum Holpern bringt. Während es vorher stimmig hieß „Komm in den steinernen Garten / wo ich dich nie traf / will ich jetzt auf dich warten“ ändert Brasch nämlich zu „Komm in den Steingarten“ – damit ein sauberer Reim mit dem letzten Vers möglich ist, müsste nun ‚Steingarten‘ falsch auf der zweiten Silbe betont werden.<sup>312</sup> Der Verdacht liegt nahe, dass zu großer formaler Schönheit entgegengewirkt werden sollte, die nicht dem Inhalt des Gedichts entsprochen hätte (das ebenmäßige Metrum macht den Vers eben *nicht* ‚schöner‘, sondern schafft eine trostlose Stimmung).

Sogar ein möglicher Zusammenhang zwischen gleich langen, gleichmäßig gehobenen Versen und Hoffnungslosigkeit wie in „Van der Lubbe, Terrorist“ lässt sich noch für weitere Gedichte am

---

<sup>307</sup> Faszinierend etwa, wie irritierend ein Kreuzreim wirken kann, wenn ein Gedicht wie das zweistrophige „Nachtrag zum Duden 1 + 2“ keinerlei Versmaß einhält: „Aus der deutschen Sprache übernahm die englische Sprache / die Worte Zweierbeziehung und Berufsverbot: / So fällt eine Sprache in die politpsychologische Lache. / Von Grimmelshausen bis Goethe stehn alle schamrot“ (27. September (wie Anm. 17), S. 47, V.1-4). Erst durch den Reim wirkt die Unregelmäßigkeit des Versmaßes holprig (und nicht einfach als freier Rhythmus), was in Zusammenhang mit den aufgerufenen großen Schriftstellern natürlich recht aufreizend wirkt.

<sup>308</sup> Wie Anm. 293.

<sup>309</sup> Wie Anm. 85.

<sup>310</sup> Rimbaud in Marseille. TBA, Sign. 715, V.5/9 bzw. Druckfassung (wie Anm. 293), V.5/9.

<sup>311</sup> Wie Anm. 85.

<sup>312</sup> TBA, Sign. 718, F<sub>1</sub>, V.10-12. (Die Änderung vollzieht sich bereits in F<sub>1</sub>, allerdings in der zweiten Stufe.)

Bearbeitungsvorgang nachvollziehen: an Braschs seit dem Abdruck im *Poesiealbum* in Teilen verändertem Text „Mörder Ratzek weißer Mond“<sup>313</sup> etwa. Während die Mord-Strophe und die zwei darauf folgenden Strophen, die den Kannibalismus Ratzeks andeuten (also den Versuch, die erwünschte Einheit mit der Schwester auf gelinde gesagt ungewöhnliche Weise zu erlangen) in den Hebungszahlen deutlich stärker als zuvor differieren,<sup>314</sup> besitzen die Verse der neuen Schlussstrophe, die von Ratzeks resignierter Aufgabe berichtet, erstmals und als einzige im Gedicht alle die gleiche Hebungszahl. Solche Gleichmäßigkeit oder Eintönigkeit strebt Brasch, das legen auch andere Beobachtungen nahe, tatsächlich häufig an, wenn seine Figuren ihre Opposition oder ihr anarchisches Potential aufgegeben haben.<sup>315</sup>

## 2.2.2 Pointierung und Provokation

In den Gedichten des Bandes, die keine klassische Form zitieren, wird Reim häufig erst spät im Bearbeitungsvorgang und dann sporadisch eingesetzt. Ähnlich wie beim Endreim in „Der schöne 27. September“ oder den Binnenreimen in „Van der Lubbe, Terrorist“ ist die Wirkung dadurch fast immer in erster Linie irritierend. Brasch nutzt die gewonnene zusätzliche Aufmerksamkeit, um seine Texte pointierter und provokanter zu gestalten; so etwa in der Druckfassung von „Meine Großmutter“:<sup>316</sup> „Auf dem alten Foto ist sie eine schöne Frau / auf einem Berg: Am Rand. /

<sup>313</sup> Wie Anm. 34.

<sup>314</sup> In Strophe 9 werden der zweite Vers und der dritte kürzer, so dass z.B. die sich reimenden Verse 2 und 4 nun um vier Hebungen differieren; in Strophe 10 wird der erste Vers länger und differiert mit seinem Reimvers nun um zwei Hebungen; der erste Vers in Strophe 11 wird ebenfalls länger, so dass er und der darauf folgende nicht mehr gleich lang sind.

<sup>315</sup> Dazu passen die fast durchgängig jambischen Gedichte des Bandes, „Selbstkritik 3“ (wie Anm. 59), „Zum Beispiel Galilei“ (wie Anm. 294), „Im Garten Eden, Hollywood genannt“ (wie Anm. 301), „Die große Ruhe alter Morde“ mit seinem 1968-Bezug (wie Anm. 293) und „Die Geheimnisse“ (wie Anm. 76). Vielleicht ist es eine gewagte These, aber Jambus scheint auffällig oft im Zusammenhang mit (stets negativ bewerteter) Anpassung an gegebene Verhältnisse verwendet zu werden. Bezeichnenderweise wird etwa der jambische Versfuß in „Die Geheimnisse“ nur an der Stelle, wo von ‚Erschütterung‘ die Rede ist (vgl. V.9), durchbrochen; in anderen Fällen wie „Nachtrag zum Duden 1 + 2“ ist der einzige jambische Vers ausgerechnet das Fazit „Als Staat pflanzt sich der Bürger fröhlich fort“ (wie Anm. 307, V.8). Diese Beobachtung ist natürlich nicht auf alle Texte anzuwenden – für „Rimbaud in Marseille“ (wie Anm. 293) etwa passt sie nicht – aber die Zusammenfälle sind doch erwähnenswert. Bedenkenswert ist vielleicht auch, dass der ebenfalls alternierend gehobene Trochäus ausschließlich „Van der Lubbe, Terrorist“ (siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI), „Woyzecks Tanzlied“ (27. September (wie Anm. 17), S. 41), „Liebeserklärung“ (wie Anm. 278) und eben „Mörder Ratzek weißer Mond“ (wie Anm. 34) bestimmt, also Gedichte, die von Auflehnungsversuchen mit tragischen Konsequenzen erzählen, statt von erfolgreicher Opposition, wie z.B. in „Nachruf auf GG“ (wie Anm. 292). Interessanterweise wird beim Ratzek-Gedicht das gleichmäßige Versmaß am deutlichsten durchbrochen, wenn er sich gegen die Staatsgewalt auflehnt: „Brecht die Hand, die sich da gegen den Türrahmen stemmt“ ((wie Anm. 34), hier S. 58, V.54) und in der zunächst befreienden Durchblick versprechenden Rede des Richters (ebd., V.59-64), die dann zurück in den Trochäus fällt, wenn der Richter trotzdem noch fordert „Wo ist Ihr Motiv, Herr Ratzek, / sagen Sie doch was“ (ebd., V.65-66).

<sup>316</sup> Wie Anm. 275. Trotz der deutlichen Parallelen zur Biografie der Großmutter des Autors zeigt der Schreibprozess hier einmal mehr, wie riskant (und unproduktiv) es ist, Brasch biografisch zu deuten: Die Chronologie der Ereignisse verschiebt sich von F<sub>2</sub> zur Druckfassung völlig; zahlreiche Details werden dabei geändert – in F<sub>2</sub> wird die Großmutter beispielsweise erst *nach* dem Krieg von ihrem Ehemann verlassen (F<sub>1</sub> und F<sub>2</sub> in: TBA, Sign. 677).

Verächtlich sieht sie in die Kamera: / Schließlich ist mein Vater Fabrikant.“ (V.1-4), lauten die Anfangsverse nun nach neuem, stärker rhythmisierendem Zeilenbruch und dem neu hinzugekommenem dritten Vers statt wie zuvor „Auf den alten Fotos ist sie / eine schöne Frau Verächtlich / sieht sie in die Kamera Schließlich / war ihr Vater Fabrikant“ (F<sub>1</sub>/F<sub>2</sub>). Der neue, überraschende Endreim, der abgesehen vom sentenzartigen Schluss der einzige im Gedicht ist, lenkt den Blick des Lesers auf die Pole, zwischen denen sich der Text bewegt: Einerseits wird die Großmutter mit ihrem Hochmut keineswegs als sympathische Figur gezeichnet, andererseits ist sie Opfer – sie wird auf Grund ihrer jüdischen Abstammung ein Leben lang ‚am Rand‘ stehen und nicht einmal nach Ende des Nationalsozialismus einen eigenen Platz erhalten.

Auch Binnenreime gibt es hier erst in der Druckfassung, und sie bewirken ebenfalls eine Zuspitzung. So wird die Verblendung der Großmutter durch den Mittenreim „[...] Den zweiten [Mann] / verließ sie in München für den dritten und / wurde katholisch wie **er**. Als / die Nazis sie holten rief sie: Was / wollt ihr von mir: Ich bin keine Jüdin **mehr**“<sup>317</sup> (V.5-9) unterstrichen; die Auswirkungen der Behandlung durch ihren dritten Mann, der ihr ihren angestammten Platz in der eigenen Wohnung verweigert, markiert jetzt ein Zäsureim in ihrer Reaktion: „Zu euren Diensten: / eure Ameise will ich **sein**. Und schloß sich in ihr neues Zimmer **ein**“ (V.20-21).<sup>318</sup>

In anderen Fällen aber provozieren überwiegend Reime in Form von zwei bis vierzeiligen Pointen und Sentenzen am Ende eines ansonsten ungereimten Gedichts<sup>319</sup> die Aufmerksamkeit der Leser: „Braschs Schlußreime haben es in sich. Die beuteln einen zurecht“<sup>320</sup>, wie ein Rezensent bemerkte. Solche Schlussreime sind tatsächlich ein äußerst typisches Stilmittel für diesen Autor, mit dem ausdrücklich auf die Aussage eines Gedichts verwiesen wird oder sogar – wie in einer formalen Reminiszenz an das epische Theater – noch über das Vorangegangene hinaus auf seinen Beispielcharakter. Während Brasch zu plakative Formulierungen im Kerntext streicht, feilt er häufig gleichzeitig an diesen ebenfalls recht provokanten Kommentaren – die jedoch ihrerseits nie eindeutig sind und oft eine neue, überraschende Dimension des jeweiligen Gedichts eröffnen. Mitunter erscheint es dabei durchaus denkbar, dass erst die gefundene Sentenz Anlass zur weitreichenden Umarbeitung des Gedichts gab: „Die Motorradfahrer“ etwa benutzt einzelne Versatzstücke aus den Vorstufen<sup>321</sup>; diese erfahren jedoch nun – unter die Idee vom Leben als sinnlosem Kreislauf gestellt – eine komplette Umdeutung: „Leben ist Fahren: Im Kreis. / Die Toten im

---

<sup>317</sup> Hervorhebungen von mir, H. M.

<sup>318</sup> Hervorhebungen von mir, H. M.

<sup>319</sup> Obwohl die optische Abhebung im durchgehend gereimten „Im Garten Eden, Hollywood genannt“ durchaus vergleichbar die Aufmerksamkeit auf die sentenzartigen letzten vier Verse lenkt (V.15-18 (wie Anm. 301)). Auch an diesem Ende feilte Brasch lange; die interessanteste Variante bietet vielleicht F<sub>3</sub>, V.15-18 (TBA, Sign. 615; hier vor den handschriftlichen Änderungen zitiert): „Sei ihnen dankbar, Brecht, genieße deinen Fall / Sie haben nur dich selbst vor dir geschützt, / als sie in Santa Monica (sie tun das überall) / dich lehrten, daß du ihnen gar nichts nützt.“

<sup>320</sup> [anonym]: Glaubenslos, gefühlsreich. In: Arbeiterzeitung [Wien], 4. April 1980.

<sup>321</sup> Etwa die Örtlichkeit – den Kurfürstendamm – oder den mangelnden „Auslauf zwischen den Mauern“, vgl. TBA, Sign. 494. Hier F<sub>2</sub>, V.4. [Druckfassung wie Anm. 281].

Straßengraben sind kein Beweis“. Tatsächlich könnte man hier dem Rezensenten recht geben, der bemängelt, dass dieser Sinnspruch „so lapidar ist, so alles Licht auf sich konzentriert, daß das außerdem Mitgeteilte Beiwerk wird.“<sup>322</sup> Doch im Normalfall wirken die Sentenzen als Bereicherung des ursprünglichen Texts, etwa wenn das zunächst extrem platte Gedicht-Ende von „Selbstkritik 4“ über eine Tagebuch schreibende Prostituierte („Kollegin, will ich rufen, aber / das wäre eine Kränkung: Für sie“) ersetzt wird durch „[...] Sie hebt den Kopf und lächelt: / Mich könnt ihr kaufen. Was ich denke nicht. / Ich gehe weiter: dankbar für den kostenlosen Unterricht“.<sup>323</sup> Während der Vergleichspunkt zwischen Künstler und Prostituiertes zuvor höchst konstruiert und die Pointe dumpf wirkte, bekommt der Text nun eine poetologische Komponente. Der Reim fungiert in diesem wie in anderen Fällen dabei als besonderer Fingerzeig und zeigt zugleich durch seine ausgestellte Artifizialität, dass die gewichtige Botschaft *bewusst* und provokant überspitzt ist. Als ironischer Kontrapunkt zum Vorangegangenen hingegen wirkt des Ende des Gedichts über den (historisch verbürgten)<sup>324</sup> Eklat beim Dylan-Konzerts in der Berliner Deutschlandhalle. Die Ebene der ‚Publikumsbeschimpfung‘ wird mit den Zeilen „Die Wetter schlagen um: / Sie werden kälter. / Wer vorgestern noch Aufstand rief, / ist heute zwei Tage älter“ (V.15-18) verlassen. Stattdessen wird nun der Sänger selbst ins Visier genommen (oder – je nach Deutung des lyrischen Ichs – er selbst beäugt sich kritisch): Dylan dient als Exempel dafür, dass Rebellion nichts weiter als ein Jugendphänomen ist.<sup>325</sup>

Eine andere Methode, mit der Brasch seine Texte pointiert, ist die Titelgebung. Während die Überschrift von „Der schöne 27. September“<sup>326</sup> von Anfang an bestand und erst durch den negativ formulierten Text eine Umdeutung erfuhr – die allerdings den Witz des Gedichts ausmacht –, wurden viele andere Titel erst sehr spät gefunden. Fast immer wird die Deutung mit dem späten Eingriff in eine bestimmte Richtung gelenkt: Hieße Braschs Ballade immer noch, wie bis in die dritte und letzte überlieferte Vorstufe, „Galileo Galilei“, wäre sie offener deutbar und besäße nicht notwendigerweise Exempelcharakter wie „Zum Beispiel Galilei“<sup>327</sup>. Beispielhaft erscheint auch das Gedicht über die angstvoll den Gerichtsvollzieher erwartende „Elisabeth“ (so der Titel

<sup>322</sup> Zenke: Literaturkritik: Bücher im Gespräch (wie Anm. 262), S. 1.

<sup>323</sup> TBA, Sign. 731, F<sub>1</sub>, V.4-5 bzw. Druckfassung (wie Anm. 115), V.5-7.

<sup>324</sup> Das Konzert hatte 1978 stattgefunden; angeblich war Brasch unter den Besuchern. Ein Dylan-Experte deutete den Eklat so: „Offenkundig hatte eine Generation gemerkt, dass ihr Anti-Establishment-Idol abhanden gekommen war und dass sie, inzwischen ‚fully established‘, ein solches Idol noch immer dringend nötig hatte.“ (Ernst Grabovszki: Unruhe als Leitprinzip. Bob Dylans Karriere ist eine Folge ständiger Kehrtwendungen. [Artikel ‚Dylan‘ im Extra-Lexikon]. Auf: <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?TabID=4632&Alias=dossiers&cob=5488> (Stand: 12/2006)).

<sup>325</sup> Wie Anm. 283. In „Ansturm der Windstille“ hingegen wirkt der Reim noch als Verstärkung des Schockeffekts, den die letzten Zeilen so unvermittelt bieten: „[...] die Ruderer / rudern Dann sind sie vorbei eins zwei / Ich denke weiter Als ob ich eben gestorben sei“ (V.11-13 (wie Anm. 276)).

<sup>326</sup> Siehe Anhang I, S. XXXVII-XL.

<sup>327</sup> Wie Anm. 294.

in den Vorstufen) durch die Umbenennung in „Das stille Verschwinden der Angestellten“<sup>328</sup> – deutlich ist ihr Schicksal so nur eines von vielen, wobei die Überschrift, ähnlich wie viele der sentenzartigen Gedichtschlüsse, geistreich-ironisch erscheint<sup>329</sup> und dadurch einmal mehr Sentiment entgegenwirkt. Immer wieder gibt Brasch so seinen Gedichten einen letzten Schliff, stößt den Leser geradezu mit seinen Titeln auf den (angeblichen) Kernpunkt des Gedichts; sei es das „Niemand's Land“ als Metapher für das Verhältnis der Deutschen zu ihrem Staat in der Druckfassung von „Van der Lubbe, Terrorist“<sup>330</sup> oder das wunderbare Paradoxon „Ansturm der Windstille“<sup>331</sup>, das die ‚sinnlosen‘ Anstrengungen der Ruderer noch einmal unmissverständlich zum *pars pro toto* für ein generelles Phänomen erklärt.<sup>332</sup> Wie hier, so wirken zahlreiche Titel als späte Politisierung der ihnen ja buchstäblich untergeordneten Texte.<sup>333</sup> So gelingen in wenigen Worten sinnreiche Provokationen, etwa, wenn ein ursprünglich einmal „12 Reime für Erich Arendt“ betiteltes Gedicht mit einem Mal die beiden deutschen Staaten zwischen „Dornröschen und Schweinefleisch“ sieht ...<sup>334</sup>

Provozierend wirkten Braschs Gedichte bei ihrem Erscheinen tatsächlich allemal, und das, wenn man aus den zeitgenössischen Besprechungen schließt, sowohl im linksalternativen als auch im bürgerlich-konservativen Milieu. Die an den Golem gerichteten Wünsche<sup>335</sup> „Mit den Toten nach Hause [...] // Auf einer Atombombe über dem Bahnhof Frankfurt [...] // In einem zerstörten Haus wohnen“ etwa empörten *Neue Zürcher Zeitung* („Menschenverachtung, Inhumanität, Zynismus“)<sup>336</sup> und *konkret* („Keiner dieser drei Wünsche ist aufs Leben oder auf die Gemeinschaft mit

<sup>328</sup> Wie Anm. 75.

<sup>329</sup> Zum einen, weil Elisabeth ja nicht wirklich verschwindet, sondern sich tot stellt; zum anderen, weil zumindest die Einschübe in den Klammern (vgl. Anm. 75) alles andere als ‚still‘ erscheinen.

<sup>330</sup> Siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI.

<sup>331</sup> Wie Anm. 276.

<sup>332</sup> Dies bemerkt auch der Rezensent der *SZ*: „Die geräuschvolle Umtrieblichkeit der Abendanzug-mit-Tennischuhen-Gesellschaft heute, da [...] kein politischer oder kultureller und nicht mal mehr ein wesentlicher ökonomischer Fortschritt in Sicht scheint, sie lässt sich in einer Metapher fassen: ‚Ansturm der Windstille.‘“ Vgl. von Becker: Im Ansturm der Windstille (wie Anm. 39).

<sup>333</sup> So zeigt auch erst der Titel „Vorkrieg“ (ab F<sub>2</sub>) des Traum-Gedichts um Liebe und Tod, wie nah Eros und Politik zusammen liegen – deutlich vor allem für die zeitgenössische Leserschaft, denn kurz vor Erscheinen von „27. September“ war Braschs umstrittenes Drama „Lieber Georg“ (veröffentlicht in: Thomas Brasch: *Lovely Rita*, Rotter, Lieber Georg. Theaterstücke. Frankfurt am Main 1989) mit dem Zusatz „Ein Eis-Kunst-Läufer-Drama aus dem Vorkrieg“ in Bochum uraufgeführt worden. Wie provokant die Parallelen, die Brasch zwischen der Hauptfigur Georg Heym und der eigenen Zeit und Biografie zog, wirkten, zeigt eine Rezension zum „27. September“, die nicht ohne einen Seitenhieb auf das Drama auskommt: Auch Brasch verrenne sich „zunehmend in einen literarischen Kleinkrieg gegen die westliche Industriegesellschaft. In seinem jüngsten Theaterstück [...] sah er den Westen in einen neuen Weltkrieg treiben.“ Vgl. Frederiksen: *Ins Paradies vertrieben?* (wie Anm. 18).

<sup>334</sup> Vgl. Thomas Brasch: 12 REIME FÜR ERICH ARENDT. In: *Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt. Zum 75. Geburtstag* hg. von Gregor Laschen und Manfred Schlösser. Darmstadt 1978. S. 136 sowie „Dornröschen und Schweinefleisch“ (27. September (wie Anm. 17), S. 42). Die Anspielung auf den hundertjährigen Schlaf und die märchenhafte Hoffnung auf sanfte Erweckung ist deutlich; ‚Schweinefleisch‘ hingegen lässt eine Vielzahl von Assoziationen zu. Der Autor selbst will es allein als Metapher für das „Derbe“, das in Deutschland zur Esskultur und allgemein zur Gesellschaft gehöre, verstanden wissen (vgl. Emeritzky: [2. Interview] (wie Anm. 73), S. 15); denkbar erscheint jedoch m. E. auch eine beleidigende Komponente.

<sup>335</sup> Wie Anm. 292, S. 18, V.1/9 und S. 19, V.17.

<sup>336</sup> Krättli: *Lieder vom Ende der Zeit* (wie Anm. 32).

einem Menschen gerichtet“)<sup>337</sup> in durchaus vergleichbarem Maße; und selbst der hilflose Versuch des SFB-Rezensenten, die Wogen zu glätten, teilt doch etwas von der Schockwirkung des Gedichts mit.<sup>338</sup> Dabei ist erstaunlich, wie in keinem der drei Fälle die gallige Verzweiflung des Sprechers erkannt wird, obwohl sein angeblich empfundenes Glück darüber, dass alle Wünsche in Erfüllung zu gehen scheinen, wohl nur als Ironie aufgefasst werden kann.<sup>339</sup>

Doch auch, wenn die provokative Wirkung dieses Texts offenbar so stark war, dass sie vielen den Blick auf seinen Charakter als Warngedicht und Negativutopie verstellte, bewusst angelegt vom Autor war sie auf jeden Fall. Dies zeigt, obwohl die überlieferten Fassungen von „Drei Wünsche, sagte der Golem“ nur wenige Änderungen beinhalten, schon ein einziges Detail: Der im Zusammenspiel mit diesen speziellen drei Wünschen besonders Anstoß erregende Teil des Gedichts, „Eine Dohle hockt abends auf dem Mast / die soll mich *glücklich* sehen, / denn alles, was du mir versprochen hast, / seh ich in Erfüllung gehen“<sup>340</sup>, erhielt seine volle Wirkung erst durch die Änderung von einem Verb in ein Attribut: Ursprünglich lautete der Vers „die soll mich schreiben sehen“<sup>341</sup>. In dieser weit weniger ironischen Formulierung aber, welche die apokalyptische Vision zum Schreibanlass erklärt, schien die Betroffenheit des Sprechers noch deutlich durch – was die geballte provokative Kraft der bösen Wünsche gemildert hätte und offenbar nicht erwünscht war. In anderen Fällen vollzieht sich derartiges noch um einiges deutlicher: „Am Rand eines Erdteils“<sup>342</sup> wirkt in der Druckfassung hauptsächlich durch seine provokante Pointe (die Schauspielerin Mimi zeigt mit den Worten „Da endlich ist / Amerika zu Ende“ (V.17-18) lächelnd auf den Hafen von New York); die Vorstufen bieten jedoch nur eine recht harmlose Reminiszenz an die Schauspielerin Mimi Strum mit deutlichen autobiografischen Zügen auf<sup>343</sup>, in der Mimi noch „stolz auf die Stadt“ (F<sub>1</sub>, V.10) blickt und nur anmerkt „Amerika zu Ende. Da drüben“ (F<sub>1</sub>, V.20). Schönstes Beispiel einer erst nach und nach erarbeiteten Provokation aber ist „Hoffnungslose Empfehlung“<sup>344</sup>, das Gedicht, in dem der Sprecher – der sich noch dazu „Thomas Brasch“ (V.17) nennt – seiner ehemaligen Geliebten kühl den Selbstmord anrät: „Häng dich auf, Magdalena, ich werde nicht / zur Telefonzelle gehen und das Urban-Krankenhaus anrufen, / wenn ich dich finde“ (V.22-24). Der „tödlich[] kalte[] Wind“, der durch dieses Gedicht wehe, erbitterte den *konk-*

---

<sup>337</sup> Schneider: Transit durchs Reich linker Melancholie (wie Anm. 19), S. 222.

<sup>338</sup> „Eine schlimme Vision. Aber es ist natürlich unsinnig, in westdeutschem Lokalpatriotismus zu fragen: Warum will er [der Autor] gerade uns vernichten, die wir ihn aufgenommen haben [...]? Es ist nicht anzunehmen, daß Thomas Brasch, fragte man ihn, überhaupt eine derart gefährliche Feindseligkeit gegen irgend jemanden bestätigen würde.“ Vgl. Boguth: Das Thema. Thomas Brasch (wie Anm. 176), S. 9.

<sup>339</sup> Ganz deutlich macht dies der dritte Wunsch, in dem sich das Ich eine Zukunft „allein in einer zerstörten Landschaft, / in zerbrochene Ziegel Briefe gekratzt / an meine tote Verwandtschaft“ ausmalt (vgl. V.18-20).

<sup>340</sup> V.21-24; Hervorhebung von mir, H. M.

<sup>341</sup> Drei Wünsche, sagte der Golem. TBA, Sign. 513, F<sub>1</sub>, V.22.

<sup>342</sup> Wie Anm. 341.

<sup>343</sup> Strum hatte die Hauptrolle in einer New Yorker Aufführung von „Lovely Rita“ gespielt; in F<sub>1</sub>, V.15 (TBA, Sign. 408) heißt es z.B. noch „die mir vorspielte, wer Rita war“ statt wie in der Druckfassung „wer Hamlet war“ (V.12 (wie Anm. 279)).

<sup>344</sup> Druckfassung wie Anm. 57 bzw. TBA, Sign. 576 und 833 (die Fassung in 833 müsste auf F<sub>1</sub>, Sign. 576 folgen).

ret-Rezensenten Michael Schneider derart, dass er ein anderes, humanistischeres Ende einforderte: „Was hindert den bedrängten Dichter eigentlich zu sagen: Ich liebe dich nicht, Magdalena, und ich werde auch nicht mit dir zusammenleben, aber ich schneide dich ab und rufe das Urban-Krankenhaus an.“<sup>345</sup> Ironischerweise war das ursprüngliche Ende des Gedichts tatsächlich genau so vorgesehen; die komplette Umschreibung – erreicht durch Einfügen von ‚nicht‘ und einem neuen, bösartigen Schluss statt „Ich werde zur Telefonzelle gehen und das Krankenhaus Friedrichshain anrufen, / wenn ich dich finde. Das will ich für dich tun und / nichts mehr“ – wurde erst handschriftlich in die vorletzte Fassung des Gedichts eingefügt.<sup>346</sup> Die kalte Pose der *persona* mit der autobiografischen Maske<sup>347</sup> zielt wohl hier (wie anderswo)<sup>348</sup> bewusst auf die Irritation oder sogar Empörung des Lesers: Die persönliche Freiheit ist so hoch zu bewerten, dass alle Konventionen und Tabus für ihre Bewahrung gebrochen werden dürfen, behauptet der Text – der Mensch darf durchaus *an island, entire of itself* sein.<sup>349</sup> Daraus spricht ein Menschen- und Gesellschaftsbild, das einige Zeitgenossen Braschs offenbar zutiefst verunsicherte – sie reagierten entweder wie Michael Schneider moralisch empört oder gingen der Provokation aus dem Weg, indem sie solche Gedichte schlicht falsch lasen.<sup>350</sup>

### 2.2.3 Ein ungewöhnlicher Textbegriff

Wie der Blick auf die Gesamtzahl der überlieferten Vorstufen zeigt, ist es keineswegs ein Zufall, dass die drei im *close reading* analysierten Gedichte sämtlich einen völlig anders beschaffenen und

<sup>345</sup> Vgl. für beide Zitate Schneider: *Transit durchs Reich linker Melancholie* (wie Anm. 19), S. 224.

<sup>346</sup> Zitat vgl. TBA, Sign. 576, F<sub>4</sub> [bezieht man 833 mit ein, F<sub>5</sub>], V.40-41; Änderung des Schlusses allgemein ab V.38. Während die Praktikabilität der John-Donne-Maximen vom Sprecher zunächst nur angezweifelt wurde (F<sub>1</sub>-F<sub>3</sub>), funktionieren sie ab den handschriftlichen Einfügungen in 576/F<sub>4</sub> nur noch als Folie, von der sich der Sprecher aufsässig abhebt; er wird nicht weniger durch den Tod Magdalenas, sondern durch ihr Leben und folgert: „Für dich, Magdalena, wird da geläutet, sagt Thomas Brasch“ (eingefügt nach V.29). Von der chronologisch letzten Fassung zur Druckfassung werden darüber hinaus noch alle entschuldigenden Gesten des Sprechers getilgt; statt des noch Hilflosigkeit einräumenden „Ich weiß nur, daß ich der Hafer bin, / den du kauft“ (576, F<sub>5</sub> [insgesamt F<sub>6</sub>], V.18-19) heißt es z.B. um einiges skrupelloser „[für dich wird geläutet] denn / ich weiß, daß ich der Hafer bin, / den du kauft“ ((wie Anm. 57), hier S. 66, V.17-19).

<sup>347</sup> Ein hübsches Detail am Rande ist, dass das Gedicht in den ersten 5 Fassungen noch deutlich in der DDR situiert ist (in F<sub>1</sub> bspw. besteht Magdalenas Bibliothek aus Büchern von Neutsch und Lenin – V.7 –, und der Sprecher fordert sie auf, den Abschiedsbrief neben den „FDJ-Ausweis / und deinen Ausweis / der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft“ (V.18), und nicht das Westberliner Urban-Krankenhaus, sondern das Krankenhaus Friedrichshain soll informiert werden (vgl. V.27). Die Abwandlung verhindert, dass die Provokation bei einem westdeutschen Publikum verpufft, etwa, indem die Kälte des Sprechers mit dem Leben in der DDR begründet wird.

<sup>348</sup> Vergleichbar wäre etwa „Schlimmer Traum“, das Eröffnungsgedicht des Bandes (27. September (wie Anm. 17), S. 7) – Teil der albraumhaften Vision ist da u. a. „Keiner für sich Jeder für jeden“ (ebd., V.6).

<sup>349</sup> Der berühmte Gedanke Donnes, „no man is an island, intire [sic] of itself“, wird in der ersten Fassung des Gedichts noch wörtlich zitiert (vgl. TBA, Sign. 576, F<sub>1</sub>; mit Tippfehler „intire“).

<sup>350</sup> Vgl. Schneider: *Transit durchs Reich linker Melancholie* (wie Anm. 19), S. 224 sowie z. B. Puhl: *Hoffnungsloser Poet von Bitterkeit und Geldzeit* (wie Anm. 306). Puhl deutet die kraftvolle Asozialität des Sprechers um zur psychischen Gebrochenheit: „Thomas Brasch gelingt ein bestürzend deutliche Bild jenes Tieres mit den zwei Rücken, das so vieler Zeitgenossen Seele zerfetzt wie in seiner ‚Hoffnungslosen Empfehlung‘.“

durchaus eigenwertigen Text zum Ausgangspunkt hatten. „Märchen von Ruth“ weist sogar einen für Braschs Gedichte geradezu typischen textgenetischen Prozess auf: Während die Struktur und ein Grundvokabular erhalten bleiben, vollziehen sich hier wie in zahlreichen Texten starke Verschiebungen auf der metaphorischen Ebene. „Vorkrieg“ etwa (in F<sub>1</sub> noch ohne Titel) wurzelt in einem Gedicht über einen Seitensprung<sup>351</sup>. „Hier bin ich wieder / Ich habe heute nachmittag / die falsche Frau umarmt Wie / voller Unruhe ich bei ihr lag“ (V.1-4), beginnt der ursprüngliche Text, der schon wie die spätere Druckfassung aus zwei Quartetten im angedeuteten Kreuzreim und einer komplett durchgereimten Strophe besteht.<sup>352</sup> Noch auf diesem Textträger vollziehen sich die entscheidenden Änderungen, handschriftlich als Alternative neben die erste Strophe gestellt: Aus dem Nachmittagserlebnis wird ein Traumszenario, aus der *falschen* eine *fremde* Frau (die Alliteration bleibt also bestehen), und schon scheint die Unruhe des Sprechers nicht mehr sehr profan einem schlechten Gewissen zu entspringen, sondern dunklen Vorahnungen – der erste, entscheidende Schritt zu dem „düster-prophetischen Zeitgedicht“, das Reinhold Grimm 1984 für die Frankfurter Anthologie interpretierte, ist getan.<sup>353</sup>

Während die erste Stufe von „Vorkrieg“ allerdings noch reichlich uninspiriert und unfertig wirkt, beruht eine beachtliche Zahl von Texten jeweils sogar auf einem völlig anderen, recht vollendet wirkendem Gedicht. So ist „Der Hurenmörder L. aus Köln“<sup>354</sup> aus einem zeitweilig „SONETT FÜR THALBACH“<sup>355</sup> betitelten dreimal längeren Text hervorgegangen, der bei aller Drastik ein faszinierendes Liebesgedicht ist und den Häutungsprozess im Gegensatz zum „Hurenmörder“ ausschließlich als Metapher verwendet. Vielleicht noch interessanter ist der Entstehungsprozess von „Schlaflied für K.“<sup>356</sup>, das einmal „FÜR SHAKESPEARE“ hieß und fern aller Vorkriegs-Thematik vom Schreiben erzählte: „Sechs Blätter oder eins oder keins / was kann dich von mir trennen / dein Feuer oder meins / welches wird mich verbrennen“ (V.1-4).<sup>357</sup> Während erneut Melodie, Form und hier sogar die ‚oder‘-Struktur von Anfang an bestanden, werden noch auf dem ersten Typoskript über 30 Worte des 12-Zeilers mit den kurzen Versen handschriftlich ersetzt – bereits hier kristallisiert sich ein anderes Gedicht heraus. Zumindest indirekt aber bleibt ein Dichter auch in der Schlussfassung die Bezugsgröße: Der Text, in der Uraufführung von

<sup>351</sup> TBA, Sign. 779, F<sub>1</sub>. [Druckfassung wie Anm. 280].

<sup>352</sup> Die Behauptung Braschs, dass bei seinen Gedichten „oft zuerst nur die Form“ vorhanden sei, manchmal habe man „auch nur einen Rhythmus für ein Gedicht oder eine Melodie im Ohr“, klingt da durchaus plausibel. Brasch zitiert nach Christine Emeritzky: [3. Interview mit Thomas Brasch (9. April 1982), 1. Fassung]. S. 36. TBA, Sign. 861.

<sup>353</sup> Reinhold Grimm: Zwischen Tag und Tod. Erstdruck in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. April 1984. Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Häfel u. a.: Arbeitsbuch (wie Anm. 19), S. 227-228. Hier S. 227. Ein anderes gutes Beispiel ist „Die Motorradfahrer“ (wie Anm. 281), das – wie angedeutet – in den Vorstufen noch nicht die sinnlosen Kreisbewegungen als Zentralmotiv besitzt, sondern eher eine ironische Sozialanalyse darstellt.

<sup>354</sup> Wie Anm. 274.

<sup>355</sup> So abgedruckt in Brasch: Wer durch mein Leben will (wie Anm. 20), S. 47. In der entsprechenden im Nachlass überlieferten Fassung (TBA, Sign. 465, F<sub>2</sub>) wurde dieser Titel allerdings gestrichen, doch es liegt in diesem Fall auf der Hand, dass Katharina Thalbach eine Fassung mit Widmung besitzt.

<sup>356</sup> Wie Anm. 85.

<sup>357</sup> TBA, Sign. 718, F<sub>1</sub> [erste Stufe].

„Lieber Georg“, welche in engem Kontakt mit Brasch entstand, unmittelbar vor dem Tod der Hauptfigur gesungen, ist gleichsam das „Schlaflied für Georg Heym“.<sup>358</sup>

Zu „Village Ghetto Land“<sup>359</sup> hingegen gibt es einen gleichnamigen Text in zwei Fassungen, der mit dem in „Der schöne 27. September“ publizierten Gedicht nicht einmal die Form gemeinsam hat: keine Quartette im Kreuzreim, sondern freie Rhythmen, die wie so oft bei Brasch mit gereimten Versen abgerundet werden.<sup>360</sup> Allein einige wenige Motive – eine Fabriketage nahe der New Yorker Bowery als Ort oder die Lieder Stevie Wonders, die beiden Gedichten eingeschrieben sind – legen nahe, dass tatsächlich ein Entstehungszusammenhang besteht. Doch wie im Falle des Gedichts „Der schöne 27. September“ haben sich die Vorzeichen wohl irgendwann umgekehrt: Während das veröffentlichte „Village Ghetto Land“ von einer zum Sterben verurteilten Zeit und Gegend erzählt, feiert der andere Text die überwältigende Lebendigkeit des „Ungeheuers New York“, dessen Herz unermüdlich „pocht schlägt pumpt“ (F<sub>2</sub>, V.16/17).

Noch ungewöhnlicher ist, dass mehrfach Versatzstücke aus einem Gedicht in ein anderes wandern. Was für „Der schöne 27. November“ gilt, wo die Pointe der Vorstufe des Titelgedichts zu einem eigenen kleinen, zu Lebzeiten des Autors allerdings unveröffentlichten Text ausgebaut wurde<sup>361</sup>, findet sich in ebenso erstaunlicher Ausprägung bei zwei Gedichten, die beide ihren Weg in den Band fanden: Der Vierzeiler im Kreuzreim, welcher die drei Vorstufen von „Das stille Verschwinden der Angestellten“ beschließt und erst in der Druckfassung fehlt,<sup>362</sup> wird – bis auf die Zeichensetzung in den ersten drei Versen unverändert – übernommen und erweitert zu dem eigenständigen Gedicht „Widmung für ein Haus“.<sup>363</sup>

Die Summe solcher bemerkenswerter Einzelfälle legt einen erstaunlich undogmatischen und dynamischen Textbegriff nahe. Was Christa Wolf in ihrer Kleistpreis-Laudatio für die Dramen Braschs behauptet, trifft nämlich offenbar auch für dessen Lyrikproduktion zu: Der Prozess der Arbeit wird wichtiger genommen als ein Ergebnis.<sup>364</sup> Ein Text (vielleicht durchaus in Form und Gedankenwelt stimmig) ist bei Brasch nicht abgeschlossen, wenn er einige Jahre liegen blieb, sondern wird in vielen Fällen zu einem späteren Zeitpunkt wieder hervorgehoben und weitergedacht, sodass er mitunter als ‚Sprungbrett‘ zu etwas Neuem dient. Dabei ist offenbar auch nebensächlich, ob er bis dato unveröffentlicht war oder nicht. Was am Beispiel der aus dem *Poesieal-*

---

<sup>358</sup> Vgl. Ponath: Spiel und Dramaturgie (wie Anm. 8), S. 151.

<sup>359</sup> 27. September (wie Anm. 17), S. 20.

<sup>360</sup> Vgl. TBA, Sign. 776, F<sub>2</sub>, V.18-21: „Ich bete dich nicht an Amerika / nur das Pochen in dieser Stadt / als sie in einer Nacht im September / mich verschlungen und wieder geboren hat“.

<sup>361</sup> Siehe die vorliegende Arbeit, S. 61.

<sup>362</sup> „Vielleicht ist der 3. Krieg längst ausgebrochen / aus dem nächsten Kapitel der Legende / Er hat sich in die Mietwohnungen verkrochen / Dort tötet er lautlos bis zum endgültigen Ende“; vgl. TBA, Sign. 528. In F<sub>1</sub> wird dieser Text handschriftlich hinzugefügt, in F<sub>2</sub> und F<sub>3</sub> ist er eindeutig Teil des (Maschine geschriebenen) Gedichts; wobei er in F<sub>3</sub> dann auch wieder handschriftlich gestrichen wird. [Druckfassung wie Anm. 75].

<sup>363</sup> Wie Anm. 75. Ein weiteres Mal findet dabei eine Akzentverlagerung statt – aus der tödlichen Apathie, die Kleinbürger wie Elisabeth bestimmt, wird der Kampf in ihrer Zweisamkeit *lebendig begrabener* Liebespaare.

<sup>364</sup> Vgl. Wolf: Laudatio (wie Anm. 226), S. 14.

*bum* übernommenen Gedichte „Mörder Ratzek weißer Mond“ und „Die freundlichen Gastgeber“ bereits angedeutet wurde<sup>365</sup>, gilt auch für weitere: Nur zwei Jahre vor „Der schöne 27. September“ erstmals veröffentlicht, erhielt „Im Garten Eden, Hollywood genannt“ 1980 ein neues Ende.<sup>366</sup> Und aus dem ebenfalls 1978 publizierten Widmungsgedicht „12 Reime für Erich Arendt“, das Brasch zur Festschrift zu dessen 75. Geburtstag beigetragen hatte,<sup>367</sup> entwickelte sich mit „Dornröschen und Schweinefleisch“ ein ganz anderer Text – ohne den Bezug auf den berühmten ostdeutschen Lyriker, welchen die zweite Strophe ursprünglich so offen zu suchen schien, trifft das Gedicht nun viel stärker eine allgemeingültige Aussage.<sup>368</sup> Selbst eine Veröffentlichung bedeutete für Brasch offenbar nicht notwendigerweise, dass die Arbeit an einem Text endgültig abgeschlossen war. Es ist also durchaus aussagekräftig, wenn er behauptet, er habe einige ‚unfertige‘ Gedichte in „Der schöne 27. September veröffentlicht“, um sie abzunabeln und ihnen dann später, „in einer fremden Gestalt wiederbegegnen“ zu können und sich „dann aufs Neue [...] mit ihnen auseinanderzusetzen.“<sup>369</sup> So erhielt selbst der bereits im Vergleich zur Fassung im *Poesiealbum* stark bearbeitete „Ratzek“-Text in der Erstausgabe von „Der schöne 27. September“ nicht seine endgültige Form: 1983 wurde er mit dem alten-neuen Schluss in die Neuauflage genommen.<sup>370</sup>

Und noch wenige Jahre vor seinem Tod findet ein prägnanter Vers aus „Der schöne 27. September“ seinen Weg in das letzte veröffentlichte Lyrikprojekt Braschs, den bereits erwähnten, von Strawalde illustrierten Zyklus. Die letzte Zeile aus „Schlimmer Traum“<sup>371</sup> bestimmt auch hier, in diesem sprachlich so anderen Text, nur leicht abgewandelt den Schluss: „und also wurden sie zu guter letzt / als liebes paar hier abgeschrieben / mit ihren fratzen (wie entsetzt)/zur straf ins paradies vertrieben.“<sup>372</sup> Eine Pointe, die offenbar auch nach zwei Jahrzehnten für Brasch noch großes Potential besaß.

---

<sup>365</sup> Siehe Einleitung der vorliegenden Arbeit, S. 6.

<sup>366</sup> Zuvor schloss das Gedicht mit einer direkten, moralisierenden Anrede: „Sei ihnen dankbar, Brecht, verfluch sie nicht, / Sie haben schließlich nur dich selbst vor dir beschützt, / Als sie im roten Abendsonnenlicht / dich lehrten, daß du ihnen weniger als garnichts nützt“. Vgl. Tintenfisch 14 (1978), S. 90. [Druckfassung wie Anm. 301].

<sup>367</sup> Brasch: 12 REIME FÜR ERICH ARENDT (wie Anm. 334).

<sup>368</sup> „Abschied von morgen Ankunft gestern / Du hast ihn gelebt Deutschen [sic] Traum / den Haß der Brüder den Hohn der Schwestern / die schwere Zunge im Zaum“ (Brasch: 12 REIME FÜR ERICH ARENDT (wie Anm. 334), V.5-8). Nicht länger auf die Biografie eines Einzelnen hingeschrieben und mit entscheidenden inhaltlichen Änderungen in V.7/8, erscheint die Fassung in „27. September“ (wie Anm. 17) zwar weiterhin als Statement über die Wurzellosigkeit jedes Dichters, in erster Linie aber als generelle, kritische Abrechnung mit den beiden deutschen Staaten.

<sup>369</sup> Brasch zitiert nach Emeritzky: [2. Interview, 2. Fassung] (wie Anm. 73), S. 20.

<sup>370</sup> Vgl. Thomas Brasch: Der schöne 27. September. Gedichte. Frankfurt am Main 1983. S. 59. V.67-71. Den Hinweis hierauf verdanke ich Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 193.

<sup>371</sup> Wie Anm. 348.

<sup>372</sup> Brasch: zwei offne fenster ODER ein liebes paar (wie Anm. 43), [o. S. ].

### 3 Der Aufbau des Bands – Gedichte im Kontext

Man ändert oft die Form, d.h. man zeichnet etwas mit dem Bleistift und man setzt ein Foto daneben und man setzt einen behauenen Stein daneben. [...] Und ich meine, [...] daß man breiter wird, daß man gar nicht in einer Sache alles aufgehoben haben will, sondern die verschiedenen Puzzle-Teile zusammensetzt, und jeder dieser Teile ist ein Stück oder ein Gedicht oder ein Film oder sowas, und erst wenn man sie zusammenschiebt, ergibt sich dieser Text unter dem Text, dieses Bild unter dem Bild.<sup>373</sup>

Es gibt den alten Guerillasatz, man muß immer da auftauchen, wo einen keiner erwartet[.]<sup>374</sup>

#### 3.1 Vorbemerkung

Brasch, der, wie erwähnt, bereits bis 1976 über 200 Gedichte geschrieben haben soll,<sup>375</sup> hat die Auswahl für „Der schöne 27. September“ offenbar mehrfach überdacht. Dokumentiert sind seine vielleicht frühesten Überlegungen in einer handschriftlichen Notiz auf dem Entwurf zur neuen Schlussstrophe von „Mörder Ratzek weißer Mond“: „bei Suhrk. / Village / Rimbaud / Wer geht wohin weg / Ratzek / An Einsteins Ufer / Die Geheimnisse / Die unruhige Wüste / Dylan / Woyzeck / G. G. / Mitleid mit Bernd / Selbstkritik 36 (Zoo)“.<sup>376</sup> Bis auf die letzten zwei finden alle genannten Texte ihren Weg in den Gedichtband. Ein Klappentext, der beide Auflagen von 1980 einleitet, lässt erahnen, dass auch „Mitleid mit Bernd“<sup>377</sup> und „Selbstkritik 36“<sup>378</sup> wohl noch lange Zeit ebenfalls zur Auswahl gehörten. Kurioserweise nimmt er nämlich auf diese und andere, im gedruckten Gedichtband nicht mehr enthaltene Texte Bezug:

Es ist die Rede von Bernd, dem Streifenpolizisten, der in >Pinsels Kneipe< weint, ‚ich träume vom Töten der / muß das machen‘. Das Buch handelt von einem Tag, an dem die Geister auftreten, Opfer und Täter der Geldzeit: [...] Thomas Brasch, der als alter Mann am Bahnhof Zoo den Kniekehlen der Mädchen hinterherstarrt, mit seinen wertlosen Büchern unterm Arm [...].<sup>379</sup>

<sup>373</sup> Brasch zitiert nach Emeritzky: [4. Interview, 1. Fassung] (wie Anm. 1), S. 16.

<sup>374</sup> [anonym]: [Gespräch mit Thomas Brasch. Später als „Ich will nicht, daß die DDR zur Sophia Loren meines Geistes wird.“ Ein Interview mit dem Westberliner Schriftsteller“ in: Exit 2 (1982), S. 58-80]. [32-seitige Abschrift]. [o. O. o. J.]. TBA, Sign. 865, S. 32. Brasch bezieht sich auf seine literarische Produktion.

<sup>375</sup> Vgl. Anm. 39.

<sup>376</sup> Vgl. TBA, Sign. 683. Veröffentlicht sind diese Gedichte später als „Village Ghetto Land“ (wie Anm. 359), „Rimbaud in Marseille“ (wie Anm. 293), „Dornröschen und Schweinefleisch“ (wie Anm. 334), „Mörder Ratzek weißer Mond“ (wie Anm. 34), „Einsteins Ufer / (Vom Heroin)“ (wie Anm. 282), „Die Geheimnisse“ (wie Anm. 76), „Die unruhige Wüste“ (27. September (wie Anm. 17), S. 48), „Und der Sänger Dylan in der Deutschlandhalle“ (wie Anm. 283), „Woyzecks Tanzlied“ (wie Anm. 315) sowie „Nachruf auf GG“ (wie Anm. 292).

<sup>377</sup> Vgl. verschiedene Fassungen in: TBA, Sign. 680 / 825 / 830 / 831 [verm. unv.].

<sup>378</sup> Vgl. verschiedene Fassungen in: TBA, Sign. 723 / 733 [verm. unv.].

<sup>379</sup> Das Zitat stammt tatsächlich aus „Mitleid mit Bernd“ (vgl. TBA, Sign. 680 / 825 / 830 [verm. unv.]), und auch der Bezug auf „Selbstkritik 36“ – das übrigens wohl in Referenz zum Eröffnungsgedicht (wie Anm. 348) in Sign. 723 „Schlimmer Traum 2“ heißen sollte – ist inhaltlich eindeutig: „[...] Heute nacht ein alter Mann [...] / [...] hinter / dem Zeitungskiosk am Bahnhof Zoo unterm Arm / zerrissene Bücher (Rotbuch und Suhrkamp) in der Tasche / [...] / Über die Bockwurstreste [eingefügt: hinterher] den weichen Kniekehlen [...] / der reisenden Mädchen [...]“ TBA, Sign. 733 [verm. unv.]. Darüber hinaus zitiert der Klappentext mit „Klagen einer traurigen Generation ... das

Eine schlampige Arbeit des Verlags, sicherlich – doch ihre Mängel legen nahe, dass Brasch noch bis kurz vor der Drucklegung Gedichte strich oder änderte. Eine Korrespondenz des Autors mit dem Suhrkamp-Verlag (oder Vergleichbares) ist für diesen Band nicht überliefert, sodass Braschs Gründe für die getroffene Auswahl nicht rekonstruiert werden können. Wenn man bedenkt, wie produktiv das Arrangement der Texte beim Vorgänger „Kargo“<sup>380</sup> eingesetzt worden war („Nicht jeder Autor kann seine Texte solchen Zerreißproben aussetzen“, hatte der berühmte Kollege Heiner Müller darüber voll Hochachtung geurteilt<sup>381</sup>), erscheint jedoch auch die Analyse des Aufbaus an sich äußerst viel versprechend.

Im Mittelpunkt soll dabei nicht der Erkenntnisprozess stehen, der die Grundgedanken der einzelnen Texte ermittelte – demonstriert ist dieser Vorgang wohl zu Genüge anhand der drei detaillierten Beispielanalysen. Für 40 Texte würde Vergleichbares den Rahmen jeder Arbeit sprengen. Viel mehr interessiert hier, wie die Titel der vier Kapitel, in die der Gedichtzyklus eingeteilt ist<sup>382</sup>, mit den ihnen untergeordneten Texten korrespondieren, inwieweit es wiederkehrende Zentralmotive gibt oder ob sich die Texte gegenseitig kommentieren – kurz: Es bleibt zu fragen, welche Wirkung oder Aussage durch das Zusammenspiel der Gedichte entsteht und ob diese bewusst gestaltet ist. Dies soll im Folgenden angegangen werden.

### 3.2 Die Gliederung in thematische Abschnitte

Dass Brasch seinen Gedichtband in Tageszeiten gegliedert hat, stellt wohl in erster Linie ein Spiel mit dem Titel dar. Dabei kommt es mitunter zu leichten Korrespondenzen zwischen Tagesabschnitt und den unter ihm zusammengefassten Texten, etwa wenn der „Nacht“ als traditionellem Zeitraum der körperlichen Liebe auch tatsächlich die im weiteren Sinne von Eros und Sexualität erzählenden Gedichte zugeordnet sind. Konstruiert allerdings erscheint es, wenn manche Leser den Gedichtband als Tag im Leben eines einzigen Sprechers deuten möchten, der mit einem „bösen Traum [... und] der vagen Erinnerung an ein Mädchen, das sich umbrachte“ begonnen habe<sup>383</sup> und an dem die *persona* dann von „Geister[n]“ aus Vergangenheit und Zukunft heimgesucht

---

ewige Lied von Vater und Sohn“ auch das ebenfalls nicht publizierte Gedicht „Selbstkritik 23“ (vgl. TBA, Sign. 732 [verm. unv.]) sowie das Ende aus den *Vorstufen* zu „Das stille Verschwinden der Angestellten“ (TBA, Sign. 528 [Druckfassung wie Anm. 75]); also nicht die Fassung, die im Band dann als eigenständiges Gedicht „Widmung für ein Haus“ (wie Anm. 75) erscheint.

<sup>380</sup> Wie Anm.30.

<sup>381</sup> Müller: Wie es bleibt, ist es nicht (wie Anm. 40), S. 207.

<sup>382</sup> „Der Morgen / Zwischen Widerstand und Wohlstand“, „Der Mittag / Berlin brennt“, „Der Abend / Kleine Ästhetik“ sowie „Die Nacht / Das Tier mit den zwei Rücken“.

<sup>383</sup> Urs Strässle: Zum Gedichtband ‚Der schöne 27. September‘ von Thomas Brasch. Wenn der schwarze Mond aufgeht... In: Luzerner Neuste Nachrichten, 9. Juli 1980.

werde.<sup>384</sup> Ganz abgesehen davon, dass im Titelgedicht explizit betont wird, der Sprecher habe am heutigen Tag *nicht* über sich nachgedacht, ist es nämlich äußerst fraglich, ob in den versammelten Gedichten stets das gleiche lyrische Ich spricht. Nahe liegender ist es vielleicht, wenn man eine Referenz auf Brechts „Hauspostille. Fünfte Lektion“ vermutet, denn einiges spricht dafür, auch den „27. September“ gewissermaßen als Sammlung von „kleinen Tageszeiten der Abgestorbenen“<sup>385</sup> zu verstehen. Man findet in diesem Band nämlich, wie Peter Schneider treffend formuliert, hauptsächlich Gedichte, die „den kleinen und großen Schrecken zwischen den Viertelstunden nachgehen“<sup>386</sup> – nicht eines tatsächlichen Tages, sondern einer Epoche, deren Anfänge im Nationalsozialismus, ja, sogar noch weiter zurück: in der militaristischen preußischen Geschichte liegen<sup>387</sup>, und die von einem atomaren Vernichtungsschlag beendet werden könnte.<sup>388</sup>

Die Untertitel der vier Kapitel sind dabei für die Deutung bei weitem aussagekräftiger als die Tageszeiteinteilung. Sie lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf die zentralen Motive des Bands und wirken darüber hinaus als Erläuterung, Kommentar oder Kontrapunkt zu den einzelnen Gedichten. Vielleicht am wenigsten noch überrascht der erste Abschnitt, dessen Motto „Zwischen Widerstand und Wohlstand“ die Fixerin Nakry zitiert<sup>389</sup> – schnell hat man begriffen, dass hier als widerständige Figuren all jene gelten, die der gesellschaftlichen oder staatlichen Ordnung durch ihr Verhalten oder ihre bloße Existenz widersprechen, und sich nicht, wie das Eröffnungsgedicht befürchtet, einem verordneten ‚Glück‘ ergeben. Diese Widerständigkeit vertritt Nakry, die ihr „Ziel erreicht“ hat und *unbrauchbar* geworden ist<sup>390</sup>, Gary Gilmore, der sich den Spielregeln der Justiz verweigert<sup>391</sup>, aber auch eine Figur wie die jüdische Großmutter, die verrückt wird, um – so unterstellt es zumindest der Sprecher – nicht ein Land zu akzeptieren, das ihr nie Heimat war.<sup>392</sup> Wie die Gesamtzahl der Beispiele in diesem Kapitel zeigt, ist derartiger ‚erfolgreicher‘ Widerstand jedoch zumeist nur um den Preis des eigenen Lebens zu erreichen und scheint Einzelnen (nicht etwa Gruppen) vorbehalten. Und selbst von ihnen wird er keineswegs immer durchgehalten: In diesem Abschnitt erfahren wir auch von Figuren wie Galilei, die tatsächlich *ungesund* zwischen den vom Titel des Abschnitts benannten Polen leben, von der Folter be-

---

<sup>384</sup> Vgl. Klappentext zu 27. September (wie Anm. 17).

<sup>385</sup> Vgl. den Titel von: Bertolt Brechts Hauspostille. Fünfte Lektion. In: Brecht: Die Gedichte (wie Anm. 238), S. 249-259. Hier S. 249.

<sup>386</sup> Schneider: Mythen des deutschen Alltags (wie Anm. 268), S. 217.

<sup>387</sup> Davon erzählen „Ansturm der Windstille“ (wie Anm. 276), „Van der Lubbe, Terrorist“ (siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI) sowie „Der Nazi wischt den Hausflur“ (27. September (wie Anm. 17), S. 33).

<sup>388</sup> Vgl. „Drei Wünsche, sagte der Golem“ (wie Anm. 292) und indirekter auch „Schlaflied für K.“ (wie Anm. 85). Dass „27. September“ zu großen Teilen im Jahr des Nachrüstungsbeschlusses entstanden ist, ist sicherlich kein Zufall.

<sup>389</sup> „Zwischen Widerstand und Wohlstand, / sagt sie, lebt es sich ungesund.“ (Einsteins Ufer / (Vom Heroin) (wie Anm. 282), hier S. 9, V.16-17).

<sup>390</sup> Unbewussten ‚Widerstand‘ bieten dagegen die Zuhälter, Säufer und Prostituierten der New Yorker Bowery, solange sie sich „noch“ als Außenseiter der Gesellschaft halten. Vgl. „Village Ghetto Land“ (wie Anm. 359). „Noch“ ist dort das alle Strophen bestimmende Wort.

<sup>391</sup> Nachruf auf GG (wie Anm. 292).

<sup>392</sup> Meine Großmutter (wie Anm. 275).

droht und vom eigenen Gewissen zerstört<sup>393</sup> – oder die, wie der eigentlich als kritischer Denker bekannte Brecht (der hier im Gedicht doch „nur [...] nicht anders sein“ will als die Amerikaner; vgl. V.11) erst noch lernen müssen, dass Mangel an gesellschaftlicher Anerkennung und Akzeptanz für die eigene Entwicklung von Vorteil sein kann. Allein im Titelgedicht glückt dem Sprecher unbeschadet die komplette Verweigerung – bezeichnenderweise an einem extra hervorgehobenem Tag, der folglich eine kostbare Ausnahme darstellt.<sup>394</sup>

Dass ausgerechnet „Der schöne 27. September“ das erste Kapitel beschließt, ist natürlich kein Zufall. Er funktioniert wie ein Resümee zur gesellschaftlichen Situation „Zwischen Widerstand und Wohlstand“<sup>395</sup> und steht in einer Wechselwirkung mit dem Eröffnungsgedicht der Einheit, „Schlimmer Traum“, dessen Horrorvision schließlich darin besteht, dass auch die Entziehung für den Moment wie im Titelgedicht nicht mehr gelingen kann.<sup>396</sup> Auch abseits dieser Klammerung, welche einleitend den negativen und ausleitend den positiven Pol umfasst, zwischen denen die Lebensmöglichkeiten in einer Gesellschaft liegen, wird die Dominanz des Verweigerungs-Motiv und seine Relevanz für den Gedichtband selbstverständlich dadurch hervorgehoben, dass diese Gedichte unter eine Überschrift gestellt wurden. Doch die Deutung der einzelnen Texte verändert sich durch das ihnen übergeordnete plakative Motto höchstens geringfügig, sodass man darüber hinaus durch den Zusammenschluss kaum neue Erkenntnisse erhält.<sup>397</sup> Anders verhält es sich bei den übrigen Abschnitten des Gedichtbands. Sie scheinen weit mehr als bloße thematische Sammlung zu sein.

Allein schon die Anordnung im zweiten Kapitel („Berlin brennt“) beinhaltet eine subtile Provokation: Eröffnungsgedicht ist nämlich nicht, wie auf Grund des Titels nahe läge, die Ballade über die Brandstiftung van der Lubbes, in der das brennende Berlin Vorausdeutung auf den zweiten Weltkrieg ist; nein, an erster Stelle steht das Gegenwartsgedicht „Ansturm der Windstille“<sup>398</sup> – das Arrangement stellt Zeit und Geschehen im Gedicht folglich als gefährlichen Brandherd dar, ähnlich bedrohlich wie die Entwicklung des Nationalsozialismus in „Van der Lubbe, Terrorist“.

---

<sup>393</sup> Dabei wird in „Zum Beispiel Galilei“ deutlich, dass ‚Wohlstand‘ nicht nur auf ein Leben im Kapitalismus bezogen ist: Galilei ist „der Mann, der eine Wahrheit weiß, / doch abgezählt hat an zehn Fingern ihren Preis“ ((wie Anm. 294), hier S. 13, V.21-22; Hervorhebung von mir, H. M.). Der für einen teuren Preis erkaufte Wohlstand ist in diesem Fall sein Überleben.

<sup>394</sup> Erst durch die Positionierung in diesem Abschnitt lässt sich eindeutig belegen, dass der ‚Stillstand‘ hier Verweigerung und also weder deprimierend noch eine ‚schöne Illusion‘ ist; vgl. S. 58 und S. 60 der vorliegenden Arbeit.

<sup>395</sup> Das Gedicht siedelt direkt in diesem Spannungsfeld an; wie bereits gesagt, gelingt der ‚Widerstand‘ ja nur für den Moment.

<sup>396</sup> „Die schweigen wollen müssen reden“ aus „Schlimmer Traum“ (V.5 (wie Anm. 348)) korrespondiert auch deutlich mit dem Credo „Ich habe mit keinem [...] gesprochen“ in „Der schöne 27. September“ (siehe Anhang I, S. XXXVII-XL, V.6).

<sup>397</sup> Höchstens in dem Sinne, dass – wie etwa bei „Village Ghetto Land“ (wie Anm. 359) – durch den Kontext deutlicher wird, dass die Existenz von Außenseitertum oder Asozialität positiv bewertet wird.

<sup>398</sup> Allein schon die anzitierte FAZ-Werbeschlagzeile *Dahinter steckt immer ein kluger Kopf* ((wie Anm. 276), vgl. V.7) macht dem zeitgenössischen Leser deutlich, dass das Gedicht seine Gegenwart kommentiert.

Zusätzlich werden einzelne Texte dieser Einheit teilweise erst durch den Kontext vollkommen schlüssig. Für sich allein genommen, mag etwa die dramatische Reaktion des Sprechers – „Als ob ich eben gestorben sei“ (V.13) – auf den wahrgenommenen „Ansturm der Windstille“ unerklärlich heftig erscheinen.<sup>399</sup> Im Zusammenhang mit anderen Texten gelesen, begreift man dagegen, dass der im Titel benannte Stillstand, den die „für nichts und / wieder nichts“ (V.3-4) unternommenen Anstrengungen zu verschleiern drohen, nicht einfach ein Zeitphänomen ist, sondern im Kapitel „Der Mittag“ als die Crux der deutschen Geschichte<sup>400</sup> schlechthin dargestellt wird. Immer wieder werden in diesen Gedichten mangelnde Veränderung bzw. fehlender Fortschritt angeprangert. Im Gegensatz zur offensichtlichen Gefahr im titelstiftenden Hauptgedicht des Abschnitts, „Van der Lubbe Terrorist“<sup>401</sup>, wird dies in den anderen Fällen an kleinen, alltäglichen Situationen gezeigt – der gegenwärtige Brand ist ein leise schwelender, der jedoch bereits zentrale Bereiche des Berliner Lebens (stellvertretend für Deutschland)<sup>402</sup> erreicht hat. Dabei erscheint die Mentalität der Deutschen als das eigentliche Problem – die gehobene konservative Mittelschicht, für die *pars pro toto* die FAZ-lesenden Ruderer stehen, akzeptiert bereitwillig Freizeitbeschäftigungen als Ersatzkampfschauplatz für gesellschaftliche Auseinandersetzungen<sup>403</sup>, die nicht ohne Sympathie gezeichneten kleinen Angestellten wie Elisabeth<sup>404</sup> verfolgen voller Lebensangst eine Vogel-Strauß-Politik, welche durch die Parallelen zum ängstlich-ignoranten Volk in „Van der Lubbe, Terrorist“ besonders bedenklich erscheint, und selbst die klischeehaft Anarchie verkörpernden Motorradfahrer haben die herrschende Denkart verinnerlicht und spielen ohne Wider-

---

<sup>399</sup> Warum die beobachtete Mentalität der „fleißigen Angestellten“ (V.5 (wie Anm. 276)) derartig katastrophal bewertet wird, macht der Text für sich genommen nämlich nicht explizit. Man ahnt zwar, dass sie als „Kämpfer der Freizeit“ (ebd., V.10) das Gegenteil von ‚Kämpfern der Freiheit‘ sind, doch warum dies offenbar eine geschichtliche – genauer: preußische – Tradition besitzt (ebd., vgl. V.8-9), muss beim Blick auf das isolierte Gedicht Spekulation bleiben.

<sup>400</sup> Für die Berlin hier als „Symbol historischer Tatbestände“ steht (Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 200); die Gedichte umkreisen also die – angeblichen – Charakteristika der jeweiligen Epoche. Dass Berlin nicht in erster Linie als Schauplatz interessiert, sondern Metapher ist, wird besonders deutlich an einem Beispiel wie „Das stille Verschwinden der Angestellten“ (wie Anm. 75), in dem zwar keinerlei direkter Berlin-Bezug gegeben ist, das aber dennoch in der Einheit „Berlin brennt“ positioniert wurde, weil seine Aussage offenbar in diesen Kontext gehört.

<sup>401</sup> Van der Lubbe, Terrorist (siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI, V.52). Weil das deutsche Volk bereitwillig „weiter taub und blind und stumm“ geblieben ist, erscheint geschichtlicher Fortschritt undenkbar. Vgl. hierzu die ausführliche Deutung in Kapitel 1.1.2 dieser Arbeit.

<sup>402</sup> Auch wenn Brasch in Interviews stets eher die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede der beiden deutschen Systeme betonte, bezieht sich der Abschnitt „Berlin brennt“ wohl vor allem auf die BRD, wie allein schon die zahlreichen konkreten Westberliner Schauplätze zeigen. Ausschließlich auf Westdeutschland bezogen, ist dieses Kapitel allerdings nicht unbedingt, da die Vergangenheit, die Gedichte wie „Van der Lubbe, Terrorist“ (siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI) oder „Der Nazi wischt den Hausflur“ (wie Anm. 387) bestimmt, beiden Staaten gemeinsam ist.

<sup>403</sup> Militärisch eingetaktet – „eins zwei“ (V.3/9/13) – vollzieht sich der Freizeitskampf offenbar als Fortsetzung einer preußischen Tradition mit anderen Mitteln (vgl. V.8-9). Auch die Kämpfe der Vergangenheit erscheinen so indirekt als Ausweichmanöver, die die Bevölkerung beschäftigen und von einer Veränderung der bestehenden Verhältnisse abhalten sollten.

<sup>404</sup> Das stille Verschwinden der Angestellten (wie Anm. 75).

spruch ihren Part als Schein-Rebellen: „Genehmigter Auslauf / [...] / Von Stoppschild zu Stoppschild Und wieder zurück“ (V.3, V.5)<sup>405</sup> ist Freiheit genug.<sup>406</sup>

Zugleich aber verweist die Häufung der Gedichte in diesem Abschnitt, die strukturell oder inhaltlich Kreise beschreiten, auf ein Geschichtsverständnis, das Entwicklung und Fortschritt nur als Illusion betrachten kann. Viel eher bleibt die (ewige) ‚Wiederkehr des Gleichen‘ zu befürchten.<sup>407</sup> Sie klingt an in den für den Leser nur allzu doppeldeutigen Schlussworten von „Der Nazi wischt den Hausflur“: „Die Schuhe ausziehen. Oder / soll ich nochmal von vorn anfangen“ (V.13-14).<sup>408</sup> Wie die Fahrt der Motorradfahrer „in der *ummauerten* Stadt“ (V.4)<sup>409</sup> erscheint hier der Lauf der Geschichte als Teufelskreis ohne Ausbruchmöglichkeit.<sup>410</sup> Die Gegenwart ist dabei allein die Fortsetzung der Vergangenheit mit anderen Mitteln<sup>411</sup>; und sogar selbstbestimmte, veränderungswillige Menschen wie van der Lubbe sind dem ewigen Kreislauf unterworfen, wie uns die Struktur des Gedichts mitteilt. Von der Grenze zu Deutschland aus startet der Holländer seine Mission, die Rückkehr im Sarg an eben diese Grenze markiert sein Scheitern.<sup>412</sup> Doch die Tatsache, dass dieser Ausländer nicht nur im Gedicht selbst, sondern auch innerhalb der ganzen Einheit der Einzige bleibt, der – wenn auch erfolglos – versucht, die Gegebenheiten zu erschüttern, verweist darauf, weshalb in diesem Kapitel so deutlich an der *deutschen* Bevölkerung Kritik geübt wird: Von ihrer Seite wird, so behaupten es zumindest die Beispiele, nicht einmal der Versuch unternommen, den Lauf der Geschichte zu verändern. Stattdessen verschließen die Figuren in „Der Mittag / Berlin brennt“, die stellvertretend für das deutsche Volk stehen, die Augen vor den Geschehnissen oder geben sich Ablenkungen hin. Sie lehnen sich nicht gegen den scheinbar

---

<sup>405</sup> Wie Anm. 281. Auch die totalen Stillstand einfordernden Verkehrszeichen besitzen hier natürlich übertragende Bedeutung.

<sup>406</sup> Die vorgeführten Beispiele bestätigen darüber hinaus eine zum ersten Abschnitt geäußerte These: Gruppen scheint ‚Widerstand‘ oder Verweigerung generell kaum möglich zu sein.

<sup>407</sup> Ignoranz und die Bereitschaft zu sinnloser Anstrengung bzw. Bewegung verhindert allerdings, dass sie erkannt wird.

<sup>408</sup> Wie Anm. 387.

<sup>409</sup> Wie Anm. 281. [Hervorhebung von mir, H. M.] Deren einzige Chance die Verweigerung der Fahrt wäre, welche allerdings auch nicht zum Fortschritt führte, sondern allein die Hingabe an Illusionen verhindern würde.

<sup>410</sup> Ironisch überspitzt dies „Der Nazi wischt den Hausflur“, wenn nicht einmal ein (vermutlich schlicht misslungener) Selbstmord als Ausbruchsmöglichkeit erscheint: „Fragen Sie / doch meine Frau. Die hat sich aufgehängt vor dreißig Jahren / [...] Jetzt sitzt sie unten auf dem Sofa / und säuft [...]“ (V.9-12 (wie Anm. 387)). Anzitiert werden dabei Vorstellungen, die z.B. Büchners „Lenz“ bestimmen, für den die Idee des ewigen Leben grauenvoll ist.

<sup>411</sup> Vgl. hierzu erneut auch „Ansturm der Windstille“ (wie Anm. 276).

<sup>412</sup> Die einzigen Gedichte der zweiten Abteilung von „27. September“, die nicht ganz in dieses Schema hineinpassen, sind „Mitten am Tag eine Furcht“ (27. September (wie Anm. 17), S. 32) und „Lied / Für B.“ (wie Anm. 85). Ersteres besitzt zwar weder Stillstand- noch Kreislauf-Motiv, ergänzt jedoch mit der Zeichnung eines von unerklärlichen Ängsten durch Berlin (vgl. V.3) getriebenen Individuums das düstere Bild des Abschnitts um eine weitere, durchaus stimmige Facette. Angst des Volks ist schließlich auch ein Motiv in „Van der Lubbe, Terrorist“ (siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI) und „Das stille Verschwinden der Angestellten“ (wie Anm. 75). „Lied / Für B.“ allerdings erfährt durch die Einordnung eine nicht ganz zufrieden stellende Umdeutung: „B.“ wird man nun automatisch als „Berlin“ verstehen (obgleich das Vokabular des Texts eigentlich eher eine Waldszenerie vermuten ließe); darüber hinaus ließen sich Verse wie „Ich komme immer wieder“ zwar möglicherweise im Kontext des Abschnitts als ‚ewige Wiederkehr‘ deuten, doch der melancholisch-süße Tenor des Gedichts will nicht recht dazu passen. Nicht in jeder Hinsicht also funktioniert hier die Einordnung der Gedichte.

oder tatsächlich unveränderlichen Gang der Dinge auf und tragen so noch das ihrige zu seinem reibungslosen Ablauf bei.

Insgesamt ist bemerkenswert, wie in diesem Kapitel die Anordnung von Gedichten mit thematischen Berührungspunkten auf erstaunliche Weise zu einem weit über die Einzelteile hinausgehendem aussagekräftigen Ganzen funktioniert.

Dem dritten Abschnitt des Bandes, „Kleine Ästhetik“, wurde trotz der auffälligen Kunst- und Künstler-Thematik seitens Sekundärliteratur und Besprechungen recht wenig Aufmerksamkeit zuteil. Pauschal, das heißt ohne nähere Erklärung und Textbelege, bestimmte man die direkt oder nur durch Werkreferenz benannten Schriftsteller, Sänger, Schauspieler und Maler als „Identifikationsfiguren“ mit „produktiver Wirkung auf den Rezipienten Brasch“<sup>413</sup>. Doch es greift in vielen Fällen zu kurz, wenn die Gedichte einzig als Reminiszenzen an Vorbilder begriffen werden. Obgleich Autoren wie Büchner und Shakespeare sicherlich zu Braschs bevorzugten Schriftstellern gehörten,<sup>414</sup> obwohl eine Vorliebe für das tragische *enfant terrible* Rimbaud oder den bissig-politischen Dylan durchaus vorstellbar ist, so sind die ihnen zugeordneten Texte doch nicht in erster Linie als Hommage an Person oder Werk zu lesen.

Das Gedicht über Dylan etwa stellt in den Mittelpunkt, dass er anders als seine Zuhörer Rebellion als bloßes Jugendphänomen durchschaut hat und nicht gewillt ist, ihre Illusionen aufrechtzuerhalten.<sup>415</sup> Bei „Rimbaud in Marseille“ interessiert dessen vergeblicher Versuch, dem Tod wider besseren Wissens auszuweichen.<sup>416</sup> Wir erleben kein Loblied auf Shakespeare, sondern den Auftritt von Hamlet, der laut dem Titel *gegen* seinen Schöpfer spricht und als literarische Form ein Gedicht fordert<sup>417</sup>, und „Woyzecks Tanzlied“ gibt der Büchnerschen Gestalt in radikaler Umdeutung neue, unangenehme Züge: „Faß mich an, Marie, wir gehen / in die Kneipe in den Glanz. / Ich bin stolz und du wirst sehen / deinen schönen Franz, / der vergißt dich schnell beim Tanz.“<sup>418</sup>

Darüber hinaus vereint das Kapitel Gedichte über Mimi, die New Yorker Schauspielerin, über einen Dichter, der die ruhige Kleinstadt als Arbeitsort wählt und über die beiden deutschen Staa-

---

<sup>413</sup> Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 196.

<sup>414</sup> Vgl. dazu etwa: „Es müssen andere Formen gefunden werden. Büchners ‚Woyzeck‘ und Brechts ‚Fatzer‘-Fragment scheinen mir dafür wichtige Ansätze [...]“. Brasch zitiert nach Christoph Müller: „Eine geschichtslose Generation“. Thomas Brasch im Gespräch über sich und sein Schreiben. In: Theater heute 18 (1977), H. 2, S. 45-46. Hier S. 46; sowie: „Aggressivität und ästhetische Genauigkeit und Schönheit, das kommt vielleicht alle zweihundert Jahre mal zusammen[,] bei Shakespeare oder bei Mozart oder bei Picasso.“ Brasch zitiert nach Christine Emeritzky: [5. Interview mit Thomas Brasch (21. Juni 1982), 1. Fassung], S. 17. TBA, Sign. 863.

<sup>415</sup> Vgl. „Und der Sänger Dylan in der Deutschlandhalle (wie Anm. 283).

<sup>416</sup> Vgl. Anm. 293.

<sup>417</sup> Erstaunlicherweise werden die Schlussverse von „Hamlet gegen Shakespeare“ (27. September (wie Anm. 17), S. 43) zwar immer wieder als „poetologische[s] Prinzip“ Braschs zitiert (vgl. für viele Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 199); niemand aber geht auf den eine solche Deutung nicht notwendig stützenden Titel oder den Text als Ganzes ein.

<sup>418</sup> Wie Anm. 315, V.1-4.

ten und ihre Bedeutung für Schreibende;<sup>419</sup> man findet in „Nachtrag zum Duden 1 + 2“<sup>420</sup> eine ironische Analyse der Besonderheiten der deutschen Sprache und in „Die freundlichen Gastgeber“<sup>421</sup> eine ebenso bissige zur gesellschaftlichen Position des Schriftstellers – sowie das melancholische, Chagall gewidmete „Märchen von Ruth“. Eine wirklich heterogene Sammlung, die jedoch dann zusammenwirkt, wenn man – was bisher versäumt wurde – den im Kapiteltitle formulierten Anspruch versuchsweise ernst nimmt und die einzelnen Texte als verschiedene Facetten einer ‚kleinen‘, nur angedeuteten Ästhetik versteht.

Die ersten Gedichte widmen sich dabei am deutlichsten dem Künstlerbild. So bekommt der Leser gleich zu Beginn der Einheit am Beispiel von Bob Dylan demonstriert, dass jede Korruptierbarkeit, sei es, um ein angenehmes Selbstbild zu bewahren, sei es, um dem Publikum zu genügen, abgelehnt wird.<sup>422</sup> Die Selbstlüge will auch dem sterbenden Rimbaud nicht gelingen: Er *weiß*, dass er den Kampf um das eigene Leben bereits verloren hat, ist aber trotzdem nicht gewillt, dem Tod nachzugeben, selbst wenn er leichter und schmerzloser sterben könnte. Der Weg des geringsten Widerstands scheint also keine Option für den Künstler zu sein.<sup>423</sup>

Gegenbeispiel hierzu ist ganz offensichtlich der Schriftsteller in „Die unruhige Wüste“, der aus Angst vor „den krachenden Hauptstädten“ (V.4, V.9) dauerhaft eine kleine stille Stadt als Schreibort gewählt hat.<sup>424</sup> Ganz anders als etwa der ständig in Bewegung bleibende Rimbaud<sup>425</sup> versucht er, „jede[] Veränderung“ (V.5) zu vermeiden und hat sich darum in einer verlogenen kleinbürgerlichen Idylle eingenistet.<sup>426</sup> Auch seine vorgebliche Kunst ist daher letztlich nur ein Versteck vor der Realität – und zwar ein „Versteck aus leeren lauten Wörtern“ (V.7-8). Nicht nur, behauptet das Gedicht, kann auf diese alle Extreme meidende Lebensart keine interessante Kunst entstehen (vgl. V.11-12),<sup>427</sup> sondern der Versuch, einen Mittelweg zwischen Schriftsteller-

---

<sup>419</sup> „Am Rand eines Erdteils“ (wie Anm. 279), „Die unruhige Wüste“ (wie Anm. 376) sowie „Dornröschen und Schweinefleisch“ (wie Anm. 334).

<sup>420</sup> Wie Anm. 307.

<sup>421</sup> Wie Anm. 35.

<sup>422</sup> Vgl. Anm. 283. Janssen-Zimmermanns Votum, dass den in dieser Einheit „Herbeizitierten zumeist die Haltung wider ihre Vereinnahmung“ gemeinsam ist, gilt auf die Figuren (nicht auf ihre tatsächlichen historischen Vorbilder) bezogen eigentlich nur für Dylan. Vgl. Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 196.

<sup>423</sup> Vgl. Anm. 293. Interessant ist, dass dies ausgerechnet an einem Künstler vorgeführt wird, der seine Kunst nur wenige Jahre seines Lebens ausgeübt hatte: Es ist also eine vollkommen verinnerlichte Haltung (oder eben keine Haltung, sondern eine Prädisposition), die nicht durch das Ende der eigenen Produktivität abgestreift wird. Hier gibt es durchaus Parallelen zum in der ersten Fassung zu „Märchen von Ruth“ (siehe Anhang I, S. IV-XXIII) transportierten Bild – vgl. S. 19 der vorliegenden Arbeit.

<sup>424</sup> Wie Anm. 376.

<sup>425</sup> Vgl. Anm. 293. Hier bes. V.1/5/12.

<sup>426</sup> Das Gedicht entwirft ganz offensichtlich ein Ehebruchsszenario (vgl. V.6-7). Seine Stagnation wird besonders auffällig, da sie mit der Beweglichkeit seiner Gesprächspartnerin, der kritischen New Yorker Germanistikstudentin, kontrastiert wird (Vgl. bes. V.6/13).

<sup>427</sup> Der in den „krachenden Hauptstädten“ mögliche „Rückzug [...] in die eigene Lage“ (vgl. V.9-10) ist offenbar im Unterschied zum Biedermeier-Schreibidyll in der ruhigen Kleinstadt keine *Flucht* in die Subjektivität – zwangsläufig wird der Schriftsteller in den ‚Hauptstädten‘ mit der Realität der Außenwelt (symbolisiert durch den Krach, der dop-

Existenz und ruhigem Leben zu gehen, führt überdies zur Selbstentfremdung: *Draußen* in seinem Kopf nimmt dieser Schriftsteller „die krachende Stille“ (V.16) wahr.

Zählt man die unterschiedlichen Erkenntnisse (die – wie im vorangegangenen Beispiel – mitunter auch nur *ex negativo* vermittelt werden) zusammen, ergibt sich ein Anspruch, der vom ‚echten‘ Künstler den Gang eines steinigen Wegs verlangt. Radikalität, kritischer Verstand und Kompromisslosigkeit, vor allem auch der eigenen Person gegenüber, sind die Maximen. Andere Gedichte in „Kleine Ästhetik“ ergänzen dieses Bild um die Entbehrungen, denen der Künstler durch die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen notwendig ausgesetzt zu sein scheint: „Dornröschen und Schweinefleisch“, das zunächst als Analyse der Zweiteilung Deutschlands beginnt, endet in überraschender Pointe als Gedicht über die Position des Schriftstellers, dessen Kunst ihn in seinem Land verankern mag (vgl. V.9), der jedoch unabhängig vom politischen System, unter dem er lebt, „treibt“ (V.11) – also letztlich halt- und heimatlos, zugleich jedoch autonom ist.<sup>428</sup> Nur oberflächlich sind dementsprechend auch Förderung und Unterstützung durch andere zu erwarten, wie „Die freundlichen Gastgeber“ zeigt: Materiell mit allem ausgestattet, energisch zum Schreiben angehalten, wird der Sprecher in diesem Gedicht doch mit dem Produktionsprozess alleingelassen, mehr noch, letztlich abfällig beäugt: „Sie sagen FANG AN und drehen sich weg: / Jeder hat das Werkzeug / das er verdient“ (V.5-7).<sup>429</sup> Der Weg kann also nur allein beschritten werden.

Dies alles ist indes keineswegs selbstmitleidig vorgetragen: Die Gedichte halten Distanz zu ihrem Gegenstand<sup>430</sup>, enden in lakonischen Pointen<sup>431</sup> oder sind generell durch und durch ironisch konzipiert<sup>432</sup>. Dennoch ist das entworfene Künstlerbild selbst ernst zu nehmen; seine radikale Kompromisslosigkeit spiegelt sich nämlich auch im diesem Abschnitt inhärenten Kunstanspruch wider. Dieser zeigt sich keineswegs nur in der Wahl der zitierten Dichter<sup>433</sup>, sondern besonders deutlich in der Deutung eines anderen Werks: Wie Matthias Langhoffs Bochumer Inszenierung „Marie.

---

peldeutig auch das Auseinander-Krachen einer Gesellschaft anzeigt) konfrontiert. Diese Unterscheidung zwischen Subjektivismus als Flucht und politisierter Subjektivität ist m. E. für Braschs Werk generell konstitutiv.

<sup>428</sup> Vgl. Anm. 334.

<sup>429</sup> Wie Anm. 35. Direkt vor diesem Gedicht eingeordnet, erhält „Märchen von Ruth“ (siehe Anhang I, S. IV-XXIII) allein durch den Kontext etwas von der nur in F<sub>1</sub> deutlich angelegten Künstler-Thematik zurück (vgl. Kapitel 1.1.1 der vorliegenden Arbeit; bes. S. 17-21), da es ja ebenfalls von Einsamkeit und Isolation erzählt. Doch die Erkenntnis der Gottverlassenheit, die wie beschrieben im Mittelpunkt der Druckfassung steht, fällt aus der „Kleine[n] Ästhetik“ heraus – in erster Linie steht das Gedicht wohl in diesem Kapitel, weil es einem Künstler gewidmet ist.

<sup>430</sup> Was bereits für die Sprechsituation im ansonsten melancholischen „Märchen von Ruth“ (siehe Anhang I, S. IV-XXIII) konstatiert wurde, gilt insbesondere auch für „Rimbaud in Marseille“ (das in seinen Vorstufen noch in der ersten Person gesprochen wurde; vgl. Anm. 293).

<sup>431</sup> So etwa „Und der Sänger Dylan in der Deutschlandhalle“ (wie Anm. 283), „Die freundlichen Gastgeber“ (wie Anm. 35), „Dornröschen und Schweinefleisch“ (wie Anm. 334).

<sup>432</sup> Ein Beispiel hierfür ist „Die unruhige Wüste“ (wie Anm. 376); ähnlich wie in „Die freundlichen Gastgeber“ (wie Anm. 35) ist hier allein schon der Titel ironischer Kommentar des folgenden Textes.

<sup>433</sup> Wie etwa Rimbaud, der für seine Tabubrüche bekannt war und gegen die Anfälligkeit zur Religiosität in blasphemischen Flüchen Zuflucht suchte; vgl. [www.freitag.de/2004/44/04440302.php](http://www.freitag.de/2004/44/04440302.php) (Stand: 12/2006). Nebenbei war seine Lebensweise – er war früh von zu Hause fortgelaufen, lebte lange Zeit in einer homosexuellen Beziehung und verdiente nach Aufgabe des Schreibens sein Geld mit Waffenhandel – natürlich selbst ein Tabubruch.

Woyzeck“, in deren Kontext das Gedicht entstanden ist,<sup>434</sup> proklamiert „Woyzecks Tanzlied“, das die Titelfigur als morallosen Asozialen erscheinen lässt,<sup>435</sup> eine Abkehr von der Sicht auf „Woyzeck“ als „soziales Rührstück“<sup>436</sup>. Ins Grundsätzliche übertragen, wie es der Titel des Kapitels fordert, bedeutet dies die Zurückweisung von Sentiment und Sozialromantik in der Kunst bzw. der Kunstrezeption. Dass dies nicht etwa allein für die Literatur gilt, zeigt das Beispiel der amerikanischen Schauspielerin Mimi, die „den Gretchentod spielt und lacht wenn das Publikum weint“<sup>437</sup> – ein Seitenhieb gegen die gerade in Amerika so beliebte Methode der Identifikation eines Schauspielers mit seiner Rolle<sup>438</sup>, die hier *verweigert* wird. Zugleich aber werden im Schulterchluss mit der gewürdigten Mimi all jene verspottet, die sich von Kunst in der Hauptsache emotionalisieren lassen wollen.

Wie aber soll die ‚richtige‘ Kunst über ihre abstrakten Voraussetzungen und die *ex negativo* gegebenen Anforderungen hinaus beschaffen sein? Die oft zitierten Schlussverse von „Hamlet gegen Shakespeare“<sup>439</sup> erscheinen für sich genommen beinahe als Antwort, da sie das vielleicht vorherrschende Prinzip in Braschs Lyrik, zumindest in Hinblick auf deren Form, umschreiben.<sup>440</sup> Doch im Kontext des ganzen Gedichts, in den Mund einer dramatischen Figur gelegt, die ihren Schöpfer (wie Brasch Dramatiker und Lyriker zugleich) *mahnt*, sind diese Verse weniger poetologische Maxime als vor allem eines: ein Plädoyer für das Gedicht als literarische Gattung, die es vermag, „hinter“ Text und Handlung (vgl. V.1-2) zu blicken. Eine weitergehende oder konkrete Antwort gibt das Kapitel also nicht explizit<sup>441</sup> – man darf allerdings vermuten, dass die in „Der schöne 27. September“ zusammengestellten Gedichte Beispiel genug sein sollen.

Vielleicht am stärksten ist die Wechselwirkung vom Kapiteltitle mit den versammelten Texten im letzten Abschnitt des Bandes, „Die Nacht / Das Tier mit den zwei Rücken“. Liebesgedichte wird

<sup>434</sup> Vgl. hierzu Hellmut Karasek, der in einer Rezension im *Spiegel*, die das Gedicht abdruckte, bemerkte, bereits die Inszenierung habe so getan, „als handle es sich bei Büchners Text um ein hastig schlecht rasiertes Stück des DDR-Exilanten Thomas Brasch, dem man mit Regie-Glanznummern auf die schwachen Beine helfen müsse“ und forderte, Gedicht wie Stück sollten ebenfalls „schnell wieder vergessen“ werden. Hellmuth Karasek zitiert nach Theater heute 1 (1980), S. 22 [Teilabdruck der *Spiegel*-Rezension zu Matthias Langhoffs Inszenierung „Marie. Woyzeck“].

<sup>435</sup> Vgl. Anm. 315.

<sup>436</sup> Matthias Langhoff: Die Sehnsucht nach einem Theater des Asozialen. [Der Regisseur Matthias Langhoff über Büchners „Woyzeck“]. In: Theater heute 1 (1980), S. 24-35. Hier S. 24.

<sup>437</sup> Am Rand eines Erdteils (wie Anm. 279), V.5.

<sup>438</sup> Als „The Method“ in den USA vor allem von Lee Strassberg verbreitet (basierend auf den Prinzipien von Stanislowski). Brecht ist der wohl prominenteste Vertreter der gegensätzlichen Schauspieltechnik, bei der der Schauspieler seinen Abstand zur Rolle bewusst ausstellt.

<sup>439</sup> „Das Unvereinbare in ein Gedicht: / Die Ordnung. Und der Reiß, der sie zerbricht“ (V.3-4 (wie Anm. 417)).

<sup>440</sup> Vgl. hierzu etwa S. 66-68 der vorliegenden Arbeit.

<sup>441</sup> „Nachtrag zum Duden 1 + 2“ (wie Anm. 307) kann man allerdings wohlmöglich als Exempel für den Umgang mit Sprache betrachten – vergleichbar der Arbeit der Duden-Redaktion wird die Sprachentwicklung aufmerksam beobachtet, doch wird hier zur Information der Öffentlichkeit nachgetragen, was gewöhnlich im Duden unbeachtet bleibt: Sprache ist Waffe der Politik (vgl. V.2) und drückt den Zustand einer Gesellschaft aus (vgl. V.5/8). Darüber hinaus deutet das Gedicht mit der Erwähnung der ob der neuen Entwicklungen ‚schamroten‘ Autoren von „Grimmelshausen bis Goethe“ (V.4) auch an, dass die alte dichterische Sprache der Dichtung heute nicht mehr fortsetzbar ist. Die Gedichtform selbst trägt dem Rechnung (vgl. Anm. 315).

man unter dieser Überschrift nicht erwarten. Das eindeutig sexuell konnotierte Bild beschreibt zwar die Verschmelzung zweier Wesen, jedoch nicht in seelischer oder geistiger, sondern allein in körperlicher Hinsicht; der Mensch wird zum triebhaften und überdies absonderlichen Tier reduziert. Die Sprachfigur steht in langer Tradition: Bekannt ist sie in erster Linie aus Shakespeares Tragödie „Othello“ – aus dem Mund von Jago, dem das Wesen der Liebe unverständlich ist und der aus Missgunst und Bosheit mit diesen Worten den Beginn seiner schließlich tödlichen Intrige gegen Desdemona und Othello einleitet.<sup>442</sup>

Eine unheilvolle Tradition also, in der dieser Titel steht. Und tatsächlich sind äußerst düstere Gedichte unter ihm zusammengefasst. Obwohl sie fast ohne Ausnahme Zweierbeziehungen in den Mittelpunkt stellen<sup>443</sup>, erscheint *Zweisamkeit* jenseits der kurzen, körperlichen Verschmelzung, die schon das Motto des Kapitels thematisiert, unmöglich: „zwei Leiber als ein Leib / [...] // Nach dem Beischlaf die Trauer / sah ich bei den Tieren auch: / Die viel zu kurze Dauer / ist der Brauch.“<sup>444</sup> Ja, sogar der Sexualakt selbst kann letztlich Versuch sein, das eigene Ich durch vorübergehende Hingabe vor dem anderen zu verstecken, wie „Die Geheimnisse“ zeigt.<sup>445</sup> Eine Vorsichtsmaßnahme, die vielleicht nicht einmal zu Unrecht getroffen wird, legt der Aufbau des Kapitels nahe. Im darauf folgenden Text nämlich, „Hoffnungslose Empfehlung“<sup>446</sup>, hat die Liebe Magdalenas verzehrende Qualitäten – im doppelten Sinne, denn sie bewirkt mit ihren Ansprüchen auch, dass der Geliebte seine Substanz verliert: „ich weiß, daß ich der Hafer bin, / den du kaust. / Ich weiß, daß ich weniger werde“ (V.18-20), klagt er sie an.

Wie in diesem Gedicht, in dem der Sprecher zur Selbstverteidigung den Freitod von Magdalena fordert (vgl. etwa V.1), erscheinen Eros und (gewaltsamer) Tod in zahlreichen Texten des Kapitels untrennbar<sup>447</sup> – der Wunsch nach dem Ende der Einsamkeit besitzt immer zerstörerisches Potential. Buchstäblich genommen wird die Einsicht, dass Zusammengehörigkeit allein physisch möglich ist, in „Mörder Ratzek weißer Mond“<sup>448</sup>: Nach dem Mord an seiner Schwester aus Ver-

---

<sup>442</sup> Vgl. „Othello“, I.1, V.114-115. Vermutlich hat Shakespeare den Ausdruck seinerseits von Rabelais übernommen; die Textpassage in „Othello“ ist jedoch die geläufigere; auch passt der tragische Kontext hier weitaus besser als der satirisch-derbe bei Rabelais. Vgl. William Shakespeare: Othello. Hg. von E. A. J. Honigmann. London 2002. S. 123. [The Arden Shakespeare, 3<sup>rd</sup> series].

<sup>443</sup> Allein „Selbstkritik 4“ (wie Anm. 115) fällt aus diesem Schema, da der Sprecher die Prostituierte nur aus der Menge heraus beobachtet und keinen Kontakt zu ihr sucht.

<sup>444</sup> Ein gewöhnlicher Vorgang (wie Anm. 293), V.6/9-12. Dabei korrespondiert nicht nur die Vorstellung der körperlichen Einheit *als ein Leib* mit dem Titel der Einheit, sondern auch das Tier-Motiv. *post coitum omne animal triste* (jedes Lebewesen ist nach dem Beischlaf betrübt) war bereits in der Antike ein bekanntes Sprichwort (bei unterschiedlicher Autorenzuschreibung).

<sup>445</sup> „[W]enn eins zum andern schweigt / und eins zum andern ängstlich kroch, / weil keins sich zeigt“ (V.10-12 (wie Anm. 76)). Die sexuelle Metaphorik ist hier subtiler als in „Ein gewöhnlicher Vorgang“ (wie Anm. 293), doch im Kontext ebenfalls deutlich zu identifizieren; vgl. etwa Formulierungen wie „Sein Eingang ist ihr Aus- / gang“ („Die Geheimnisse“ (wie Anm. 76), V.7-8).

<sup>446</sup> Wie Anm. 57.

<sup>447</sup> Vgl. auch Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 202. In einem Drittel der Texte – „Vorkrieg“ (wie Anm. 280), „Mörder Ratzek weißer Mond“ (wie Anm. 34), „Der Hurenmörder L. aus Köln“ (wie Anm. 274), „Die große Ruhe alter Morde“ (wie Anm. 293) – kommt es sogar zum Mord.

<sup>448</sup> Wie Anm. 34.

zweiflung über das Ende ihrer Beziehung ernährt er sich von ihrem Fleisch. Doch ein gefüllter Magen wirkt nicht gegen die Leere im Herz (vgl. V.71), und so bleibt auch Ratzeks Bedürfnis letztlich ungestillt, obwohl die Geschwister nun körperlich „[z]wei in einem“ (V.45) sind.

„Zwei in einem“, „zwei [...] als ein Leib“<sup>449</sup> – die Häufung von derartigen Umschreibungen für das Eins-Sein ist auffällig. Letztlich finden sich in diesem Kapitel deshalb wohl *doch* ‚Liebesgedichte‘ – das (unerfüllbare) Verlangen nach einer anderen Form von Nähe, als sie der Titel „Das Tier mit den zwei Rücken“ in Aussicht stellt, ist eindeutig ein Leitmotiv des Abschnitts; der Übertitel wirkt als zynischer Kontrapunkt zur in vielen Gedichten enthaltenen Sehnsucht nach etwas Höherem.

Fast noch bedeutsamer erscheint es allerdings, dass die erprobten Zweierbeziehungen nur in Ausnahmefällen Privatsache sind. Dass die Intimität der Morde durch Verhandlung in den Zeitungen oder vor Gericht<sup>450</sup> zur öffentlichen Angelegenheit gemacht wird, überrascht natürlich kaum. Doch in einem Großteil der anderen Gedichte vermischen sich Eros und Krieg bzw. Politik auf erstaunliche Weise. Angekündigt wird dies eigentlich bereits mit dem ersten Gedichttitel, der nicht etwa *Vorspiel* sondern „Vorkrieg“ lautet und keineswegs nur einen metaphorischen ‚Liebeskrieg‘ meint: Im Traum des Sprechers geht die erotische Verführung gleitend in eine Verführung zu Tod und Krieg über (vgl. V.5-6); er selbst wird schließlich „mit hellen Regentropfen“ (V.11) erschossen.<sup>451</sup> Im Aufwachen bleibt allein der scharfe Klang des prasselnden Regens zurück – ein böses Omen, das befürchten lässt, aus dem empfundenen ‚Vorkrieg‘ könne bald ein tatsächlicher Krieg werden.

Welche Relevanz dem hier nur angedeuteten Motiv der Verschmelzung von Privatem und Öffentlichem beigemessen ist, wird allerdings erst durch den Aufbau des Kapitels unterstrichen: Auf „Vorkrieg“ folgt mit „Liebeserklärung“<sup>452</sup> ein Text, der eine Liebesbeziehung deutlich und ausschließlich als Politikum betrachtet. Im intimen Verhältnis spiegelt sich wider, was der Staat seinen Bürgern antut: ständiges Misstrauen, mangelhafte Kommunikation, Betrug und Gewalt. Doch mit seiner Reflektion übt das Paar zugleich Widerstand gegen den Staat aus, der auf harmonische Stabilität in seiner „kleinsten Zelle“ (V.2), der Familie, angewiesen ist<sup>453</sup> – Politik und Privates können also durchaus in einer Wechselbeziehung stehen.<sup>454</sup>

---

<sup>449</sup> Die Geheimnisse (wie Anm. 76), V.6.

<sup>450</sup> Vgl. „Der Hurenmörder L. aus Köln“ (wie Anm. 274), V.6 bzw. die Schlussstrophen von „Mörder Ratzek weißer Mond“ (wie Anm. 34).

<sup>451</sup> Wie Anm. 280.

<sup>452</sup> Wie Anm. 278.

<sup>453</sup> Das zeigen beispielsweise V.8-10: „Anders / als der Staat das gern sieht leben wir (du ich) nicht in Frieden / miteinander und befriedigen einander ungleichzeitig“. Nur stabile Zellen stärken natürlich den großen Organismus.

<sup>454</sup> Wie schon im ersten Kapitel des Bandes liegt die ultimative Verweigerung hier im Tod des Paares begründet: „anders als ers will / sterben wir ihm weg / aus seinem / großen kalten Bett“ (V.22-25).

Dies wird zusätzlich bestätigt durch die Aufnahme von Texten in „Das Tier mit den zwei Rücken“, die man vielleicht eher in anderen Teilen vermutet hätte. Nicht nur werden so Lesarten forciert, die in anderen Zusammenhängen kaum entstanden wären<sup>455</sup> – die Aufnahme von „Die große Ruhe alter Morde“<sup>456</sup> etwa, das sich (viel stärker gesellschaftspolitische Analyse als in irgendeiner Form ‚Liebesgedicht‘<sup>457</sup>) glatter in den ersten Abschnitt des Bands eingefügt hätte, besitzt als kleiner Störfaktor Signalwert für den Leser. Dadurch wird die zweite zentrale Aussage des Kapitels untermauert: Politik bestimmt den Verlauf des Privatlebens, und im Umkehrschluss wird alles Private auch als politisch begriffen. Die oft behauptete Trennung in zwei separate Bereiche ist hier also umfassend negiert.<sup>458</sup>

Im Schlussgedicht, „Schlaflied für K.“<sup>459</sup>, werden dann die beiden Leitmotive dieser Einheit verknüpft, beinahe, als ob der Text noch einmal die Essenz des Vorangegangenen präsentierte: Der Wunsch nach Nähe und Gemeinsamkeit, der nur im „Traum oder Tod oder Schlaf“ (V.9), also in den bewusstseinslosen Zuständen, erfüllbar scheint, entspringt auch der gesellschaftspolitischen Situation; der qualvolle, nur temporäre Frieden und die resultierenden Kriegsvisionen lassen keinen Raum mehr für Privatleben. Wie Günter Kunert in seiner Interpretation für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* feststellt, wird kein „Wort von Liebe, von Zuneigung, von Lust“<sup>460</sup> gesprochen: Nur in einem Jenseits, das weder Außenwelt noch Innenwelt (also das eigene Bewusstsein) zulässt, ist ein Treffen von Liebenden vielleicht noch möglich. Zugleich jedoch wirkt dieses Schlussgedicht durch die engen motivischen Korrespondenzen als Kommentierung des Anfangstexts<sup>461</sup> von „Das Tier mit den zwei Rücken“: Vorkrieg, Traum und Tod tauchen in veränderten Zusammenhängen wieder auf. War bei den dunklen, dem Schlaf entsprungenen Ahnungen im Eröffnungsgedicht noch unklar, inwieweit sie sich erfüllen würden, wirkt „Schlaflied für K.“ nun als ihre Bestätigung: Der befürchtete „Vorkrieg“ ist als „schlimmste[r] Frieden [...] / Zwischen

---

<sup>455</sup> „Mörder Ratzek weißer Mond“ (wie Anm. 34) etwa wäre durch die anarchistischen Momente von Inzest und Mord auch in „Zwischen Widerstand und Wohlstand“ vorstellbar oder, ähnlich gut, durch den eindeutigen Berlin-Bezug auch in „Berlin brennt“. Erst durch die Einordnung in „Das Tier mit den zwei Rücken“ wird erreicht, dass dieser Text, der immerhin direkt auf „Liebeserklärung“ (wie Anm. 278) folgt, als ein Gedicht über das Wesen der Liebe (!) gelesen werden muss. Vergleichbar wäre etwa das poetologische Gedicht „Selbstkritik 4“ (wie Anm. 115) auch in Teil 3 denkbar.

<sup>456</sup> Wie Anm. 293.

<sup>457</sup> Die Erinnerung an die gescheiterte 68-er Bewegung nimmt mehr als drei Viertel des Textes ein; das andauernde Lamento der Frau über dieses Scheitern bewegt ihren Gefährten schließlich zum Mord. Dabei bleibt die Beziehung zwischen den beiden bis auf eine wirklich nur angedeutete, fast entsexualisierte Bettszene völlig ungewiss.

<sup>458</sup> Vgl. dazu auch Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 196: „Die Verknüpfung von vermeintlicher Privatsphäre und gesellschaftlicher Entwicklung führt hier zu einer geschichtspessimistischen Vision, wie sie nicht nur für die Arbeiten des Autors in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Nachrüstungsbeschluß kennzeichnend ist, sondern seine Perspektive von der Gegenwart als einer Kriegs-Zeit (Vorkrieg, Krieg, Nachkrieg) generell bestimmt.“

<sup>459</sup> Wie Anm. 85.

<sup>460</sup> Günter Kunert: Am Horizont der Tod. [Deutung zu „Schlaflied für K.“]. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. November 1980.

<sup>461</sup> Vorkrieg (wie Anm. 280).

zwei Kriegen“ (V.3-4) Realität geworden. Als *Schlaflied* versucht das Gedicht nun, das Wissen um diesen Zustand wieder aus dem Bewusstsein zu verbannen.<sup>462</sup>

„Die Nacht / Das Tier mit den zwei Rücken“ ist streng genommen das einzige Kapitel des Bands, das zyklisch gebaut ist. Doch auch die anderen drei Abschnitte bilden, wie gezeigt wurde, durch die dem jeweiligen Kapiteltitle zugehörigen motivischen Klammerungen in sich geschlossene Einheiten. Zum Teil ergeben sich so äußerst aufschlussreiche Wechselwirkungen mit den einzelnen Texten. Dabei wird der Eindruck der Kohärenz noch durch kleinere Korrespondenzen zwischen aufeinander folgenden Gedichten unterstützt, die keineswegs immer mit dem Hauptmotiv eines Kapitels zusammenhängen. Außerordentlich wichtig sind zudem motivische Verknüpfungen über die Kapitelgrenzen hinaus. Beidem widmet sich der nächste Abschnitt der vorliegenden Untersuchung.

### 3.3 Die Funktion der motivischen Verknüpfung

In großer Zahl gibt es in „Der schöne 27. September“ inhaltliche oder sprachliche Zusammenhänge zwischen aufeinander folgenden Gedichten. Sie fallen allerdings nur beim aufmerksamen Lesen in chronologischer Reihenfolge ins Auge, doch sind so verbreitet, dass ein Zufall sicherlich ausgeschlossen werden kann. Diese Verknüpfungen wirken auf unterschiedliche Art und Weise. Wenn etwa auf die Diskussion zwischen dem kleinstädtischen Dichter und der aus New York stammenden Studentin über den geeigneten Lebensort für Künstler ausgerechnet eine Hommage an die ebenfalls in New York lebende Schauspielerin Mimi folgt,<sup>463</sup> werden nicht nur zwei äußerst heterogene Kunstauffassungen durch den Bezugspunkt New York indirekt miteinander konfrontiert: Die von der Großstädterin im Streitgespräch bezogene Position erhält durch das eindeutig positive Beispiel Mimis gleichsam Bestätigung von außen.<sup>464</sup>

Der Bezug zwischen „Und der Sänger Dylan in der Deutschlandhalle“<sup>465</sup> und „Rimbaud in Marseille“<sup>466</sup> hingegen ist abstrakter: Während das Fazit des Dylan-Gedichts, „Die Wetter schlagen um: / Sie werden kälter“ (V.15-16) wie ein ironisches Echo des gealterten Sängers auf sein viel-

---

<sup>462</sup> Darüber hinaus erscheint wie in „Vorkrieg“ (wie Anm. 280), wo der Sprecher der Frau folgt, obwohl sie von einem „schönen Tod“ (ebd., V.5) gesprochen hat, der Preis des eigenen Lebens auch im Schlussgedicht nicht zu hoch für die Hoffnung auf Nähe zur anderen Person.

<sup>463</sup> Gemeint sind die Gedichte „Die unruhige Wüste“ (wie Anm. 376) und „Am Rand eines Erdteils“ (wie Anm. 279).

<sup>464</sup> „Nachruf auf GG“ (wie Anm. 292) und „Zum Beispiel Galilei“ (wie Anm. 294) dagegen sind auffällig über die identischen Initialen der im Mittelpunkt stehenden Figuren verknüpft sind, so dass ihre unterschiedlichen Reaktionen auf den Druck des Staats besonders deutlich kontrastiert werden. Für diesen Hinweis danke ich Insa Wilke.

<sup>465</sup> Wie Anm. 283.

<sup>466</sup> Wie Anm. 293.

leicht berühmtesten Lied klingt (statt „The Times They Are A-Changing“<sup>467</sup>, also Bewegung in der Geschichte, treten die Gegebenheiten des Lebens nur schärfer ans Licht<sup>468</sup>), erlebt der ebenfalls von Kälte umfangene Rimbaud (vgl. V.6) seine letzten Tage in der berechtigten Angst, dass sich „seine Zeiten [...] nie wieder drehn“ werden (V.8). Diese Formulierung, die tatsächlich eine Übertragung des Songtitels darstellen könnte, relativiert den Grundgedanken aus Dylans Lied – die Zeiten werden sich nie für alle drehen, denn das Individuum überblickt nur seinen eigenen Horizont, und der *loser now* mag es auch bleiben.<sup>469</sup> Doch da der Dylan des Gedichts ganz offensichtlich ein anderer geworden ist als der Songwriter von 1964, stellt die sprachliche Korrespondenz in „Rimbaud in Marseille“ keine Gegenposition, sondern eher eine Erweiterung zur Gedankenwelt von „Und der Sänger Dylan in der Deutschlandhalle“ dar – und verstärkt so den Eindruck, dass das Kapitel gedanklich aus einem Guss ist.<sup>470</sup>

Dezent provokant hingegen mag es wirken, wenn auf die Geschichte des kannibalischen Ratzek, deren vorletzter Vers „Leer das Herz und voll der Magen“ (V.71) lautet, die „Sechs Sätze über Sophie“ folgen, deren Sprecher sich statt an Liebe ausgerechnet an ihren „warmen Bauch“ (Satz 1) und ihr Sparbuch (vgl. Satz 1/6) erinnert.<sup>471</sup> Auch hier wäre, wenn der Sprecher „sie [...] und das Geld ihres Vaters“ geheiratet hätte (Satz 3), als Ausgang wohl mit einem leeren Herzen, aber gefülltem Magen zu rechnen gewesen; und fast erschiene dann Ratzeks Motiv ehrenwerter...<sup>472</sup> Doch die kleine provozierende Korrespondenz ist – ganz anders als die durch die Gliederung der Texte in betitelte Kapitel erzielte Wirkung – rein assoziativ und überhaupt nur bei sehr offener Lektüre erahnbar. Sie besitzt einen eher spielerischen Zug.

---

<sup>467</sup> Vgl. Bob Dylan: The Times They Are A-Changing. Auf: <http://www.bobdylan.com/songs/times.html> (Stand: 12/2006).

<sup>468</sup> Der Doppelpunkt in Braschs Gedicht markiert als Pause deutlich das Überraschende an der Feststellung, dass die ‚Wetter‘ kälter werden. Entscheidend ist dabei, dass der Klimawechsel weder eine vom Menschen bewirkte Veränderung symbolisiert noch von ihm zu ändern wäre – ebenso wenig wie das eigene Altern. Suggestiert wird durch die Formulierung „Wer vorgestern noch Aufstand rief, / ist heute zwei Tage älter“ (V.17-18 (wie Anm. 283)), dass auch der Umschwung vom Rebellen zum ‚realistischen‘ Zyniker naturgegeben und unabänderlich ist.

<sup>469</sup> Darüber hinaus ist ein Bezug auf eine Passage aus Rimbauds Hauptwerk, „Eine Zeit in der Hölle“ denkbar, die den Fortschrittsglauben der Wissenschaft verspottet: „Die Wissenschaft, der neue Adel! Der Fortschritt. Die Welt geht vorwärts! Warum sollte sie sich nicht im Kreise drehen?“ Arthur Rimbaud: *Une Saison en Enfer / Eine Zeit in der Hölle*. In: Ders.: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch mit deutscher Übertragung von Walther Küchler. Dritte, neu durchgesehene Auflage. Heidelberg 1960. S. 264-325. Hier S. 271.

<sup>470</sup> Ein wenig wird dieser Eindruck in den folgenden Texten von „Kleine Ästhetik“ noch unterstützt, weil das Verb aus dem letzten Vers von „Rimbaud in Marseille“ (wie Anm. 293) als Prädikat im jeweils ersten Vers der darauf folgenden zwei Gedichte wieder auftaucht („Woyzecks Tanzlied“ (wie Anm. 315) und „Dornröschen und Schweinefleisch“ (wie Anm. 334)) – sicherlich eher spielerisch arrangiert, auch wenn die Tatsache, dass mit ‚gehen‘ ausgerechnet eine Fortbewegungsart Prominenz erhält, im Lichte der Bedeutung von Fortschritt und Stillstand in diesem Gedichtband nicht ganz ignoriert werden kann.

<sup>471</sup> 27. September (wie Anm. 17), S. 60. Diese Form von Erinnerung mag übrigens eine ironische Reminiszenz an Brechts „Erinnerung an die Marie A.“ beinhalten – vgl. Brecht: *Die Gedichte* (wie Anm. 238), S. 232.

<sup>472</sup> Auf die Gefahr hin, spitzfindig zu klingen: „Mörder Ratzek weißer Mond“ (wie Anm. 34) korrespondiert unter Umständen auch mit dem Ende des vorangegangenen Texts, „Liebeserklärung“ (wie Anm. 278). Während jener endet „aus seinem / großen kalten Bett“ (ebd., V.24-25), liegen Ratzek und seine Schwester bei „Kälte [...] / in der Hängematte zwischen Tür und Ofen“ (V.14-15 (wie Anm. 34)).

Auch in den meisten anderen Fällen scheint vor allem der Wunsch, Texte nicht einfach ohne direkten Bezug aneinander zu reihen, hinter motivischen oder sprachlichen Korrespondenzen zu stehen. So ist „Lied / Für B.“<sup>473</sup>, das – wie beschrieben – nicht recht in die Einheit „Berlin brennt“ passen will, immerhin spielerisch verbunden mit „Das stille Verschwinden der Angestellten“<sup>474</sup>: Dessen Schlussverse, die um die neue Lebensmaxime Elisabeths („Wir sind [...] / überhaupt nicht mehr da“, V.16-17) kreisen, finden wenigstens *scheinbar* Wiederhall in „Jetzt ist keiner mehr hier“ („Lied / Für B.“, V.2), auch wenn die Gedichte an sich völlig unterschiedliche Sachverhalte verhandeln. Ähnlich motiviert mag „Märchen von Ruth / für Chagall“, das aus „Kleine Ästhetik“ ebenfalls thematisch etwas herausfällt, vor „Die freundlichen Gastgeber“<sup>475</sup> positioniert worden sein – verbindender Gedanke wäre hier die Einsamkeit und Isolation der Figuren.

In erster Linie besitzt diese lockere Verknüpfungstechnik also Spielcharakter. Sie zu erkennen, ist für das Verständnis der Texte keineswegs essentiell. Doch wer einmal aufmerksam auf die kleinen Zusammenhänge geworden ist, wird die Gedichte des Bands sicherlich eher in der vom Autor bestimmten Reihenfolge lesen, was wiederum die Sinne für die nachweislich sehr wichtige Kapiteleinteilung schärfen dürfte.

Größere Aussagekraft besitzen die wenigen Fälle, in denen Gedichte unabhängig von den Zentralmotiven eines Kapitels<sup>476</sup> durch auffällige Bezüge in eine reizvolle Wechselwirkung treten. Die scharfe Kritik am deutschen Staatsbürger in „Nachtrag zum Duden 1 + 2“ etwa, der wandelnde Verschmelzung der „schlimmsten Gegensätze zu einem brauchbaren Wort“ ist (V.6)<sup>477</sup>, wird durch die deutliche motivische Nähe zu „Selbstkritik 3“ differenzierter. Jenes tatsächlich *selbstkritische* Gedicht zeigt nämlich, dass auch ein Schriftsteller nicht dagegen gefeit ist, als Teil des Staats, gegen den er anschreibt, zu funktionieren.<sup>478</sup> Im Gegensatz zum in „Nachtrag zum Duden 1 + 2“ *pars pro toto* beschriebenen deutschen Volk akzeptiert der Sprecher von „Selbstkritik 3“ sein Schicksal jedoch nicht bereitwillig, sondern verzweifelt an ihm (vgl. V.3-4). Die rückhaltlose Verachtung, die in „Nachtrag zum Duden 1 + 2“ gegen den Bürger, der sich „als Staat [...] fröhlich fortpflanzt“<sup>479</sup>, gerichtet ist, erklärt sich also durch die motivische Verknüpfung der beiden Texte.

---

<sup>473</sup> Wie Anm. 85.

<sup>474</sup> Wie Anm. 75.

<sup>475</sup> Wie Anm. 35.

<sup>476</sup> (Vgl. 3.2 der vorliegenden Arbeit.)

<sup>477</sup> Wie Anm. 307.

<sup>478</sup> „Längst schon bist du der Staat Dein eigenes Gericht“ („Selbstkritik 3“ (wie Anm. 59), V.3). In diesem Gedicht ist der Sprecher eindeutig ein Dichter (vgl. V.4). Die Ummünzung auf „Nachtrag zum Duden 1 + 2“ (wie Anm. 307) funktioniert allerdings nur, wenn man – was natürlich spekulativ ist, jedoch durch besagte auffallende motivische Korrespondenz nahe gelegt wird – von einem ähnlichen oder sogar gleichem Sprecher ausgeht.

<sup>479</sup> „Nachtrag zum Duden 1 + 2“ (wie Anm. 307), V.8.

Es ist ein Mechanismus, der letztlich ähnlich wie die Wechselwirkung zwischen Kapiteltitle und Einzeltexten funktioniert.<sup>480</sup>

Doch vor all solchen Beobachtungen fällt wohl jedem Leser ins Auge, wie häufig die für die jeweiligen Kapitel ermittelten Zentralmotive auch in Gedichten aus anderen Abschnitten auftreten, ja, dass dies geradezu ein Prinzip der Zusammenstellung von „Der schöne 27. September“ zu sein scheint. Einige Beispiele mögen genügen, um das zu demonstrieren. Wie bereits angedeutet, wird „Liebeserklärung“<sup>481</sup> aus dem Kapitel „Das Tier mit den zwei Rücken“ vor allem vom zentralen Motiv der Einheit „Zwischen Widerstand und Wohlstand“ bestimmt – von der als politischen Akt gegen den Staat verstandenen Weigerung, gemäß gesellschaftlicher Normen zu leben und dadurch indirekt das System zu stützen. Das Urteil über den Dichter in „Die unruhige Wüste“<sup>482</sup> aus „Kleine Ästhetik“ hingegen wirkt wie eine Variation der in „Berlin brennt“ an der Einstellung der Deutschen geübten Kritik, nur auf poetologischer Ebene: Das Verhalten des bloßgestellten Schriftstellers, mit „leeren lauten Wörtern“ (V.8) für „krachende Stille“ (V.16) zu sorgen, soll genauso wie der – ebenfalls als Paradoxon formulierte! – gesellschaftspolitische „Ansturm der Windstille“<sup>483</sup> verheimlichen, dass nichts Neues entsteht und „jede Veränderung“ („Die unruhige Wüste“, V.4) vermieden wird. Dagegen bestimmt die in „Berlin brennt“ konstitutive Auffassung, dass die Gegenwart ein potentieller Brandherd ist, auch mehrfach Gedichte der vierten Einheit<sup>484</sup> – während wiederum das Idealbild des Künstlers, der nicht von seinem steinigen und einsamen Weg abzubringen ist („Kleine Ästhetik“), seine Entsprechung in der Haltung des unbeirrbaren Einzeltäters van der Lubbe (erneut „Berlin brennt“) findet. Und das vernichtende Resümee aus „Das Tier mit den zwei Rücken“, in dem echte *Zweisamkeit* generell für unmöglich erklärt wird, bewahrheitet sich sogar in sämtlichen im Gedichtband skizzierten Beziehungen – sei es, dass das Vorwissen den literarisch gebildeten Leser in „Woyzecks Tanzlied“<sup>485</sup> einen verhängnisvollen Unterton erkennen lässt, sei es im nur wie nebenbei erwähnten Selbstmordversuch der

---

<sup>480</sup> Vergleichbar, wenn auch weniger brisant, springt die deutliche Parallele zwischen dem Ende von „Schlimmer Traum“ (wie Anm. 348) – „Alle ins Paradies vertrieben“ (V.8) – und dem Gedicht über Brecht im kalifornischen Exil, das den Titel „Im Garten Eden, Hollywood genannt“ (wie Anm. 301) trägt, ins Auge. Auch Brecht ist schließlich im wahrsten Sinne des Wortes in jenes Paradies *vertrieben* worden. Eine weitere Parallele liegt auf der Hand: Zeitweilig muss man befürchten, dass Brecht durch den Anpassungsdruck in diesem ‚Garten Eden‘ seine Individualität und seinen kritischen Geist verlieren könnte. Gerade dies aber ist das Schicksal, welches „Schlimmer Traum“ für die gesamte Menschheit befürchtet.

<sup>481</sup> Wie Anm. 278.

<sup>482</sup> Wie Anm. 376.

<sup>483</sup> Wie Anm. 276.

<sup>484</sup> Deutlich zu erkennen etwa im „schlimmsten Frieden [...] / Zwischen zwei Kriegen“ („Schlaflied für K.“ (wie Anm. 85), V.3-4).

<sup>485</sup> Wie Anm. 315.

Ehefrau des SS-Manns bei dessen Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft in „Der Nazi wischt den Hausflur“.<sup>486</sup>

Es gibt zahlreiche vergleichbare Querverbindungen, die den Gedichtband trotz der äußerlichen Heterogenität der in Form, Sprache und Länge stark differierenden Texte immer stärker als dicht geknüpft erscheinen lassen, je konzentrierter man ihn liest. Am deutlichsten jedoch ist die Häufung von Ortsangaben, durch die der Band zur Großstadt-Dichtung wird. Die ländliche Szenerie in „Märchen von Ruth“ bildet eine absolute Ausnahme;<sup>487</sup> mehr als 50 Prozent der Texte (die also keineswegs nur aus der Einheit „Berlin brennt“ stammen) suchen den direkten Bezug auf Metropolen wie New York oder Amsterdam und natürlich ganz vorn – mit elf Gedichten, die stets spezifische Straßen oder Plätze innerhalb der Stadt benennen – auf Berlin. Literaturklischees in Bezug auf das Großstadt-Leben werden dabei vermieden; hier erscheinen weder Bewegung noch Lärm noch Anonymität in der Masse als seine Charakteristika. Obwohl Brasch häufig Repräsentanten verschiedener Milieus in den Mittelpunkt der Gedichte stellt, versucht er sich auch nicht an einer soziologischen Darstellung mit Realitätsanspruch. Was die Analyse der Einheit „Berlin brennt“ zeigte,<sup>488</sup> gilt zugleich für den Gesamtband: Hauptsächlich interessiert an den urbanen Orten wohl, dass der Puls der Zeit in „krachenden Hauptstädten“<sup>489</sup> am deutlichsten zu hören ist. Die Metropolen und ihre Bewohner sind Sinnbilder des Zeitgeists und bieten den Raum, in dem der Autor Stück für Stück sein pessimistisches Weltbild entrollt.<sup>490</sup> Aus diesem Grund sind die großen Städte, wie die Berlin- und New York-Gedichte in „Kleine Ästhetik“ zeigen, auch die richtigen Orte für die Seismographen einer Gesellschaft: die Künstler.

Und die Texte aus „Der schöne 27. September“ ergeben zusammengedacht tatsächlich ein stimmiges Panorama. Ihre Intratextualität wirkt weder konstruiert noch bemüht, weil die Zentralmotive selbst eng miteinander verbunden sind und allesamt zu der Analyse und Bewertung einer als katastrophal empfundenen historischen Situation gehören. Diese Zentralmotive bilden sozusagen zwei Seiten einer Medaille: Sie verweisen entweder auf die Ursachen der Verhältnisse oder fragen nach den Möglichkeiten des Individuums im ihrem Angesicht.

Als Wurzel allen Übels erscheint die Organisation der Bürger als Staat. Dem sind eigentlich alle Leitmotive des Bands zuzuordnen. Diese Vorstellung hängt vermutlich eng mit der Interpretation

---

<sup>486</sup> Vgl. „Der Nazi wischt den Hausflur“ (wie Anm. 387), V.10. Auf den Selbstmordversuch bei Rückkehr des Mannes deuten verschiedene Faktoren hin (etwa das immer noch anhaltende Unglück in der Ehe, vgl. V.11-12); geht man von 1980 als ‚Spielzeit‘ aus, geht die Rechnung – vor dreißig Jahren, bei sechs Jahren Gefangenschaft – glatt auf.

<sup>487</sup> „Lied / Für B.“ (wie Anm. 85), das sonst noch am ehesten Naturbezüge aufweist, muss ja durch die Positionierung im Abschnitt „Berlin brennt“ als Berlin-Gedicht aufgefasst werden; die Kleinstadt in „Die unruhige Wüste“ (wie Anm. 376) dagegen wird sofort mit der Großstadt kontrastiert.

<sup>488</sup> Vgl. S. 80-83 der vorliegenden Arbeit.

<sup>489</sup> Vgl. „Die unruhige Wüste“ (wie Anm. 376).

<sup>490</sup> Abgesehen davon erfährt man durch die verschiedenen Berlin-Texte, die weitestgehend, aber eben nicht ausschließlich im Westteil der Stadt situiert sind, wie wenig in „27. September“ letztlich zwischen den beiden deutschen Staaten unterschieden wird; vgl. etwa „Dornröschen und Schweinefleisch“ (wie Anm. 334).

der Gegenwart als Fortführung der Vergangenheit zusammen – konkret vor allem: der in Krieg und Vernichtung mündenden Zeit des Nationalsozialismus.<sup>491</sup> Wie damals, behauptet der Gedichtband, besteht eine fatale Wechselwirkung zwischen dem in alle Bereiche des Privatlebens vordringenden Staat<sup>492</sup> und dem aus Angst und Bequemlichkeit wachsenden Anpassungswillen der Bürger, die durch ihre zunehmende Gleichschaltung wiederum den Staat stärken. Staat und Gesellschaft sind daher nicht klar voneinander zu trennen<sup>493</sup>, was für Brasch zwingend Entindividualisierung mit sich bringt. Die Beispiele aus der Geschichte scheinen ihm zu beweisen, in welche Barbarei solch ein Zustand führt.<sup>494</sup> Weil die Möglichkeit zum individuellen Leben auch in der Gegenwart kaum gegeben ist, kann ihr scheinbarer Frieden keinen Bestand haben und ist eigentlich – so ein wiederkehrendes Motiv in „Der schöne 27. September“ – nur ein *Vorkrieg*.

Da sich aus diesen Beobachtungen ein zirkuläres Geschichtsverständnis ableitet, ist dementsprechend auch kein gesellschaftlicher Fortschritt zu erwarten. Kritisiert wird die Masse vor allem für ihre Haltung, die den Zirkelschluss erst ermöglicht: Die Repräsentanten bestimmter Klassen oder Schichten leben angepasst an die Gegebenheiten und vermeiden jede Anstrengung zur Veränderung. Jede Bewegung konform mit der Masse aber stärkt den auf ein möglichst ungehindertes Funktionieren seiner Glieder angewiesenen Staatskörper – ein sich verselbstständigender Prozess. Hier nun setzen die Möglichkeiten des Individuums zum Widerstehen an. Der Lauf der Geschichte ist nicht aufzuhalten (wer der Illusion des Fortschritts erliegt – ein weiteres Leitmotiv –,

---

<sup>491</sup> Dieses Geschichtsverständnis wurde anhand der Analyse des Kapitels „Berlin brennt“ bereits näher erläutert – vgl. S. 80-83 der vorliegenden Arbeit. Neben dem NS-Regime wird auch der preußische Staat aufgerufen – verbindendes Element jener Systeme sind nicht nur die geführten Kriege, sondern auch die Kardinaltugenden, die den Bürger möglichst eng an seinen Staat binden sollten: so etwa Pflichtbewusstsein, Treue, Tapferkeit, Ordnungssinn und Unterordnung bis zur Selbstverleugnung, auf den Punkt gebracht im Wahlspruch *Wer je auf Preußens Fahne schwört, hat nichts mehr, was ihm selbst gehört*. Der Gedichtband deutet den Gehorsam des Bürgers gegenüber dem Staat, wie insbesondere „Ansturm der Windstille“ (wie Anm. 276) und „Van der Lubbe, Terrorist“ (siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI) zeigen, allerdings nicht als Tugend – Feigheit, Bequemlichkeit und Ignoranz hätten zur Anpassung und Selbstaufgabe geführt.

<sup>492</sup> Der für Brasch als Form der Gesellschaftsorganisation offenbar notwendig in die Katastrophe führt, weil die Bürger für sein Funktionieren ihre Eigenständigkeit ablegen müssen – ein sich verselbstständigender Prozess.

<sup>493</sup> Der Begriff des Staats bezeichnet in „27. September“ eindeutig *nicht* spezifische Staatsformen oder Regimes, sondern generell jede Gesellschaft, die durch Legislative, Exekutive und Judikative organisiert ist (vgl. „Liebeserklärung“ (wie Anm. 278)) oder auch das durch den Verzicht auf jede Art von Artikel völlig allgemein formulierte Diktum „Staat macht Angst und Angst macht dumm“ in „Van der Lubbe, Terrorist“ (siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI, V.52)). Bei einem solchen Verständnis sind Staat und Gesellschaft nicht völlig klar voneinander abzugrenzen (wohl aber Staat und Individuum). Die Konsequenzen einer solchen Auffassung wurden von Juristen gerade in Bezug auf das Grundgesetz immer wieder diskutiert; die Problematik ist keineswegs nur von Brasch konstruiert.

<sup>494</sup> Braschs Schlussfolgerung beruht natürlich auch auf der Tatsache, dass gerade der bürokratisch reibungslos organisierte Ablauf als grauenvolles Spezifikum des Holocausts angesehen wird. Des Weiteren wird das Mitläufertum der Deutschen oft mit der Aufhebung des Gefühls moralischer Eigenverantwortlichkeit in der Masse begründet. Übrigens steht Brasch auch damit, dass er einen direkten Zusammenhang zwischen dem Verlust der Individualität im deutschen Volk und dem Aufblühen des Nationalsozialismus sieht, nicht allein. Der renommierte Politologe und Publizist Sebastian Haffner verfiel in seinem posthum publizierten Frühwerk (Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-1933. Stuttgart, München 2000) eine ganz ähnliche These: „[H]iermit glaube ich eins der fundamentalsten politischen Ereignisse [...] bekanntzugeben, das in keiner Zeitung gestanden hat: [...] Es zeigte sich [in der Spätzeit der Weimarer Republik], daß eine ganze Generation in Deutschland mit dem Geschenk eines freien Privatlebens nichts anzufangen wußte.“ (S. 27) „[Nun ist] längst der erobernde und gefräßige Staat in die einstigen Privatvöner vorgestoßen [...], um] auch dort seinen Gegner, den widerspenstigen Menschen, herauszuwerfen [...]“ (S. 173).

wird im Gedichtband schließlich scharf kritisiert<sup>495</sup>), aber es gibt Wege, den reibungslosen Ablauf nicht noch zu unterstützen und sich gegen die Vereinnahmung zu wehren. Entscheidend ist dabei die den Gedichtband dominierende Auffassung, dass das Private immer auch politisch ist. Die radikalste Art der Verweigerung verkörpern daher die Figuren, die sich durch den eigenen Tod oder Wahnsinn dem Kreislauf vollkommen entziehen. Diese Art von Stillstand kann zudem als Kontrapunkt zum propagierten Vorwärtskommen, das ja auch ein Anspruch der modernen Leistungsgesellschaft ist, aufgefasst werden. Doch auch diejenigen, die durch Asozialität<sup>496</sup> gesellschaftlich ‚unbrauchbar‘ sind oder die sich weigern, verlogene Harmonie im (Schein-)Privaten vorzutäuschen<sup>497</sup>, verweisen als Mikrokosmos aufrichtig auf die Unstimmigkeiten im Makrokosmos. Der Preis für die Behauptung der Subjektivität und Autonomie jedoch ist die oft vernichtende Einsicht in die eigene Einsamkeit.<sup>498</sup>

Wenn nun das vielfach (und nicht zu Unrecht) poetologisch gedeutete Gedicht „Der schöne 27. September“ gerade *nicht* in „Kleine Ästhetik“ positioniert ist, sondern in dem Kapitel, dessen Figuren am auffälligsten gegen den Staat gerichtete Verweigerung demonstrieren, so ist das geradezu als ‚Statement‘ des Autors aufzufassen – auch die Ansprüche, die an den Künstler gestellt werden, sind eine Form von Vereinnahmung, mit der dieser zu kämpfen hat.<sup>499</sup> Um nicht wie der Schriftsteller in „Die unruhige Wüste“ selbst ungewollt Teilstütze des Staats zu sein<sup>500</sup>, muss der Künstler versuchen, sich immer wieder neu an den indirekt im Band formulierten Maximen auszurichten. Damit er nicht in das Fehlverhalten der ‚Staatsbürger‘ rutscht, darf er nicht aus Bequemlichkeit den leichtesten Weg wählen und muss sich selbst von den Ansprüchen des eigenen Publikums unabhängig machen, also auch in dieser Hinsicht möglichst autonom bleiben. Weil Harmonie als verlogen gelten muss, sollte seine Kunst darüber hinaus auf Provokationen setzen,

---

<sup>495</sup> So diejenigen, die 1968 glaubten, „Verändert diesen Staat“ gelänge ihnen tatsächlich (Die große Ruhe alter Morde (wie Anm. 293), hier S. 62, V.2.) oder jene, die nicht begreifen, dass ihre Aktivität ein „Ansturm der Windstille“ (wie Anm. 276) ist. Dazu passt übrigens auch, dass Brasch laut eigenen Aussagen das System in der BRD deshalb für besonders bedrohlich hält, „weil der Staat [...] sich ständig zurückzieht und so tut, als gäbe es ihn nicht, weil die Bundesrepublik [...] eine allgemeine Lüge weiterbetrieben hat, nämlich die Demokratie.“ Brasch in: Otto Riewoldt: Die Regisseure sind die großen Verhinderer. Thomas Brasch rechnet ab mit dem westdeutschen Theater und den „Moden des Kulturbetriebs“. In: Theater heute 23 (1982), H. 9, S. 7-9. Hier S. 7. Auch hier empört also gerade die Verdunklung des Status quo am meisten; die trügerische Illusion von Mitbestimmung wird als gefährlicher betrachtet als der offene Konflikt.

<sup>496</sup> Als Titel eines nie fertig gestellten Essaybands wählte Brasch einen alternativ formulierten Anspruch: „Für Verwahrlosung“. Vgl. [Verschiedene Vorarbeiten. Darunter: Für Verwahrlosung. Vorarbeiten für einen Band mit Essays]. TBA, Sign. 889. (Hier wollte er übrigens auch die Emeritzky-Interviews (vgl. Anm. 1) aufnehmen.)

<sup>497</sup> Aufrichtige Eintracht ist bei einer derart verdüsterten Weltanschauung ohnehin nicht vorstellbar, wenn das Politische und Private untrennbar sind – dies wird auch in den zahlreichen ‚Liebesgedichten‘ des Bands ausgedrückt.

<sup>498</sup> Auch die Geschichte der absichtlich ‚unbrauchbar‘ gewordenen Nakry in „Einsteins Ufer / (Vom Heroin)“ (wie Anm. 282) zeugt indirekt von einer gescheiterten Beziehung: Nakry ist eine „untreue Liebe“ (V.6).

<sup>499</sup> Am Radikalsten wäre dauerhaftes Schweigen – da dies jedoch im Normalfall ebenso selten ist wie die bis zum eigenen Tod gehende Verweigerung, bewegt sich also auch der Künstler generell auf dem schmalen Grad zwischen „Widerstand und Wohlstand“. (Dass Kunst nicht getrennt von dem Raum, in dem sie entsteht, denkbar ist, versteht sich im Rahmen dieser Weltanschauung ohnehin.)

<sup>500</sup> Denn so muss durch die Parallele zum Motiv des Schein-Fortschritts *laute* Kunst, die nur die eigene Inhaltsleere verstecken soll, wohl gedeutet werden (wie Anm. 376).

Illusionen zerstören und so letztlich ihren Rezipienten unangenehm werden.<sup>501</sup> Dass solche Ansprüche (vergleichbar der totalen Verweigerung) nur äußerst selten erfüllbar sind, dass der Künstler wie jeder andere Mensch Wunschbildern aufsitzen kann und deshalb auch sich selbst gegenüber stetiges Misstrauen hegen sollte, zeigt im Band das prominent positionierte Beispiel des Sängers Dylan, der im Rückblick in der eigenen früheren Rebellion die schlummernde Bereitschaft zur Anpassung an eine gesellschaftliche Strömung entdeckt hat.<sup>502</sup>

Ein wenig simplifizierend ist die dargestellte Verwandtschaft der Zentralmotive aus „Der schöne 27. September“ sicherlich. Die Texte selbst sind natürlich niemals ausschließlich von diesen Motiven, wie auch immer kombiniert, bestimmt, und selbstverständlich nicht nur auf diese hier etwas schematisierte Grundidee zu reduzieren. Doch es ist für das Verständnis dieses Bands absolut entscheidend, dass gerade dieser Grundzug erkannt wird – ohne Frage ist die dichte Knüpfung der Texte schließlich, wie nachgewiesen, angelegt und soll auch, wie die augenfälligen Korrespondenzen zeigen, auf jeden Fall vom Leser bemerkt werden. Brasch selbst bestätigt 1982 die Wichtigkeit des Zusammen-Denkens seiner Texte sogar in Hinblick auf sein Gesamtwerk: Auf seine zahlreichen Berlin-Bezüge gemünzt, spricht er vom Versuch einer neuen Mythologie, die als Odysseus-Figuren jene, „über deren Köpfen die Geschichte gemacht wird“, in der poetischen Landschaft Berlin umherirren lasse. Diese Stadt und die Figuren stellten gemeinsam ein „Vineta im 20. Jahrhundert“ dar, also einen durch Verschulden der Bewohner dem Untergang geweihten Lebensraum.<sup>503</sup> Man kann „Der schöne 27. September“ durchaus als Baustein in dieser Mythologie begreifen, wenn man bedenkt, wie Brasch im selben Jahr die Sage vom versunkenen Vineta umdeutet:

Glück als glückseliger Ruhezustand, ‚verweile doch, du bist so schön‘, diese Vorstellung von Glück ist für mich das Schrecklichste, was es gibt, also als Bewegungslosigkeit. [...] [Auf der] Insel Vineta, da scheinen die Leute glücklich gewesen zu sein, d.h. sie haben nichts mehr gemacht, sie hatten genügend von allem, und die Insel ist untergegangen.<sup>504</sup>

Beide Pole, die Vineta bei Brasch als Metapher umfasst, bestimmen auch den Gedichtband deutlich. Die Angst vor der Entwicklungslosigkeit des Lebens findet sich bereits im Eröffnungsgedicht „Schlimmer Traum“<sup>505</sup>, und das den Band beschließende „Schlaflied für K.“<sup>506</sup> entwirft in der Tat eine Untergangsvision. Die programmatische Bedeutung dieser beiden Texte wird durch

---

<sup>501</sup> Übrigens ließe sich, um wieder die Verknüpfung mit dem Privaten deutlich zu machen, umgekehrt so auch die ultimative Einsamkeit des Künstlers, die aus F<sub>1</sub> zu „Märchen von Ruth“ (siehe Anhang I, S. IV-XXIII) spricht, erklären: Da im Gedichtband Harmonie in einer Beziehung nur auf verlogene Ignoranz zurückzuführen ist, kann und darf gerade der Künstler sie nicht erleben.

<sup>502</sup> Vgl. Anm. 283.

<sup>503</sup> Beide Male Brasch zitiert nach Emeritzky: [3. Interview, 2. Fassung] (wie Anm. 352), S. 2.

<sup>504</sup> Brasch zitiert nach Emeritzky: [3. Interview, 2. Fassung] (wie Anm. 352), S. 2. Der Begriff der Mythologie erscheint auch deshalb angemessen, weil er den künstlerischen Wert des Werks mindestens gleichberechtigt neben die zu transportierende Botschaft stellt. Laut der Überlieferung soll die Insel wegen der Gottlosigkeit ihrer Bewohner untergegangen sein. Vgl. [http://www.stadt-barth.de/geschichte/vineta\\_sage3.html](http://www.stadt-barth.de/geschichte/vineta_sage3.html) (Stand: 12/2006).

<sup>505</sup> Wie Anm. 348.

<sup>506</sup> Wie Anm. 85.

das korrespondierende Traum-Motiv noch unterstrichen.<sup>507</sup> Tatsächlich bewegen sich zahlreiche Gedichte in „Der schöne 27. September“ im Spannungsfeld zwischen der Angst vor dem verordneten Glück, der Glättung aller Konflikte und jeglicher Subjektivität – letztlich also vor der Fortschrittslosigkeit der Geschichte – sowie der endzeitlichen Erwartung der alles beschließenden Katastrophe. Doch diese beiden Traum-Gedichte, die den Band durch ihre deutliche Intratextualität zum Zyklus erklären<sup>508</sup>, beinhalten noch mehr: In ihnen bekommen wir die zwei wichtigsten Tonlagen dieser Lyrik vorgeführt. „Schlimmer Traum“ ist ironisch-bissig, formal wie inhaltlich scharf pointiert und provoziert geistreich durch das verkehrende Spiel – die von so vielen Ideologien zum Ideal erhobene Gleichheit der Menschen und der paradiesische Frieden erscheinen als Horrorvorstellung.<sup>509</sup> Das tatsächlich liedhafte „Schlaflied für K.“ dagegen vermeidet jede Ironie. In spartanischer Sprache erzählt es von tiefer Melancholie und Hoffnungslosigkeit, die in diesem Gedichtband wohl die Kehrseite von Witz und Aggressivität sind.

Dass es keine Trennung mehr zwischen Privatem und Politischem gibt, dass sie aber fälschlich immer wieder behauptet wird, ist ein Grundgedanke dieser Gedichte und des ganzen Bands. Es ist eine Vorstellung, die, wie hier gezeigt wurde, das Zusammenspiel der zentralen Motive nachdrücklich bestimmt. Einmal mehr bestätigen die durch genaue Lektürearbeit gewonnenen Einsichten, wie fragwürdig es ist, Braschs Lyrik einzig als Bewältigung seiner persönlichen Erfahrungen verstehen zu wollen,<sup>510</sup> ohne das politische Gedankenkonstrukt zu berücksichtigen, das sie stützt und bestimmt. Brasch selbst hat die Herkunft der Gedanken, die dem Band „Der schöne 27. September“ zu Grunde liegen, einem anderen, hoch verehrten Dichter zugesprochen: Shakespeare habe verstanden „daß die einfache Rechnung, wenn der Staat mörderisch ist, die Liebe es uns schon vergelten wird, nicht aufgeht. Daß die Krankheit Staat, die Krankheit Politik, die Krankheit Einsamkeit in jede Zweisamkeit, in jede Arbeit, in jedes Spiel ihre Säure gießt.“ Ein Zitat, das beispielhaft auch die Weltanschauung, die aus Braschs eigenem Werk spricht, zusammenfasst.

---

<sup>507</sup> Ebenso programmatisch ist natürlich das Titelgedicht (siehe Anhang I, S. XXXVII-XL), das – extrem nüchtern und von einem Traumszenario weit entfernt – die *realistischen* Möglichkeiten des Individuums darstellt. Vgl. hierzu auch die detaillierte Analyse auf S. 47-61 der vorliegenden Arbeit.

<sup>508</sup> Möglicherweise spielt auch der Zyklusgedanke auf das im Gedichtband transportierte Geschichtsverständnis an.

<sup>509</sup> Auflösende Begründung findet diese Einstellung erst durch die Lektüre weiterer Gedichte.

<sup>510</sup> Vgl. die Einleitung in der vorliegenden Arbeit, besonders S. 1-5.

## 4 Synthese / Fazit

[F]ür eine Verwahrlosung der politischen und poetischen Regeln [...], denn: ‚Das Alte ist tot aber mächtig, das Neue lebensnotwendig aber nicht in Aussicht.‘ Nur der Ausbruch aus der Verwaltung, dem Behütetsein und der Eingrenzung bringt die Erstarrung wieder in Bewegung.<sup>511</sup>

Bei der Lektüre von „Kargo“ erlebte Elisabeth Borchers eine derart atemberaubende „selbstverständliche Einfachheit der Sprache“, dass sie zum ersten Mal überhaupt den Vergleich eines Autors mit Brecht, dem „Gipfel der Sprache“, wagte.<sup>512</sup> Wie sehr Thomas Brasch diese Einfachheit auch bei der Arbeit an seinem Gedichtband „Der schöne 27. September“ zur Maxime erhoben hatte, das hat die Analyse der Textgenese eindeutig belegt. Im Arbeitsprozess wird bei Brasch streng geprüft, was entbehrlich ist – augenfällige Stilmittel nimmt er nach und nach heraus; lässt sich eine Formulierung komprimieren, so geschieht es zumeist, und mitunter werden ganze Passagen auf wenige Worte reduziert. Am häufigsten trifft es Attribute: Sie haben grundsätzlich nur Bestand, wenn sie im Kontext unbedingt nötig sind. Viel eher setzt Brasch auf Pointierung, um Stimmung oder Botschaft eines Gedichts zu transportieren, etwa durch ein provokantes Wechselspiel zwischen Titel und Text, mittels formaler Unregelmäßigkeiten oder durch auffällig eingesetzte Reime. Die oft tief melancholischen Lieder im Band vermeiden durch schrittweise erarbeitete Schlichtheit<sup>513</sup> jeden Eindruck von Süßlichkeit oder ausgestellt ‚poetisierter‘ Sprache. Sie sind, wie Günter Kunert in Bezug auf „Schlaflied für K.“ feststellte, „in einem kühlen Ton vorgetragen, unsentimental, sprachlich spartanisch, sonst wäre es nicht glaubhaft“.<sup>514</sup>

Dem vergleichbar ist die Tendenz bei den aggressiveren Texten im Band: Der Ton der Sprecher verliert nach und nach beinahe jeden Zug von affektiver Beteiligung. Vor allem werden Pathos und allzu explizite Polemik zurückgenommen, aber auch Kalauer entfallen, sodass die Gedichte nicht allzu offensichtlich plakativ erscheinen. Statt von Wut zeugen die Druckfassungen zumindest vordergründig von bissiger, intellektueller Ironie – „[g]rell, aber tiefgefroren“, wie eine Rezensentin kommentierte.<sup>515</sup>

---

<sup>511</sup> Brasch: Für Verwahrlosung (wie Anm. 496).

<sup>512</sup> Elisabeth Borchers an Thomas Brasch, 11. April 1977. 2 S. Hier S. 1. TBA, Sign. 1157, Korrespondenz mit dem Suhrkamp-Verlag, Mappe „1977-1981“. Eine Äußerung, die, obwohl sie gegenüber dem Autor selbst gemacht wurde, wohl frei vom Verdacht der Schmeichelei ist: Borchers war bei Suhrkamp als überaus fähige, aber auch strenge und äußerst ehrliche Lektorin bekannt. Ihr Urteil über Brasch hatte Bestand: Noch 2003 findet sie es unvorstellbar, dass ein Text von ihm eine „Enttäuschung“ gewesen sein könnte, da Brasch „so fundiert literarisch schreibt“ (Borchers: Es hatte keinen Sinn, sich gegen Suhrkamp zu wehren (wie Anm. 77), S. 165).

<sup>513</sup> Etwa durch die Tendenz zu immer simpleren, kurzen Sätzen und durch eine eindeutige Präferenz für gebräuchliche und unkomplizierte Wendungen.

<sup>514</sup> Kunert: Am Horizont der Tod (wie Anm. 460), S. 229.

<sup>515</sup> Dorothee Hammerstein: Grell, tiefgefroren. Thomas Brasch las bei Herder in Freiburg. In: Badische Zeitung, 26. November 1980.

Die Untersuchung des textgenetischen Prozesses legt also nahe, dass bewusst allem, was an Sentiment oder Emotionalität appellieren könnte, entgegengewirkt wird. Alles deutet daraufhin, dass der Leser die vorgeführten Beispiele tatsächlich *exemplarisch* verstehen und sie analytisch begutachten soll (wofür eine distanzierte Haltung, wie sie viele Sprecher aufweisen, notwendige Voraussetzung wäre). Die Titel und die häufig am Gedichtende zu findenden Sätzen besitzen dabei Kommentarfunktion; sie rücken die Texte häufig in einen allgemeinen, gesellschaftspolitischen Kontext – jedoch stets geistreich, witzig und alles andere als moralisierend. Die Tatsache, dass diese Überschriften selten leicht verständlich sind (oft enthalten sie komplexe Metaphern), lässt vermuten, dass Brasch seinen Lesern keine einfachen ‚Antworten‘ geben will, sondern dass es ihm wichtig ist, sein Publikum zu fordern. Offenbar strebt er keinesfalls gefällige Kunst an: Vieles ist auf Provokation der zu erwartenden Leserschaft<sup>516</sup> angelegt. Was Christa Wolf sieben Jahre nach Erscheinen des Bands in ihrer Kleistpreis-Rede in Hinblick auf die Dramen Braschs feststellte, gilt also ebenso für seinen Gedichtband: Die Textstruktur setzt „dem Bedürfnis der bürgerlichen Kunstkonsumenten nach Genuß [...] Widerstand entgegen“.<sup>517</sup> Dabei zeigen auch die düsteren Stimmungsbilder (und dies gilt gerade für die an der klassischen Liedform orientierten Texte) durch ihre lakonische, unsentimentale Sprache und die Titelwahl eindeutig an, dass sie nicht als mitreißende subjektivistische Befindlichkeitslyrik rezipiert werden wollen: Sie sind Ausdruck gesellschaftlicher Zustände. Wie nachgewiesen, baut Brasch immer wieder absichtlich kleine Stolpersteine ins Versmaß oder arbeitet mit anderen formalen Irritationen – aller Wahrscheinlichkeit nach, um zu großer Eingängigkeit entgegenzuwirken.

Doch vor allem konnte in dieser Arbeit anhand der stetig vervollkommenen Korrelationen zwischen Form und Inhalt bewiesen werden, dass alles Glatte, Perfekte – konventionell als schön erachtet – in „Der schöne 27. September“ nur in bedrohlichen Kontexten auftritt, ja, für Brasch Ausdruck einer als katastrophal empfundenen gesellschaftlichen Situation zu sein scheint. Anders als viele seiner grundsätzlich ähnlich empfindenden Zeitgenossen wählt er jedoch nur in Ausnahmefällen freie Rhythmen, die Anarchie oder doch zumindest eine Gegenhaltung ausdrücken könnten – im Mittelpunkt seines Gedichtbands steht nicht die Utopie (die Brasch noch nicht einmal in ihrer *per definitionem* festgelegten Unerreichbarkeit gelten lässt), sondern der Status quo. Seiner lähmenden Wirkung wird mitunter auch formal durch die Überspitzung des glatten Versmaßes ins Leiernde, Eintönige Rechnung getragen. Der Glaube an die Veränderbarkeit der Welt kann bei Brasch nur Naivität oder Selbsttäuschung entspringen.<sup>518</sup>

---

<sup>516</sup> In erster Linie wäre 1980 wohl von eher konservativen Bildungsbürgern sowie von Linksintellektuellen – überwiegend aus Westdeutschland – auszugehen gewesen. Dies legen auch die Rezensionen nahe.

<sup>517</sup> Wolf: Laudatio (wie Anm. 226), S. 13.

<sup>518</sup> Selbst die Kunst kann sich für Brasch offenbar nur bedingt erfolgreich gegen gesellschaftliche Vereinnahmung zur Wehr setzen. Derartige Versuche werden in Braschs Gedichten dann durch formale Sperrigkeit symbolisiert.

Es ist also falsch, dem Autor, wie Janssen-Zimmermann<sup>519</sup> es tut, vorzuhalten, dass seine Gedichte trotz „provozierende[r] Inhalte“ im „traditionellen Formenrepertoire“ stecken bleiben und es versäumen, formal „asozial, undialogisch [...] Chaos und Anarchie anstelle von Ordnung zu etablieren“<sup>520</sup> – dies ist nämlich überhaupt nicht ihr Anliegen. Die Gedichte in „Der 27. September“ (und andere bezieht auch Janssen-Zimmermann praktisch nicht in ihre Untersuchung ein) versuchen zwar tatsächlich, ihre Leser zu provozieren, aber nur, indem sie sie zwingen wollen, sich mit der ausgesprochen pessimistisch gedeuteten historischen Situation auseinanderzusetzen und sich keinen Illusionen darüber (auch keinen Utopien!) hinzugeben. „Kunst war nie ein Mittel, die Welt zu ändern, aber immer ein Versuch, sie zu überleben“<sup>521</sup> – dieses berühmte Bonmot aus „Kargo“ ist vielleicht durchaus ernst zu nehmen.

Ein starres Formkorsett (das, wie gesagt, dabei durchaus nicht ganz ‚konventionell‘ durchgebaut wird, sondern immer wieder kleine Irritationen aufweist<sup>522</sup>) erhalten schließlich gerade *die* Gedichte, welche von der Erstarrung in der Gesellschaft oder der lähmenden Unabwendbarkeit der Katastrophe künden; es handelt sich hier also keineswegs um eine formale „Negativ-Formulierung der Themen“<sup>523</sup>. Gelingt es den im Mittelpunkt stehenden Figuren dagegen, sich zu entziehen, spiegelt sich dies in „Der schöne 27. September“ auch formal in freieren Rhythmen wider. Derartige Verweigerung ist jedoch stets nur eine individuelle Lösung – die große Utopie existiert allein zeitweilig für den Brandstifter van der Lubbe.<sup>524</sup> Solange sie ihm erfüllbar erscheint, dürfte man das Gedicht wohl tatsächlich, wie belegt, formalästhetisch innovativ nennen; konsequent kehrt der Text nach dem Tod dieser Utopie zu einer konventionelleren Form zurück.

So offensichtlich korrespondiert die Entwicklung der Gedichtform bei Brasch mit der Bedeutung der Zentralmotive, dass sich eine Synthese der Erkenntnisse aus der textgenetischen Untersuchung und der Analyse des Aufbau von „Der schöne 27. September“ nahezu aufdrängt. Bereits die im *close reading* beleuchteten Texte sind nicht allein in Hinblick auf ihren formalen Entstehungsprozess repräsentativ zu nennen, sondern auch, weil in ihnen ein guter Teil der ermittelten Zentralmotive aus dem Band entwickelt wird. Dies trifft vielleicht noch am wenigsten auf „Märchen von Ruth“ zu, obgleich die (theologische) Sinnlosigkeit dieses Märchens durchaus mit der

---

<sup>519</sup> Und Janssen-Zimmermann lieferte immerhin die bisher gründlichste Analyse zu Braschs Lyrik.

<sup>520</sup> Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 205.

<sup>521</sup> Brasch: Eulenspiegel. In: Ders.: Kargo (wie Anm. 30), S. 56-92. Hier S. 61.

<sup>522</sup> Und – auch wenn es nicht die Aufgabe der vorliegenden Untersuchung ist, dies zu erörtern – vielleicht haben sie gerade deshalb, weil sie so unauffällig daher kommen, mehr ‚Irritations-Erfolg‘ als formzerstörerische Ansätze, deren Absicht auf den ersten Blick zu erkennen ist.

<sup>523</sup> Janssen-Zimmermann: „Träume von Angst und Hoffnung“ (wie Anm. 16), S. 205.

<sup>524</sup> Brasch vorzuwerfen, dass er selbst in diesem Band Utopien als trügerisch ablehnt, wäre gleichzusetzen mit einer moralischen Beurteilung seiner Literatur, die mir als ‚Methode‘ äußerst unangemessen erscheint. Janssen-Zimmermanns Argumentation allerdings zeigt, dass sie utopisches Potential generell mit Innovativität gleichsetzt.

den Band bestimmenden Weltanschauung zu vereinbaren ist<sup>525</sup> und das in F<sub>1</sub> vermittelte Künstlerbild Aspekte aus „Kleine Ästhetik“ vorwegnimmt. Die anderen beiden Gedichte jedoch sind geradezu Schlüsseltexte: „Van der Lubbe, Terrorist“ enthüllt beispielhaft die dominierende Geschichtsauffassung des Bands, verknüpft die früher wie gegenwärtig gültige Kritik an der deutschen Bevölkerung mit dem Ideal des handelnden Subjekts, dessen Lebensweise dem Staat zuwiderläuft und zeigt schließlich, weshalb eine ‚verstaatlichte‘ Gesellschaft in die Katastrophe steuert. Dies alles sind Leitgedanken der Sammlung, die keineswegs nur in diesem Text zusammenhängen, wie die Analyse im dritten Kapitel dieser Arbeit beweist. Das Titelgedicht ergänzt jene Motive um ein weiteres zentrales: Die einzige Möglichkeit des Widerstands, welche der Band dem Einzelnen (und nur ihm) zuspricht und die im Mittelpunkt dieses Gedichts steht, ist die momentane oder totale Verweigerung gegen gesellschaftliche Ansprüche.

Anhand der Textgenese lässt sich also auch nachvollziehen, wie die schon früh (zum Teil mit anderen Vorzeichen)<sup>526</sup> angelegten Zentralmotive des Bands in den einzelnen Gedichten mehr und mehr in den Mittelpunkt gerückt werden, was ihre Bedeutung noch unterstreicht. Noch entscheidender für eine Synthese der Untersuchungsergebnisse ist jedoch, dass das dritte Kapitel dieser Arbeit etliche Schlüsse bestätigt und erweitert, die aus der textgenetischen Analyse gezogen wurden. Jenseits der zentralen Motive, deren Korrelation mit der Gedichtform bereits diskutiert wurde, ist es vor allem das Arrangement, das in vieler Hinsicht Parallelen zu den Leitgedanken des Arbeitsprozesses aufweist. Vergleichbar der Anlage der einzelnen Texte mit ihren ironischen Pointen und provokanten Sprecherattitüden ist auch die Anordnung der Gedichte mitunter auf eine überraschende, den Leser herausfordernde Wirkung ausgerichtet. Dabei sorgen die Kapitelüberschriften genauso wie die individuelle Titelgebung dafür, dass die Gedichte in einem großen Kontext gelesen werden: Beide politisieren oder verallgemeinern doch zumindest und verweigern sich so subjektivistischen Deutungen. Noch viel entscheidender aber verlangen die kommentierenden Kapiteltitel dem Leser ebenso wie die Einzelüberschriften einiges an Nachdenken ab, weil auch sie stark metaphorisch zu lesen sind. Zusätzlich sorgen ungewöhnlich positionierte Gedichte für Irritationen – ganz ähnlich dem atypischen Einsatz von Reimen stellen sie unerwartete Zusammenhänge her.

Schlüssig erscheint zudem, dass sich einige Gedichte der „Kleinen Ästhetik“ ausdrücklich gegen Emotionalisierung bzw. Sentimentalisierung in der Kunst wenden. Diesem Anspruch wird schließlich in der Gedichtentstehung auf mehreren Ebenen zugearbeitet. Die Herausarbeitung

---

<sup>525</sup> Dies geschieht übrigens auch in der Distanz, mit der der Sprecher Ruths verzweifeltes Festhalten an einer letzten Hoffnung betrachtet (vgl. S. 31-32 der vorliegenden Arbeit): Illusionen, wie in anderen Fällen etwa die scheinbare Fortschrittlichkeit, werden schließlich auch ansonsten kritisiert.

<sup>526</sup> Die erste Vorstufe zum Titelgedicht (siehe Anhang I, S. XXXVII-XL) konzentriert sich ja auf das Motiv des Schein-Fortschritts, das hier noch deutlicher als in „Van der Lubbe, Terrorist“ (siehe Anhang I, S. XXIV-XXXVI) zu erkennen ist.

einer distanzierten, wenig Affekte zeigenden Sprecherfigur geht mit dem Versuch Hand in Hand, jedem Mitleiden oder der Identifizierung mit Figuren entgegenzuwirken. Dadurch soll Distanz auf der Rezeptionsebene geschaffen werden, die es ermöglicht, den Beispielcharakter der Texte analytisch zu betrachten.

Kurzum: Dem im Gedichtband formulierten Kunstanspruch wird auch auf der Produktionsebene Rechnung getragen, und umgekehrt bestätigt die Untersuchung des Arrangements die Richtigkeit des ästhetischen Verständnisses verschiedener Besonderheiten der Textgenese. Wie stark politisch diese angedeutete Ästhetik zu denken ist, belegt die nachgewiesene enge Verknüpfung der verschiedenen Leitmotive des Gedichtbands. Denkt man sie weiter, erscheinen die verschiedenartigen Provokationen und Irritationen auch als Statement gegen die so heftig abgelehnten (verlogenen) Harmonisierungstendenzen im vom Staat bestimmten Leben.

Was hier für die Gedichte aus „Der schöne 27. September“ herausgefunden wurde, lässt sich natürlich nicht in Hinblick auf das Gesamtwerk verallgemeinern und darf auch nicht als *die* Kunstauffassung Braschs gelten. Doch zumindest in den 80er Jahren scheint es zwischen diesem Gedichtband und den öffentlichen Äußerungen Braschs poetologisch wie politisch eine beachtliche gedankliche Nähe zu geben. In seinem Beitrag auf der Berliner Begegnung zur Friedensförderung etwa definiert der Autor 1981 die bis dato erlebte ‚Friedenszeit‘ so, dass ein Echo der Verse vom „schlimmsten Frieden / zwischen zwei Kriegen“ aus „Schlaflied für K.“<sup>527</sup> (V.3-4) durchzuklingen scheint:

Ich habe einen Frieden erlebt, und dieser Frieden war schrecklich. [...] Ich habe den Zustand einer Lähmung erlebt, und diese Lähmung verdient für mich nicht die Bezeichnung ‚Frieden‘. Ich bin aufgewachsen in einem – und das mache ich niemandem zur Schuld – dauerndem Zustand des Kaninchens und der Schlange [...].<sup>528</sup>

Im gleichen Atemzug beschreibt Brasch die historische Situation zudem noch direkt mit einer Metapher aus der Lyrik-Sammlung als „Windstille“. Zwei der wichtigsten Motive aus „Der schöne 27. September“, die politische Lähmung und der befürchtete Krieg, finden also auch in diesem Text zueinander, mit zum Teil ganz ähnlichem Wortlaut. Hier bezeichnet Brasch überdies das „Bedürfnis nach Harmonisierung“ ganz explizit als „schädlich“<sup>529</sup> – man mag sich an die Formgebung für seine Gedichte erinnern fühlen, in der das Glatte, Harmonische den besonders negativen Inhalten vorbehalten ist. Selbst die Tatsache, dass der Autor sich mit seinem Statement auf der Tagung politisch engagierte, ist kein Argument gegen die im Gedichtband vertretene Befürchtung, dass der Lauf der Geschichte nicht abänderbar sei: An die Möglichkeit, „daß eine Friedensbewegung oder ein Gespräch von Schriftstellern in der Lage ist, Politik zu erzwingen“<sup>530</sup>, glaube er nicht, so behauptete Brasch zumindest. Dennoch sei es die Aufgabe der Schriftsteller, „den

---

<sup>527</sup> Wie Anm. 85.

<sup>528</sup> Brasch: Ich will nicht sterben, ist zu wenig (wie Anm. 85), S. 235.

<sup>529</sup> Brasch: Ich will nicht sterben, ist zu wenig (wie Anm. 85), S. 235.

<sup>530</sup> Brasch: Ich will nicht sterben, ist zu wenig (wie Anm. 85), S. 234.

Widersprüchen eine Schärfe [zu] geben, daß sie aufeinanderprallen<sup>531</sup>. Ein Anspruch, welcher durchaus an die begrenzten Handlungsmöglichkeiten, die „Der schöne 27. September“ dem Individuum noch zuspricht, erinnert. Den direkten Zusammenhang zwischen Staat und Katastrophe hingegen stellte Brasch ein knappes Jahr später in den ursprünglich zur Veröffentlichung bei Suhrkamp vorgesehenen Interviews mit Christine Emeritzky her: Er stimme Marx insofern zu, als dass der Staat eine Organisationsform sei, die sich überlebt habe. Nur erwarte er nach dessen Kollaps kaum den von Marx erhofften Aufbruch in eine freie Gesellschaft, sondern das Marx'sche *worst case scenario* – denn bereits jetzt kündige sich der „Rückfall in eine hochtechnologisierte Barbarei“<sup>532</sup> an.

Die Beispiele können es nur andeuten: Zumindest für die frühen 80er Jahre zeichnen sich in Braschs Werk verblüffende Parallelen zwischen der Gedankenwelt des Gedichtbands und so andersartigen Gattungen wie Interviews und Redebeiträgen ab.<sup>533</sup> Es wäre verlockend zu überprüfen, inwieweit das enge Zusammendenken von Weltsicht und Kunstauffassung auch für andere Teile (und Entstehungszeiträume) dieses auf den ersten Blick so heterogenen Werks gilt – bilden die einzelnen Texte und Filme tatsächlich gemeinsam ein bildliches und gedankliches Mosaik, wie Brasch es in seiner Äußerung über die Schaffung einer ‚modernen Mythologie‘ behauptete?<sup>534</sup> Der ungewöhnliche Textbegriff, der für die Gedichte des hier untersuchten Arrangements ermittelt wurde, verweist auf eine ständige Weiterentwicklung von Ideen und Formen, was aber nicht unbedingt im Widerspruch zu Braschs Behauptung steht.<sup>535</sup>

Dass eigentlich abgeschlossen erscheinende Gedichte als ‚Sprungbrett‘ für neue Texte dienen (oder mitunter Versatzstücke montiert werden), dass ein Gedicht auch nach der Drucklegung in den Augen des Autors immer noch ‚unfertig‘ sein kann und ein Weiterarbeiten verlangt,<sup>536</sup> zeigt

---

<sup>531</sup> Brasch: Ich will nicht sterben, ist zu wenig (wie Anm. 85), S. 236.

<sup>532</sup> Brasch zitiert nach Emeritzky: [3. Interview, 2. Fassung] (wie Anm. 352), S. 5. Ebenfalls interessant ist in diesem Zusammenhang Braschs Anarchismus-Definition: Anarchismus sei „in erster Linie die ganz grundsätzliche Infragesetzung der durch den Staat repräsentierten Ordnung [...], die Annäherung an eine dem Menschen gemäße Ordnung oder Unordnung, an eine Form Zusammenleben, die dieser Gattung gemäßer erscheint als der Staat, als diese Organisation. Und dieses ganz grundsätzliche In-Frage-Stellen, glaube ich, hat auch etwas mit Kunst zu tun.“ Auch sein Zusatz, dass Deutschland keine anarchistische Tradition besitze, erscheint bezeichnend in Hinblick auf die Ergebnisse der Gedichtbandanalyse, die auf eine spezifisch auf das deutsche Volk gemünzte Kritik schließen ließen. Vgl. Christine Emeritzky: [1. Interview mit Thomas Brasch (4. April 1982), 1. Fassung]. S. 1. TBA, Sign. 859.

<sup>533</sup> Auch Brasch selbst stimmte übrigens der These zu, er habe Interviews „zu einer Art Kunstform“ (C. Emeritzky) erhoben, und sie seien daher direkter Bestandteil seiner Arbeit. Vgl. Emeritzky: [4. Interview, 1. Fassung] (wie Anm. 1), S. 1.

<sup>534</sup> Vgl. S. 97 der vorliegenden Arbeit bzw. Anm. 504.

<sup>535</sup> Schließlich kreisten auch die Vorstufen vieler Gedichte schon um Motive, die im späteren Band zentral sein sollten.

<sup>536</sup> Hier deutet sich übrigens an, weshalb ein Projekt wie Braschs „Mädchenmörder Brunke“ (wie Anm. 31) auf mehrere 1000 (mitunter wird auch behauptet: 15000) Seiten anwachsen konnte und der Autor auch noch nach der Veröffentlichung einer 97-seitigen Novelle auf andere Publikationsformen drängte. Auch hier war die erste ‚Abnabelung‘ für Brasch vermutlich in erster Linie ein Schritt, um weiterarbeiten zu können. Er hoffte, eine 1000 Seiten starke Fassung in einem noch zu gründenden Verlag unter dem Titel „Die Liebe und ihr Gegenteil“ zu veröffentlichen. Hochinteressant ist, dass er zu diesem Roman auch „die Wege und Irrfahrten des Autors Thomas Brasch“ sowie „die lyrischen und essayistischen begleitenden Arbeiten“ zählte – also auch den Arbeitsprozess selbst und das Ang-

nämlich noch eine weitere Verbindung zwischen der Textgenese und dem in verschiedenen Gedichten aus „Der schöne 27. September“ formulierten Kunstanspruch auf: Ein Künstler muss in ständiger Bewegung bleiben und dabei auch das eigene Werk immer wieder in Frage stellen. Der Horror Braschs vor dem gesellschaftlichen Stillstand spiegelt sich also auch in seiner Abneigung gegen eine *endgültige* Textgestalt. Folglich sollte sein Bekenntnis zur ‚unfertigen Abnabelung‘<sup>537</sup> nicht als Eingeständnis eines Mankos aufgefasst werden, weil gerade sie ein Weiter-Denken und damit Beweglichkeit verspricht – und eben das mag die Arbeit an einem ‚Mosaik‘, ohne eine von vornherein festgelegte Form und mit immer neuen Bausteinen, erst ermöglichen.

Die poetologische Forderung nach stetiger Veränderung jedenfalls blieb für Brasch offenbar zumindest in den 80er Jahren entscheidend. In einer dem „Arbeitsbuch“ als Motto vorangestellten, auf den 5. Mai 1987 datierten Notiz bringt er sie zusammen mit dem Begriff der ‚Verwahrlosung‘: „Verwahrlosung ist die Entlassung aus Obhut und Verwahrung. Darum ist sie notwendig. Für mich. In der Arbeit, also der Kunst, in der Politik, in dauerndem Wechsel der Ansichten und Gefühle.“<sup>538</sup> Vielleicht erklärt sich durch diesen Anspruch, weshalb die Vorstellung, seine Gedichte seien „zu genau komponiert“<sup>539</sup> für den Dichter solchen Schrecken besaß – genaue Komposition darf wohl als Gegenteil von ‚Verwahrlosung‘ gelten. Ob Brasch den angeblich zu glatten Gedichten durch das Arrangement von „Der schöne 27. September“ entgegenwirken wollte? Bei aller Kunstfertigkeit verhindert der Aufbau des Bands Eindeutigkeit oder gar Gefälligkeit: Braschs ästhetische Strategie, die Gedichte durch das Zusammenspiel in andere Kontexte und zum Teil sogar in Frage zu stellen, verunsichert nämlich den Leser.

Inwieweit dies in Braschs Augen bereits genug ‚Verwahrlosung‘ darstellte, kann hier nicht entschieden werden. Fest steht, dass die einzige weitere autorisierte Lyrikpublikation mit neuen Texten, „zwei offene fenster ODER ein liebes paar“, eine ganz andere Sprache versucht. Versen wie „ihm war psychologisch häufig übel / das kam, weil seine kindheit mußte heraus / also stellte sie neben sein bett ihren hellblauen kübel / und rief: Ö, ruf mich doch an bei, ach, na gut, bei klaus“<sup>540</sup> fehlt die sprachliche Prägnanz der Gedichte aus „Der schöne 27. Septembers“ völlig. Es zeichnen sich hier Tendenzen ab, die auch in manchen Gedichten jüngeren Datums aus „Wer durch mein Leben will, muß durch mein Zimmer“<sup>541</sup> wieder finden, und deren ‚Reimzwang‘ und Hang zu ‚Kalauern‘ ein Rezensent wie Yaak Karsunke auf Braschs Drogenmissbrauch zurück-

---

renzende als Werk begriff. Vgl. TBA, Sign. 1612, Mappe „Aufzeichnungen und Notizen zur Gründung eines Verlages und einer Zeitschrift ‚Sprechsaal‘ [um 1999]“.

<sup>537</sup> Vgl. Emeritzky: [2. Interview, 2. Fassung] (wie Anm. 73), S. 20.

<sup>538</sup> Brasch zitiert nach Häfel u. a.: Arbeitsbuch (wie Anm. 19), [o. S.]. Für die ganz ähnliche Definition um 1985 vgl. das Motto dieses Kapitels bzw. Anm. 496.

<sup>539</sup> Brasch zitiert nach Rudolph: [Gespräch mit Brasch] (wie Anm. 4), S. 17.

<sup>540</sup> Brasch: zwei offene fenster ODER ein liebes paar (wie Anm. 43), [o. S.].

<sup>541</sup> Wie Anm. 20.

führte.<sup>542</sup> Vielleicht aber – und dies wäre eine spannende, an die vorliegende Arbeit anschließende Forschungsaufgabe – stellen diese so anderen Gedichte vielmehr den Versuch da, die Sprache wirklich ‚verwahrlosen‘ zu lassen. Die Irritation mancher Leser ist ihnen jedenfalls offenbar gelungen.

In diesem Zuge ist nur zu bedauern, dass sich der heutige Suhrkamp-Verlag so schlecht um seinen Autor kümmert. So wunderbar vielschichtig und aussagekräftig „Der schöne 27. September“ ist, so viel man durch ihn über Thomas Brasch, aber auch über die Literaturgeschichte um 1980 erfahren kann – er stellt nicht das endgültige lyrische Wort dieses bedeutenden Dichters dar. Anstatt neue Blickwinkel auf Brasch zu eröffnen, ist nun vom Verlag ausgerechnet (und das bereits seit zwei Jahren!) eine Sammlung mit dem Titel „Liebesgedichte“ angekündigt, die für fünf Euro erwerbbar sein soll. Selbst wenn die enthaltenen Gedichte vielleicht erneut faszinierend vielschichtig sein mögen: Brasch wird durch derartige Zusammenstellungen nur noch mehr in die biografische Ecke gedrängt. Statt einer Verramschung – denn so muss man die Verlagspläne tatsächlich deuten – sollte man von Suhrkamp eine Werkausgabe erwarten. Selbst, wenn diese vermutlich ein Wunschtraum bleibt, gäbe es doch anstelle der „Liebesgedichte“ zahlreiche reizvolle Alternativen. Als ein kurzfristig zu realisierendes Projekt etwa böte sich an, was die Erkenntnisse dieser Untersuchung nahe legen: der Paralleldruck von berühmten Gedichten und ihren Ausgangspunkten. Das besäße wirkliche Aussagekraft in Hinblick auf Arbeitsweise und Werkverständnis von Thomas Brasch – und würde durch den neu eröffneten Blick auf zum Teil kanonische Texte sicherlich nicht nur Brasch-Begeisterte zu fesseln vermögen.

---

<sup>542</sup> Vgl. Karsunke: *Wo schläfst Du, DDR?* (wie Anm. 21).

## Sigeln

TBA – Thomas-Brasch-Archiv in der Akademie der Künste, Berlin

## Abkürzungen

*Aufgeführt werden nur Abkürzungen, die speziell für die vorliegende Untersuchung benötigt wurden.*

Sign. – Signatur

verm. unv. – vermutlich unveröffentlicht

# Literaturverzeichnis

*Für die vorliegende Arbeit wurde der gesamte lyrische Nachlass von Thomas Brasch gesichtet, der im Thomas-Brasch-Archiv der Akademie der Künste, Berlin die Signaturen 382 bis 835 umfasst. Aufgeführt werden hier jedoch nur Signaturen, welche Vorstufen zu Gedichten von „Der schöne 27. September“ enthalten, sowie weitere in der Untersuchung zitierte Gedichtsignaturen.*

## A Primärliteratur

### a) Selbstständige Publikationen

Brasch, Thomas: Der schöne 27. September. Gedichte. Frankfurt am Main 1980.

Brasch, Thomas: Der schöne 27. September. Gedichte. Frankfurt am Main 1983. [Mit einer Änderung im Vergleich zu den Auflagen von 1980].

Brasch, Thomas: Der schöne 27. September. Gedichte. Mit einem Nachwort von Christa Wolf. Frankfurt am Main 2004.

Brasch, Thomas: Jetzt is nicht mehr vor zwei Jahr. Gedichte. Mit Original-Illustrationen von Martin Klinker und Thomas Poganiuch. Mainz 1993.

Brasch, Thomas: Kargo. 32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen. Frankfurt am Main 1977.

Brasch, Thomas: Lovely Rita, Rotter, Lieber Georg. Theaterstücke. Frankfurt am Main 1989.

Brasch, Thomas: Mädchenmörder Brunke. Frankfurt am Main 1999.

Brasch, Thomas: Rotter. Und weiter. Ein Tagebuch, ein Stück, eine Aufführung. Frankfurt am Main 1978.

Brasch, Thomas: Shakespeare-Übersetzungen. Frankfurt am Main 2002.

Brasch, Thomas: Vor den Vätern sterben die Söhne. Berlin 1977.

Brasch, Thomas: Wer durch mein Leben will, muss durch mein Zimmer. Gedichte aus dem Nachlass. Hg. von Katharina Thalbach, Fritz J. Raddatz. Frankfurt am Main 2002.

Brasch, Thomas: zwei offne fenster ODER ein liebes paar. Grafik von Strawalde. Berlin 1999. [Edition DSCHAMP der Galerie auf Zeit].

Brecht, Bertolt: Bertolt Brechts Hauspostille. Fünfte Lektion. In: Derselbe: Die Gedichte in einem Band. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. S. 249-259.

- Brecht, Bertolt: Deutschland. In: Derselbe: Die Gedichte in einem Band. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. S. 487-488.
- Brecht, Bertolt: Erinnerung an die Marie A. In: Derselbe: Die Gedichte in einem Band. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. S. 232.
- Dylan, Bob: The Times They Are A-Changing. Auf:  
<http://www.bobdylan.com/songs/times.html> (Stand: 12/2006).
- Kunert, Günter: Am Horizont der Tod. [Deutung zu „Schlaflied für K.]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. November 1980.
- Rimbaud, Arthur: Une Saison en Enfer / Eine Zeit in der Hölle. In: Ders.: Sämtliche Dichtungen. Französisch mit deutscher Übertragung von Walther Kühler. Dritte, neu durchgesehene Auflage. Heidelberg 1960. S. 264-325.
- Shakespeare, William: Othello. Hg. von E. A. J. Honigmann. London 2002. [The Arden Shakespeare, 3<sup>rd</sup> series].
- Wolf, Christa: Ein Tag im Jahr. 1960-2000. München 2003.

## **b) Filme**

- Brasch, Thomas [Regie, Drehbuch]: Der Passagier – Welcome to Germany. [1987/88].
- Brasch, Thomas [Regie, Drehbuch]: Domino. [1981/82].
- Brasch, Thomas [Regie, Drehbuch]: Engel aus Eisen. [1980/81].

## **c) Unselbstständige Publikationen**

- Brasch, Thomas: 12 REIME FÜR ERICH ARENDT. In: Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt. Zum 75. Geburtstag hg. von Gregor Laschen und Manfred Schlösser. Darmstadt 1978. S. 136
- Brasch, Thomas: Der Papiertiger. In: manuskripte 53 (1976), S. 23-28.
- Brasch, Thomas: Der Papiertiger. In: Spectaculum 26 (1977), S. 7-30.
- Brasch, Thomas: Drei Wünsche für C. In: [o. Hg.]: Ein Text für C. W. Berlin 1994. S. 4.
- Brasch, Thomas: Drei Wünsche, sagte der Golem. Gedichte, Stücke, Prosa. Hg. von Gerhard Wolf. Leipzig 1990.
- Brasch, Thomas: Poesiealbum 89. Hg. von Bernd Jentzsch. Berlin 1975.
- Brasch, Thomas: Zum Beispiel Galilei. In: Tintenfisch 14 (1978), S. 90.

#### **d) Aus dem Nachlass im TBA**

- Brasch, Thomas an Unseld, Siegfried, 27. Juni [1997]. TBA, Sign. 1159, Mappe „1997“.
- Brasch, Thomas: [„Ach, hätte der gute Herr Overbeck...“, Entwürfe eines Gedichts [verm. unv.]]. TBA, Sign. 1529.
- Brasch, Thomas: [„am 20.1.2000/Dies ist für Hilde“, Entwürfe eines Gedichts [verm. unv.]]. TBA, Sign. 1537.
- Brasch, Thomas: [„DAS ERSTE GEDICHT“, Entwürfe eines Gedichts [verm. unv.]]. TBA, Sign. 561.
- Brasch, Thomas: [„Der schöne 27. November“, Entwürfe eines Gedichts. Mit leichten Abweichungen veröffentlicht in: Ders.: Wer durch mein Leben will, muß durch mein Zimmer. Gedichte aus dem Nachlass. Hg. von Katharina Thalbach, Fritz J. Raddatz. Frankfurt am Main 2002. S. 91]. TBA, Sign. 470.
- Brasch, Thomas: [„Ich bin nicht weg Ich bin nicht hier ...“, Entwürfe eines Gedichts [verm. unv.]]. TBA, Sign. 599.
- Brasch, Thomas: [„MÄRCHEN“, Entwürfe eines Gedichts [verm. unv.]]. TBA, Sign. 714.
- Brasch, Thomas: [„Mein erstes Gedicht“, Entwürfe eines Gedichts [verm. unv.]]. TBA, Sign. 1530.
- Brasch, Thomas: [„Mitleid für Bernd“, Entwürfe eines Gedichts [verm. unv.]]. TBA, Sign. 680, 825, 830 und 831.
- Brasch, Thomas: [Geplanter Gedichtband [in Teilen unv.]]. [1993]. TBA, Sign. 830.
- Brasch, Thomas: [Korrektorexemplar von „zwei offene fenster oder ein liebes paar“]. TBA, Sign. 1589.
- Brasch, Thomas: [Notizen von 2000, unter anderem mit dem Titel „Die unruhige Wüste oder Das Große Tauschen“ [verm. unv.]]. TBA, Sign. 1608.
- Brasch, Thomas: [Planung eines Verlages und einer Zeitschrift „Sprechsaal“]. TBA, Sign. 1612, Mappe „Aufzeichnungen und Notizen zur Gründung eines Verlages und einer Zeitschrift ‚Sprechsaal‘ [um 1999]“.
- Brasch, Thomas: [Verschiedene Vorarbeiten. Darunter: Für Verwahrlosung. Vorarbeiten für einen Band mit Essays [verm. unv.]]. TBA, Sign. 889.
- Brasch, Thomas: [zu „Am Rand eines Erdteils“, 3 Vorstufen]. TBA, Sign. 408.
- Brasch, Thomas: [zu „Ansturm der Windstille“, 1 Vorstufe]. TBA, Sign. 418.
- Brasch, Thomas: [zu „Das stille Verschwinden der Angestellten“, 3 Vorstufen]. TBA, Sign. 528.
- Brasch, Thomas: [zu „Der Hurenmörder L. aus Köln“, 3 Vorstufen]. TBA, Sign. 465.
- Brasch, Thomas: [zu „Der schöne 27. September“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 471.

Brasch, Thomas: [zu „Die freundlichen Gastgeber“, 3 identische Vorstufen]. TBA, Sign. 738 und 833.

Brasch, Thomas: [zu „Die Geheimnisse“, 1 Vorstufe]. TBA, Sign. 486.

Brasch, Thomas: [zu „Die große Ruhe alter Morde“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 488.

Brasch, Thomas: [zu „Die Motorradfahrer“, 2 Vorstufen, 1 Kopie einer Vorstufe]. TBA, Sign. 494.

Brasch, Thomas: [zu „Die unruhige Wüste“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 458 und 506.

Brasch, Thomas: [zu „Dornröschen und Schweinefleisch“, 3 Vorstufen]. TBA, Sign. 823 und 833.

Brasch, Thomas: [zu „Drei Wünsche, sagte der Golem“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 513.

Brasch, Thomas: [zu „Ein gewöhnlicher Vorgang“, 6 Vorstufen]. TBA, Sign. 429, 686 und 735.

Brasch, Thomas: [zu „Einsteins Ufer / (Vom Heroin)“, 1 Vorstufe]. TBA, Sign. 412.

Brasch, Thomas: [zu „Erinnerung an morgen. Gedichte, Miniaturen, Lieder“, Vorstufen und geheftete Sammlung [in Teilen unv.]]. TBA, Sign. 828.

Brasch, Thomas: [zu „Hoffnungslose Empfehlung“, 6 Vorstufen, 2 davon textidentisch]. TBA, Sign. 576 und 833.

Brasch, Thomas: [zu „Im Garten Eden, Hollywood genannt“, 3 Vorstufen, 1 Kopie einer Vorstufe]. TBA, Sign. 615 und 833.

Brasch, Thomas: [zu „Liebeserklärung“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 644.

Brasch, Thomas: [zu „Lied / Für B.“, 6 Vorstufen]. TBA, Sign. 648, 828 und 833.

Brasch, Thomas: [zu „Märchen von Ruth / für Chagall“, 9 Vorstufen]. TBA, Sign. 666, 828 und 833.

Brasch, Thomas: [zu „Meine Großmutter“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 677.

Brasch, Thomas: [zu „Mitten am Tag eine Furcht“, 3 Vorstufen]. TBA, Sign. 681.

Brasch, Thomas: [zu „Mörder Ratzek weißer Mond“, 4 Vorstufen]. TBA, Sign. 683 und 1588.

Brasch, Thomas: [zu „Nachruf auf GG“, 1 Vorstufe]. TBA, Sign. 688.

Brasch, Thomas: [zu „Nachtrag zum Duden 1 + 2“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 689.

Brasch, Thomas: [zu „Ratschlag“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 712.

Brasch, Thomas: [zu „Rimbaud in Marseille“, 1 Vorstufe]. TBA, Sign. 715.

Brasch, Thomas: [zu „Schlaflied für K.“, 3 Vorstufen]. TBA, Sign. 718.

Brasch, Thomas: [zu „Schlimmer Traum“, 1 Vorstufe]. TBA, Sign. 722.

Brasch, Thomas: [zu „Sechs Sätze über Sophie“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 726.

Brasch, Thomas: [zu „Selbstkritik 4“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 731.

Brasch, Thomas: [zu „Und der Sänger Dylan in der Deutschlandhalle“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 761.

- Brasch, Thomas: [zu „Van der Lubbe, Terrorist / (Niemand's Land)“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 772.
- Brasch, Thomas: [zu „Village Ghetto Land“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 776.
- Brasch, Thomas: [zu „Vorkrieg“, 4 Vorstufen]. TBA, Sign. 779.
- Brasch, Thomas: [zu „Widmung für ein Haus“, 3 Vorstufen; als Teil der 3 Vorstufen zu „Das stille Verschwinden der Angestellten“]. TBA, Sign. 528.
- Brasch, Thomas: [zu „Woyzecks Tanzlied“, 2 Vorstufen]. TBA, Sign. 812.
- Brasch, Thomas: [zu „Zum Beispiel Galilei“, 6 Vorstufen]. TBA, Sign. 818 und 833.
- Brasch, Thomas: [zu „zwei offene fenster ODER ein lieber paar“, Vorstufen von 4 Gedichten des Zyklus]. TBA, Sign. 829.
- Brasch, Thomas: Poesiealbum 89. Hg. von Bernd Jentzsch. [Exemplar mit hs. Änderungen des Autors]. Berlin 1975. TBA, Sign. 1588.
- Brasch, Thomas: Sprechsaal. Zusammenstellung für eine geplante Veröffentlichung [in Teilen unv.]. [Berlin], [2001]. TBA, Sign. 1590.

## **B Sekundärliteratur**

### **a) Artikel**

- [anonym]: „Ich stehe für niemand anders als für mich.“ Schriftsteller Thomas Brasch über seine Emigration aus der DDR. In: Der Spiegel (3. Januar 1977), S. 79-81.
- [anonym]: Glaubenslos, gefühlsreich. In: Arbeiterzeitung [Wien], 4. April 1980.
- [anonym]: Lyrisches von Thomas Brasch. [Notiz]. In: Neue Zeit [Graz], 17. Mai 1980.
- [anonym]: Sozialdemokraten dürfen nicht weggucken. In: Frankfurter Rundschau, 27. September 1979.
- [AP / Reuter]: Strauß wurde in Essen mit Eierhagel empfangen. Unions-Kanzlerkandidat will Angriffe im Kommunalwahlkampf nicht als Test verstanden wissen. In: Frankfurter Rundschau, 15. September 1979.
- [Deutsche Welle]: Thomas Brasch ist tot. [Meldung]. Auf:  
<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,319040,00.html> (Stand: 12/2006).
- [dpa]: Schriftsteller Thomas Brasch 56-jährig gestorben. [04. November 2001]. z.B. auf:  
[http://archiv.mopo.de/archiv/2001/20011104/dpa/bdt-041101-447-dpa\\_1185974.html](http://archiv.mopo.de/archiv/2001/20011104/dpa/bdt-041101-447-dpa_1185974.html)  
 (Stand: 12/2006).

- [g.n.]: Bänkelsängers Tagewerk. Thomas Brasch: „Der schöne 27. September“. In: Aufbau [New York], 9. Mai 1980.
- [hnj]: Widerstand und Wohlstand. In: Evangelische Kommentare 13 (Mai 1980), Nr. 5.
- [Mitglieder und Mitarbeiter der *alternative*-Redaktion]: Neuankömmling. [Gespräch mit Thomas Brasch]. In: *alternative* 20 (1977), Nr. 113, S. 93-101.
- [Wr.]: Thomas Brasch, Der schöne 27. September. [Rubrik: Gelesen]. In: Gelnhäuser Tageblatt, 24. April 1980.
- amnesty international Deutschland: Jahresbericht 1978. Bundesrepublik Deutschland. Auf: [www2.amnesty.de/internet/deall.nsf/0/12f72d59b5515669c1256b6d004a64d1?OpenDocument](http://www2.amnesty.de/internet/deall.nsf/0/12f72d59b5515669c1256b6d004a64d1?OpenDocument) (Stand: 12/2006).
- Arens, Roman: FR-Gespräch mit Edmund Stoiber. Nationalsozialisten waren Sozialisten. Strauß-Worte verteidigt. In: Frankfurter Rundschau, 28. September 1979
- Baureithel, Ulrike: Selbstversuch. Nach zehnjährigem Schweigen. Thomas Braschs „Mädchenmörder Brunke“. In: Freitag (26. März 1999). Auf: <http://www.freitag.de/1999/13/99132401.htm> (Stand: 12/2006).
- Becker, Peter von: Im Ansturm der Windstille. Zu Thomas Braschs Gedichtband „Der schöne 27. September“. In: Süddeutsche Zeitung, 6./7. Juli 1980.
- Berbig, Roland u. a.: Es hatte keinen Sinn, sich gegen Suhrkamp zu wehren. Gespräch mit Elisabeth Borchers am 8. Dezember 2003 in Frankfurt am Main. In: Roland Berbig (Hg.): Stille Post. Inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost. Berlin 2005. S. 149-171.
- Berbig, Roland u. a.: Wir haben uns natürlich immer beobachtet. Gespräch mit Christa und Gerhard Wolf am 29. April 2003 in Berlin. In: Roland Berbig (Hg.): Stille Post. Inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost. Berlin 2005. S. 65-88.
- Bewerunge, Lothar: Hat Strauß an der Ruhr ein Signal gesetzt? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. September 1979.
- Braun, Michael: Im Vorgefühl des Untergangs. [Zum Gedicht „Vorkrieg“]. [Textgalerie]. In: Freitag (14. Dezember 2001). Auf: <http://www.freitag.de/2001/51/01511402.php> (Stand 12/2006).
- Braun, Michael: So lief ich durch das Finster in meinem Schädelhaus. Vorgefühl. Gedichte aus dem Nachlass von Thomas Brasch. In: Freitag (05. Dezember 2003). Auf: [www.freitag.de/2003/50/03501701.php](http://www.freitag.de/2003/50/03501701.php) (Stand: 12/2006).
- Csejka, Gerhardt [Goethe-Institut]: Thomas Brasch (1945). Vor den Vätern sterben die Söhne. Auf: <http://www.goethe.de/kue/lit/prj/was/bra/deindex.htm> (Stand: 12/2006).

- Fehervary, Helen: Thomas Brasch: Ein Erzähler nach Kafka. In: Margarete Häbel, Richard Weber: Arbeitsbuch Thomas Brasch. Frankfurt am Main 1987. S. 369-379.
- Forti, Luigi: Die Auflösung des Subjekts. Gedanken zu Thomas Brasch. In: Margarete Häbel, Richard Weber (Hg.): Arbeitsbuch Thomas Brasch. Frankfurt am Main 1987. [suhrkamp taschenbuch materialien]. S. 380-386.
- Frederiksen, Jens: Gedichte von Brasch. Ins Paradies vertrieben? In: Rheinische Post, 26. April 1980.
- Friedrich, Detlef: Schreiben als Auflehnung. Der Schriftsteller Thomas Brasch ist in Berlin gestorben. In: Berliner Zeitung, 5. November 2001.
- Geist, Peter: Mit den Toten nach Hause. Eine Rück-Sicht auf Thomas Brasch. In: Neue Rundschau 113 (2002), H. 1, S. 171-183.
- Goertz, Heinrich: Gebändigter Expressionismus. Durch Höhen und Tiefen des Elends. Zu Thomas Braschs Gedichtband „Der schöne 27. September“. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 17. Mai 1980.
- Grabovszki, Ernst: Unruhe als Leitprinzip. Bob Dylans Karriere ist eine Folge ständiger Kehrtwendungen. [Artikel ‚Dylan‘ im Extra-Lexikon]. Auf: <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?TabID=4632&Alias=dossiers&cob=5488> (Stand: 12/2006)
- Grimm, Reinhold: Zwischen Tag und Tod. In: Margarete Häbel, Richard Weber (Hg.): Arbeitsbuch Thomas Brasch. Frankfurt am Main 1987. [suhrkamp taschenbuch materialien]. S. 227-228.
- Gröschner, Annett: „Wer genug hat, muss gehen“. Zum 60. Geburtstag von Thomas Brasch erinnerten drei Initiativen an den 2001 gestorbenen Lyriker und Dramatiker. In: taz Berlin lokal, 21. Februar 2005. Auf: <http://www.taz.de/pt/2005/02/21/a0308.1/text> (Stand: 12/2006).
- Hammerstein, Dorothee: Grell, tiefgefroren. Thomas Brasch las bei Herder in Freiburg. In: Badische Zeitung, 26. November 1980.
- Janssen-Zimmermann, Antje: „Kunst war nie ein Mittel, die Welt zu ändern, aber immer ein Versuch, sie zu überleben.“ Die Gegenwart des Mythos im Werk Thomas Braschs. In: Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Hg. von Bernd Seidensticker, Martin Vöhler. Berlin u. a. 2002. S. 3-16.
- Karasek, Hellmuth: [Teilabdruck der *Spiegel*-Rezension zu Matthias Langhoffs Inszenierung „Marie. Woyzeck“]. In: Theater heute 1 (1980), S. 22.

- Karsunke, Yaak: Wo schläfst Du, DDR? Aus einem verlorenen Leben: Thomas Braschs Nachlass-Gedichte. In: Frankfurter Rundschau, 27. November 2002. Auf: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/werdurchmeinleben-r.htm> (Stand: 12/2006).
- Klauß, Jürgen Karl: Zum Tode von Thomas Brasch. In: Junge Welt, 23. November 2001. Auf: [http://www.deutsches-filmhaus.de/bio\\_reg/b\\_bio\\_regiss/brasch\\_thomas\\_bio.htm](http://www.deutsches-filmhaus.de/bio_reg/b_bio_regiss/brasch_thomas_bio.htm) (Stand: 12/2006).
- Klopotek, Felix: Mir wäre das Dichten egal. Thomas Brasch war der Meister der Durchstreichung. Zum Todestag des Autors. In: Jungle World 2002, Nr. 46. Auf: [www.nadir.org/nadir/periodika/jungle\\_world/2002/46/20a.htm](http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/2002/46/20a.htm) (Stand: 12/2006).
- Köster, Thomas: Ein Tag im Jahr. Produktbeschreibung. Auf: <http://www.amazon.de/Ein-Tag-im-Jahr-1960-2000/dp/3442734126> (Stand: 12/2006).
- Krättli, Anton: Lieder vom Ende der Zeit. Thomas Brasch: „Der schöne 27. September“. In: Neue Zürcher Zeitung, 9. Juni 1980.
- Krumbholz, Eckart: [Vorbemerkung]. In: Thomas Brasch: Poesiealbum 89. Hg. von Bernd Jentsch. Berlin 1975. [o. S.].
- Langhoff, Matthias: Die Sehnsucht nach einem Theater des Asozialen. [Der Regisseur Matthias Langhoff über Büchners „Woyzeck“]. In: Theater heute 1 (1980), S. 24-35.
- Mäde, Michael: Das Unvereinbare in ein Gedicht. [Zum 60. Geburtstag von Thomas Brasch]. In: Ossietzky (2005), Nr. 3. Auf: <http://www.sopos.org/aufsaeetze/42347e90a2427/1.phtml> (Stand: 12/2006).
- Martin, Thomas: Um die Toten nicht in Ruhe zu lassen. Trotz und Spieltrieb. Zum Tod von Thomas Brasch 1945-2001. In: Freitag (9. November 2001). Auf: [www.freitag.de/2001/46/01461201.php](http://www.freitag.de/2001/46/01461201.php) (Stand: 12/2006).
- Martina Hanf, Kristin Schulz: Gespräch zwischen Hermann Beil, Jutta Ferbers und den Herausgeberinnen. In: Martina Hanf, Kristin Schulz (Hg.): Das Blanke Wesen. Arbeitsbuch Theater der Zeit: Thomas Brasch. Berlin 2004. S. 166-171.
- Mathes, Werner und Locke, Stephen: Verwahrlosung als Hoffnung. Gespräch mit Thomas Brasch. In: tip 5 (1980), S. 56-61.
- Müller, Alexander: Daß ich nichts verlasse / wenn ich nicht mehr bin. Thomas Braschs Gedichte aus dem Nachlass. In: literaturkritik.de, 5. Mai 2003. Auf: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=5993&ausgabe=200305](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5993&ausgabe=200305) (Stand: 12/2006).

- Müller, Burkhard: Komm, sanfte Nacht mit schwarzen Augenbrauen. Give me my Romeo! Thomas Braschs Übersetzungen von Shakespeares Theaterstücken. In: Süddeutsche Zeitung, 10. August 2002.
- Müller, Christoph: „Eine geschichtslose Generation“. Thomas Brasch im Gespräch über sich und sein Schreiben. In: Theater heute 18 (1977), H. 2, S. 45-46.
- Müller, Heiner: Wie es bleibt, ist es nicht. In: Margarete Häbel, Richard Weber: Arbeitsbuch Thomas Brasch. Frankfurt am Main 1987. S. 205-209.
- Ostermaier, Albert: Das Erkalten der Herzkammern. Nicht der, der bleibt, doch einer, der fehlt: Thomas Brasch und seine Gedichte aus dem Nachlass. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. Oktober 2002.
- Puhl, Widmar: Hoffnungsloser Poet von Bitterkeit und Geldzeit. In: Mannheimer Morgen, 8. Juli 1980.
- Raddatz, Fritz J.: Besser kann man nicht scheitern. Thomas Brasch schreibt ein Kabinettsstück mit dem Rasiermesser. [Zu „Mädchenmörder Brunke“]. In: Die Zeit (5. Mai 1999). Auf: [http://www.zeit.de/archiv/1999/18/199918.l-brasch .xml](http://www.zeit.de/archiv/1999/18/199918.l-brasch.xml) (Stand: 12/2006).
- Raddatz, Fritz J.: Leben ist fahren: im Kreis. Vom Umschlag des „Unreinen“ in Kunst: „Der schöne 27. September“ – Thomas Braschs neue Gedichte. In: Die Zeit (28. März 1980), Literaturteil, S. 2.
- Raddatz, Fritz J.: Versuche, aus der eigenen Haut zu kommen. Thomas Brasch: „Kargo“ – Eine Sammlung mit Gedichten, Dramen, erzählenden Texten. In: Die Zeit (11. November 1977), Literaturteil, S. 2.
- Richter, Franz: Widerstand und Wohlstand. [Rubrik: Lyrik]. In: Furche [Wien], 30. April 1980.
- Richter, Steffen: Der Sohn des Funktionärs. Steffen Richter über den literarischen Jim Morrison der DDR. In: Der Tagesspiegel, 15. Februar 2005.
- Riewoldt, Otto: Die Regisseure sind die großen Verhinderer. Thomas Brasch rechnet ab mit dem westdeutschen Theater und den „Moden des Kulturbetriebs“. In: Theater heute 23 (1982), H. 9, S. 7-9.
- Rüdenauer, Ulrich: Maßlos und kunstvoll. Nachruf Thomas Brasch. In: literaturkritik.de 3 (November 2001), Nr. 11. Auf: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=4342](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4342) (Stand: 12/2006).
- Schmidt, Jochen: Unter Erfahrungsdruck. Von den Landstraßen und den Kerkern lernen: Schriftsteller zu sein in der DDR – das war eine gesellschaftlich aufschlussreiche Situation. Thomas Brasch stellte sich ihr mit allen Konsequenzen. In: taz, 22. November 2005.

- Schneider, Michael: Transit durchs Reich linker Melancholie. In: Margarete Häbel, Richard Weber: Arbeitsbuch Thomas Brasch. Frankfurt am Main 1987. S. 220-226.
- Schneider, Peter: Mythen des deutschen Alltags. In: Margarete Häbel, Richard Weber (Hg.): Arbeitsbuch Thomas Brasch. Frankfurt am Main 1987. [suhrkamp taschenbuch materialien]. S. 215-220.
- Schneider, Rolf: Thomas Brasch: Mitten am Tag eine Furcht. [Rolf Schneiders Berliner Anthologie]. In: Berliner Morgenpost, 10. August 2002.
- Steinfeld, Thomas: Familienrebell. Zum Tod des Schriftstellers und Filmemachers Thomas Brasch. In: Süddeutsche Zeitung, 5. November 2001.
- Strässle, Urs: Zum Gedichtband ‚Der schöne 27. September‘ von Thomas Brasch. Wenn der schwarze Mond aufgeht... In: Luzerner Neuste Nachrichten, 9. Juli 1980.
- Trolle, Lothar: Für Thomas Brasch. Heute wird der Dichter an dem Dorotheenstädtischen Friedhof beigesetzt. In: Berliner Zeitung, 23. November 2001.
- Wagner, Horst: Brasch, Thomas: Mädchenmörder Brunke. Eine Annotation von Horst Wagner. In: Berliner LeseZeichen (1999), Nr. 9. Auf:  
[http://www.berliner-lesezeichen.de/lesezei/Blz99\\_09/text47.htm](http://www.berliner-lesezeichen.de/lesezei/Blz99_09/text47.htm) (Stand: 12/2006).
- Wild, Thomas: „Der vierte Band ist entweder ein Selbstmordversuch oder es ist der Versuch, eine Tür aufzustoßen. Ein Gespräch mit Thomas Brasch über Uwe Johnson, geführt von Thomas Wild. In: Roland Berbig u. a. (Hg.): Uwe Johnson. Befreundungen. Gespräche, Dokumente, Essays. Berlin u. a. 2002. S. 516-540.
- Wild, Thomas: So die Beine breit, wird der Himmel weit. Thomas Braschs Gedichte aus dem Nachlass. In: Berliner Zeitung, 21. Oktober 2002.
- Wild, Thomas: Tausendundeine Nachtseite. Thomas Braschs Mammut-Roman wird endlich gelesen. In: Der Tagesspiegel, 24. April 2004.
- Wild, Thomas: Thomas Brasch, Gedichte aus dem Nachlaß. In: Arbitrium 12 (2003), S. 117-120.
- Wirsing, Sibylle: Ulysses in Charlottenburg. Über den Schriftsteller Thomas Brasch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Oktober 1980.
- Wittstock, Uwe: Das aktuelle Gedicht. Vita. [Begleittext zum abgedruckten Gedicht „VITA / nach rolf dieter brinkmann“]. In: Die Welt, 10. November 2001.
- Wittstock, Uwe: Wider den Sinn. [Über Thomas Braschs Gedicht „Der schöne 27. September“]. In: Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Elfter Band. Frankfurt am Main 1988. S. 259-262.

Wolf, Christa: Laudatio auf Thomas Brasch. Aus Anlaß der Verleihung des Kleist-Preises im Oktober 1987 in Frankfurt am Main. In: Brasch, Thomas: Drei Wünsche, sagte der Golem. Gedichte, Stücke, Prosa. Hg. von Gerhard Wolf. Leipzig 1990. S. 5-15.

## **b) Monographien**

Baal-Teshuva, Jacob: Marc Chagall. 1887-1985. Köln 1998.

Frölich, Margrit: Between Affluence and Rebellion. The Work of Thomas Brasch in the Interface between East and West. New York 1996. [DDR-Studien/East German Studies].

Gintrowski, Tina: „Gewaltig der Welt ein großes Leben aus den Adern reißen“. Das lyrische Werk Thomas Braschs. [Unv. Magisterarbeit]. Bonn 2004. Einsehbar in der Bibliothek des Archivs der Akademie der Künste, Berlin, Sign. 2005/B/250.

Haffmann, Werner: Marc Chagall. Köln 1972.

Haffner, Sebastian: Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-1933. Stuttgart, München 2000.

Janssen-Zimmermann, Antje: „Träume von Angst und Hoffnung“. Untersuchungen zum Werk Thomas Braschs. [Diss.]. Frankfurt am Main 1995. [Literarhistorische Untersuchungen 27. Hg. von Theo Buck].

Karasek, Horst: Der Brandstifter. Lehr- und Wanderjahre des Maurergesellen Marinus van der Lubbe, der 1933 auszog, den Reichstag anzuzünden. Berlin 1980.

Koberg, Roland: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Biografie. Berlin 1999.

Krey, Volker: Keine Strafe ohne Gesetz. Einführung in die Dogmengeschichte des Satzes „nullum crimen, nulla poena sine lege“. Berlin, New York 1983.

Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart 1997.

Ponath, Jens: Spiel und Dramaturgie in Thomas Braschs Werk. [Diss.]. Würzburg 1999.

Schneider, Hans: Neues vom Reichstagsbrand? Eine Dokumentation. Ein Versäumnis der deutschen Geschichtsschreibung. Berlin 2004.

Stöffel, Susanne: Die Wechselwirkungen von Terrorismus und innerer Sicherheit in der Bundesrepublik Deutschland der 70er Jahre. Juristische, politische und gesellschaftliche Rezeption des Terrorismus der Roten Armee Fraktion und der staatlichen Terrorismusbekämpfung. [Magisterarbeit]. Tübingen 2002. Auf: [http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2004/1088/pdf/Magisterarbeit1\\_neu.pdf](http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2004/1088/pdf/Magisterarbeit1_neu.pdf) (Stand: 12/2006).

### **c) Sammelbände**

Berbig, Roland (Hg.): Der Lyrikclub Pankow. Literarische Zirkel in der DDR. Berlin 2000.

Hanf, Martina, Schulz, Kristin (Hg.): Das Blanke Wesen. Arbeitsbuch Theater der Zeit: Thomas Brasch. Berlin 2004.

Häßel, Margarete und Weber, Richard (Hg.): Arbeitsbuch Thomas Brasch. Frankfurt am Main 1987. [suhrkamp taschenbuch materialien].

Kreutzer, Hans Joachim (Hg. im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft): Kleist-Preis 1987. Zwei Reden. Privatdruck für die Mitglieder der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Nördlingen 1987.

Soer, Josh van (Hg.): Marinus van der Lubbe und der Reichtagsbrand. Hamburg 1983.

### **d) Archivmaterialien**

[anonym]: [Gespräch mit Thomas Brasch. Später als „Ich will nicht, daß die DDR zur Sophia Loren meines Geistes wird.' Ein Interview mit dem Westberliner Schriftsteller“ in: Exit 2 (1982), S. 58-80]. [32-seitige Abschrift]. [o. O. o. J.]. TBA, Sign. 865.

[Borchers, Elisabeth]: [2-seitiger Vorschautext für 1979]. 13. September 1978. TBA, Sign. 1310.

[Urkunde zum F.A.Z.-Preis für Literatur]. [1980]. TBA, Sign. 1209.

Boguth, Fred [Redakteur des SFB]: Das Thema. Thomas Brasch: „Der schöne 27. September“. [15-seitige Abschrift]. TBA, Sign. 1310, Mappe „o. D. Der schöne 27. Sept.“.

Borchers, Elisabeth an Brasch, Thomas, 11. April 1977. TBA, Sign. 1157, Korrespondenz mit dem Suhrkamp-Verlag, Mappe „1977-1981“.

Emeritzky, Christine: [1. Interview mit Thomas Brasch (4. April 1982), 2 Fassungen]. TBA, Sign. 859.

Emeritzky, Christine: [2. Interview mit Thomas Brasch (14. März 1982), 2 Fassungen]. TBA, Sign. 860.

Emeritzky, Christine: [3. Interview mit Thomas Brasch (9. April 1982), 2 Fassungen]. TBA, Sign. 861.

Emeritzky, Christine: [4. Interview mit Thomas Brasch (17. Mai 1982), 2 Fassungen]. TBA, Sign. 862.

Emeritzky, Christine: [5. Interview mit Thomas Brasch (21. Juni 1982), 2 Fassungen]. TBA, Sign. 863.

Emeritzky, Christine: Subversive / Subalterne Helden im literarischen Universum von Thomas Brasch. [unveröff. Diss.; University of California]. [Davis] 1996. TBA, Sign. 1353/1810.

Rudolph, Ekkehart: [Gespräch mit Thomas Brasch für den Süddeutschen Rundfunk Stuttgart]. [12-seitige Abschrift]. [o. O.] 1979. TBA, Sign. 856.

Zenke, Thomas [Rezensent des Deutschlandfunks]: Literaturkritik: Bücher im Gespräch. Thomas Brasch: Der schöne 27. September. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. Sendung: Sonntag, den 30. März 1980. 16.05-16.25 Uhr. [5-seitige Abschrift]. TBA, Sign. 1310, Mappe „März 1980“.

Zenke, Thomas: Die Wetter schlagen um, sie werden kälter [in Teilen identisch mit Ders.: Literaturkritik. Bücher im Gespräch]. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. April 1980.

#### **e) Film- und Tondokumente**

[Deutschlandfunk]: Lyrikkalender. Der schöne 27. September. Von Thomas Brasch. dlf, 27. September 2006. Auf:

<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/lyrikkalender/543315/> (Stand: 12/2006).

[Deutschlandfunk]: Lyrikkalender. Schlaflied für K. Von Thomas Brasch. dlf, 28. Juli 2006. Auf:

<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/lyrikkalender/523759/> (Stand: 12/2006).

Gerstenberg, Ralph: Die Brüder Brasch. Eine deutsche Geschichte. Deutschland Radio Berlin. Sendedatum 23. November 2003. Auf:

[www.dradio.de/download/4991](http://www.dradio.de/download/4991) (Stand 12/2006).

Rüter, Christoph [Regisseur]: Thomas Brasch – eine Skizze. [3sat]. [2005].

#### **f) Lexika und Enzyklopädien**

Barck, Karlheinz u. a.: Artikel Ästhetik/ästhetisch. In: Ders. u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart 2000.

Biedermann, Hans (Hg.): Knaurs Lexikon der Symbole. München 2004.

Plachta, Bodo: Artikel „Fassung“. In: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Klaus Weimar. Berlin, New York 1997. Bd. 1.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., erweiterte Auflage. Stuttgart 2001.

#### **g) für einzelne Informationen herangezogene Internet-Seiten**

<http://viadrina.eu-frankfurt-o.de/~lange/claudio/claudio.html> (Stand: 12/2006). [Zum Café Elsa in Berlin-Charlottenburg].

[http://www.berlinerfestspiele.de/.../festivals/03\\_theatertreffen/tt\\_07\\_rueckblick/tt\\_07\\_70er/tt\\_07\\_1970-1979.php](http://www.berlinerfestspiele.de/.../festivals/03_theatertreffen/tt_07_rueckblick/tt_07_70er/tt_07_1970-1979.php) (Stand: 12/2006). [Zum Programm der Berliner Festspiele 1979].

<http://www.rosenkranz-basilika.de/email/tiere2.htm> (Stand: 12/2006). [Zur Bedeutung der Schwalbe in der Heraldik].

[http://www.stadt-barth.de/geschichte/vineta\\_sage3.html](http://www.stadt-barth.de/geschichte/vineta_sage3.html) (Stand: 12/2006). [Zur Legende um die Insel Vineta].

<http://www.wasser.de/telefon-alt/forum/index.pl?job=thema&tnr=100000000001124&seite=12&begriff=&tin=&kategorie> (Stand : 12/2006). [Zum Wechsel des Telefonrufzeichens 1979].

[www.dhm.de/lemo/objekte/pict/BiographieAdenauerKonrad\\_plakatAdenauerKeineExperimente/index.html](http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/BiographieAdenauerKonrad_plakatAdenauerKeineExperimente/index.html) (Stand: 12/2006). [Zu Konrad Adenauers Wahlkampf].

[www.freitag.de/2004/44/044440302.php](http://www.freitag.de/2004/44/044440302.php) (Stand: 12/2006). [Zu Arthur Rimbauds Biografie].

## Zur Edition

Die folgenden Transkriptionen dienen dazu, die Gedankengänge zu den im *close reading* behandelten Gedichten (Kapitel 2.1.1-2.1.3 der vorliegenden Arbeit) nachvollziehbar zu machen. Sie haben also einen recht pragmatischen Zweck: Die Transkriptionen sollen die Arbeitsschritte Braschs, wie sie sich in seinen Typoskripten abzeichnen, aufzeigen, ohne dass die Leserin oder der Leser erst mühsam die handschriftlichen Änderungen Braschs entziffern müsste. Eine historisch-kritische Darstellung würde weit über dieses Ziel hinausgehen. Statt dessen wurden die Schreibvorgänge aus den Typoskripten möglichst genau und ohne viel Interpretation nachgebildet.

Da deshalb von einer Diskussion über editorische Begrifflichkeiten abgesehen werden kann, mag auch eine pragmatische Lösung für die Darlegung der Transkriptionsrichtlinien erlaubt sein: Die untenstehende Tabelle zeigt die bildliche Darstellung in der Transkription und stellt ihr die Bedeutung in Bezug auf das Typoskript gegenüber. Darüber hinaus können die erstellten Transkriptionen anhand der beigefügten Typoskript-Kopien überprüft werden. Die Zeilenzählung in Fünfer-Sprüngen stammt in allen Fällen von mir. Nicht alle Korrekturzeichen sind mit Microsoft Word übersichtlich nachzubilden; in diesen Fällen wurden die Zeichen (vor allem Absatztilgungen und Absatzeinforderungen) per Hand nachgetragen.

Ab und an hat Brasch für verschiedene Arbeitsschritte offenbar mit verschiedenfarbigen Stiften gearbeitet. Wo mehr als eine Stifffarbe oder Stiftart eingesetzt wurde, wird das daher in den Transkriptionen farbig markiert. Aus den Kopien ist dies nicht immer ersichtlich.

Sofort maschinell durch Überschreibung korrigierte Tippfehler (etwa von einzelnen Buchstaben) werden nicht wiedergegeben, da sie wohl kaum deutungsrelevant sind; Leerzeichen, für die das Gleiche gilt, wurden wie folgt vereinheitlicht:

- vor Satzzeichen kein Leerzeichen
- nach Satzzeichen immer Leerzeichen
- Bindestriche nicht in Leerzeichen
- Gedankenstriche immer in Leerzeichen

Öffnende Anführungszeichen oben wurden als englische (") wiedergegeben. Zu beachten ist, dass die Durchstreichung von Satzzeichen wie Kommata oder Semikola im Schriftbild als Überstreichung erscheint: im Falle eines Kommas  $\bar{,}$  und im Falle eines maschinell getilgten Kommas:  $\bar{,}$  sowie im Falle eines getilgten Semikolons  $\bar{;}$ . Durchstreichungen sind unterbrochen dargestellt, wenn im Original neu angesetzt wurde, da hieraus möglicherweise Anhaltspunkte in Hinblick auf den Arbeitsprozess abzuleiten sind.

## Übersicht

Darstellung in Transkription	Bedeutung in Bezug auf Typoskript
Times New Roman	Maschinenschrift
<i>Times New Roman</i>	Handschrift (Einfügung)
<u>Times New Roman</u>	Maschinenschrift, maschinell (ms.) gestrichen
<del>Times New Roman</del>	Maschinenschrift, handschriftlich (hs.) gestrichen
<i><del>Times New Roman</del></i>	Handschrift, hs. gestrichen
<del>Times New Roman</del>	Streichung (bzw. jeweilige Änderung) rückgängig gemacht
xxx	Unleserliche Maschinenschrift
xxx	Unleserliche Handschrift
xxx	Unleserliche Maschinenschrift, hs. gestrichen
xxx	Unleserliche Handschrift, hs. gestrichen
#	Unleserlicher Buchstabe, Maschinenschrift
[#]	Unleserlicher Buchstabe, Handschrift
<i>Times New Roman</i>	Über der Zeile hs. eingefügt
<i>Times New Roman</i>	Unter der Zeile hs. eingefügt
Times New Roman	Über der Zeile ms. eingefügt
Times New Roman	Über der Zeile ms. eingefügt
Times New Roman <sup>m</sup> ; Times New Roman <sup>m</sup>	ms. Buchstabe, hs. verbessert (mitunter im Original über den ursprünglichen geschrieben)
Times New Roman <sup>m</sup> ; Times New Roman <sup>m</sup>	ms. Buchstabe, ms. verbessert (mitunter im Original über den ursprünglichen geschrieben)
Times New Roman	hs. Verbesserung eines dadurch unleserlichen maschinenschriftlichen Buchstabens
Times New   Roman	symbolisiert die hs. Trennung von ursprünglich zusammengeschriebenen Worten
Times <sup>←</sup> und am rechten Rand ← <i>New Roman</i>	am linken oder rechten Manuskriptrand hs. Einfügung, im Text an der Stelle von ← markiert

Anhang I

Text am rechten Rand ohne Zuordnung	etwa auf dieser Höhe hs. Text am linken oder rechten Manuskriptrand, bei dem keine klare Einfügung ersichtlich ist
<del>Times New Roman</del>	zweifacher Streichungsvorgang (hier im mittleren Wort)
Times New Roa <sup>↔</sup> mn	Im Manuskript Austausch der Buchstaben am Rande des Pfeils eingefordert
←(Times) New (Roman)→	Im Manuskript Umstellung von umkreisten Wörtern / Wortgruppen mit Pfeil eingefordert
[Times] [New] [Roman]	Im Manuskript so Umstellung von Wörtern / Wortgruppen eingefordert
<u>Times</u> <u>New</u> <u>Roman</u>	gibt hs. Unterstreichung oder Unterstrichelung im Manuskript wieder (die vermutlich markiert, dass der Vers in Frage gestellt wurde)
Times New <sup>Roman</sup> <b>Roman</b>	Im Manuskript <i>entweder</i> im oberen Vers hs. Einfügung und im unteren Streichung <i>oder</i> Einfügung von unterem Vers in oberen Vers, die mit Pfeil gekennzeichnet wurde

F<sub>1</sub>)<sup>1</sup>

Ruth                      Für M.C.

Sie lebte in einer kleinen Stadt  
und war wie wir alle sind  
sie trank die Milch aus der Mutterbrust  
und schrie nachts wie jedes Kind.

- 5 Die Mutter hatte sie Ruth genannt  
wie ihre Großmutter hieß  
den Vater hatte sie nie gekannt  
weil er die Mutter verließ.

- 10 Im Garten spielte sie oft ~~Versteck~~  
dann saß sie hinter dem Strauch  
und zum Himmel sah sie manchmal nach  
dem langsam steigenden Rauch.

*und lag*

- Wie dieser Rauch <sup>sanft</sup> zum Himmel ~~sanft~~ ging  
so wuchs auch Ruth immer mehr  
15 und seit sie <sup>einst</sup> eine Schwalbe ~~einst~~ fing  
seitdem wuchs sie viel zu sehr.

- Bald war sie wie die Bäume groß  
und war doch erst fünfzehn Jahr  
~~sie konnte~~ in keinem Zimmer ~~mehr~~ <sup>konnte sie</sup> stehn  
20 weil sie so gewachsen war.

Nun stand sie neben dem kleinen Haus  
sie war so hoch wie ein Turm  
Ruth trank statt Milch jetzt die Wolken aus

---

<sup>1</sup> Transkription nach dem Typoskript im TBA, Sign. 828 (Zusammenstellung „Erinnerung an Morgen“, um 1966). F<sub>1</sub> ist eine der Vorstufen zur Sammlung „Erinnerung an Morgen“. Die Änderungen von Braschs Hand sind in zwei verschiedenen Stufen durchgeführt (der zweite wird hier in roter Farbe wiedergegeben). Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

und atmete Wind und Sturm.

25 Bald <sup>So</sup> wuchs sie über die Wolken hin  
~~ihren Kopf~~ sah keiner mehr  
da wußte niemand ob sie schon tot  
oder am Leben noch wär.

*Die Augen*

Manchmal kommt jene Schwalbe von dort  
30 am Flügel ein Tropfen Blut  
sitzt auf dem Ast, der längst schon verdorrt  
und bringt mir Nachricht von Ruth.

Sie lebte in einer kleinen Stadt  
und war wie wir alle sind  
35 jetzt trinkt sie wohl aus dem Wolkenmeer  
und schreit nachts wie jedes Kind

*Unterm Schnee*

*un*

F<sub>2</sub>)<sup>2</sup>

Ruth

Für M.C.

Es liegen in manchen Nächten schwer

die weichen Wolken auf ihr

~~und~~ wenn sie im Dunkel aufgewacht

~~dann hören ein Weinen wir dann dringt ihr Weinen zu mir.~~ *hör'ich ihr Weinen*

*hier.*

5 Die Mutter hatte sie Ruth genannt

wie ihre Großmutter hieß

~~den Vater konnte sie niemals sehn~~ *vom Vater kannte sie nur das Bild* <sup>den</sup>

*Vater hat sie nicht gesehen*

~~weil~~ *seit* er die Mutter ~~Stadt~~ verließ

Im Garten spielte sie ~~einst~~ <sup>oft</sup> und lag

10 am Abend hinter dem Strauch

auf Wiesen wurde ~~das~~ Laub verbrannt

~~es ging~~ zum Himmel <sup>ging</sup> ein Rauch

Als dieser Rauch vom ~~den~~ Wiesen <sup>land</sup> stieg

~~zu den Wolken weit hinauf~~ *zum treibenden Wolkenmeer*

15 ~~sah Ruth ihm nach und wuchs wie er~~ *hat Ruth vom Garten* <sup>ihm</sup>

*nachgesehn und wuchs*

~~in die weißen Lüfte auf~~ ~~xxx~~ *weit in die Luft wie er*

~~Bald~~ <sup>Sie</sup> wurde ~~sie~~ <sup>bald</sup> wie die Weide groß

die dort am Flußufer stand

~~sie wuchs schon~~ <sup>reichte</sup> ~~über den Turm hinaus~~ ~~und~~ *legte der roten Kirche*

~~dann~~ <sup>leicht</sup>

---

<sup>2</sup> Transkription nach dem Typoskript oder Durchschlag eines Typoskripts (mit handschriftlichen Änderungen) im TBA, Sign. 828 (Zusammenstellung „Erinnerung an Morgen“, um 1966). F<sub>2</sub> ist eine der Vorstufen zur Sammlung „Erinnerung an Morgen“. Die Änderungen von Braschs Hand sind in drei verschiedenen Stufen durchgeführt (der zweite wird hier in roter, der dritte in grüner Farbe wiedergegeben). Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

20 ~~und sah übers ganze Land auf ihren Kuppel-Turm die Hand~~

So wuchs sie in die Wolken hinein  
die Augen sah keiner mehr  
da wußte keiner ob sie ~~schon~~ tot  
oder am Leben ~~noch~~ wär

25 Im Winter ~~wenn~~<sup>als</sup> das Laub unterm Schnee

~~als wenn~~ längst erloschen die Glut

~~kam kommt~~ eine Schwalbe ~~manchmal von dort~~ *einst von dort*

~~sie bringt uns<sup>mir</sup> Nachricht von Ruth~~ ~~bringt eine~~<sup>brachte</sup> Nachricht von

*Ruth.*

Es liegen in manchen Nächten schwer

30 die weichen Wolken auf ihr

~~und~~ wenn sie im Dunkel aufgewacht

~~dann hören ein Weinen wir dringt ihr Weinen zu mir~~ *hör ich ihr Weinen hier*

F<sub>3</sub>)<sup>3</sup>

*Ruth*

*Für M.C.*

1.

*Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr  
wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör' ich ihr Weinen hier.*

2.

5 *Die Mutter hatte sie Ruth genannt  
wie ihre Großmutter hieß  
den Vater hat sie nicht gesehn  
seit er die Stadt verließ.*

3.

10 *Im Garten spielte sie oft und lag  
am Abend hinter dem Strauch  
auf Wiesen wurde Laub verbrannt  
zum Himmel ging ein Rauch*

4.

15 *Als dieser Rauch vom Wiesenland stieg  
zum treibenden Wolkenmeer  
hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs  
weit in die Luft wie er*

5.

20 *Sie wurde bald wie die Weide groß  
die dort am Flußufer stand  
legte der roten Kirche leicht  
auf ihren Turm die Hand.*

6.

*So wuchs sie in die Wolken hinein  
die Augen sah keiner mehr*

---

<sup>3</sup> Transkription nach dem Manuskript im TBA, Sign. 828 (Zusammenstellung „Erinnerung an Morgen“, um 1966). – F<sub>3</sub> ist das einzige Gedicht der handgebundenen Sammlung, das handschriftlich eingetragen wurde. In der Transkription wurden zwei einzelne Buchstaben, die im Original (wohl nur zur besseren Lesbarkeit) nachgezogen sind, nicht wiedergegeben. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

*da wußte niemand ob sie tot  
oder am Leben wär.*

7.

25 *Im Winter als das Laub unterm Schnee  
als längst erloschen die Glut  
kam eine Schwalbe einst von dort  
brachte Nachricht von Ruth*

8.

*Es liegen in manchen Nächten schwer  
30 die weichen Wolken auf ihr  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör' ich ihr Weinen hier.*

F<sub>4</sub>)<sup>4</sup>

EIN TRAUM II

Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr  
wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör ich ihr Schreien hier.

5 Die Mutter hat sie Ruth genannt  
wie ihre Großmutter hieß  
den Vater hat sie nicht gesehn  
seit er die Stadt verließ.

Im Garten spielte sie und lag  
10 am Abend hinter dem Strauch  
auf Wiesen wurde Laub verbrannt  
zum Himmel ging ein Rauch.

Als dieser Rauch vom Wiesenland stieg  
zum treibenden Wolkenmeer  
15 hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs  
weit in die Luft wie er.

Sie wurde bald wie die Weide groß  
die dort am Flußufer ~~sah~~ stand  
legte der roten Kirche leicht  
20 auf ihren Turm die Hand.

So wuchs sie in die Wolken hinein  
die Augen sah keiner mehr  
und niemand wußte ob sie tot  
oder am Leben noch wär.

---

<sup>4</sup> Transkription nach dem Durchschlag im TBA, Sign. 666. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

25 Im Winter als das Laub unterm Schnee  
als längst erloschen die Glut  
kam eine Schwalbe einst von dort  
brachte mir Nachricht von Ruth.

Es liegen in manchen Nächten schwer  
30 die weichen Wolken auf ihr  
wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör ich ihr Schreien hier.

F<sub>5</sub>)<sup>5</sup>

RUTH

Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör ich ihr Schreien hier.

5 Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.  
Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

Im Garten spielte sie und lag  
10 am Abend hinterm Strauch.  
Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.  
Zum Himmel ging ein Rauch.

Als dieser Rauch nach oben stieg  
zum Himmel (der war leer),  
15 hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs  
weit in die Luft wie er.

Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Flußufer stand.  
Sie legte der roten Kirche schon  
20 auf ihren Turm die Hand.

Und wuchs hoch in die Wolken hinein  
(die Augen sah keiner mehr)  
ach, keiner wußte, ob sie tot  
oder am Leben wär.

---

<sup>5</sup> Transkription nach dem Durchschlag im TBA, Sign. 666. F<sub>5</sub> stammt vom selben (nicht überlieferten) Original wie F<sub>6</sub>, enthält aber im Gegensatz zu F<sub>6</sub> keine handschriftliche Änderungen. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

25 Da liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht,  
hör ich die Schreie hier.

F<sub>6</sub>)<sup>6</sup>

**RUTH** *MÄRCHEN 2*

Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör ich ihr Schreien hier.

- 5 Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.  
Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

- Im Garten spielte sie und lag  
10 am Abend hinterm Strauch.  
Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.  
Zum Himmel ging ein Rauch.

- Als dieser Rauch nach oben stieg  
zum Himmel (der war leer),  
15 hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs  
weit in die Luft wie er.

- Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Flußufer stand.  
Sie legte der roten Kirche schon  
20 auf ihren Turm die Hand.

Und wuchs hoch in die Wolken hinein  
(die Augen sah keiner mehr)  
ach, keiner wußte, ob sie tot  
oder am Leben wär.

---

<sup>6</sup> Transkription nach dem Durchschlag im TBA, Sign. 666. F<sub>6</sub> stammt vom selben (nicht überlieferten) Original wie F<sub>5</sub>, enthält aber im Gegensatz zu F<sub>5</sub> zwei handschriftliche Änderungen. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

25 **Da**<sup>Es</sup> liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht,  
hör ich die Schreie hier.

F<sub>7</sub>)<sup>7</sup>

RUTH

~~für Chagall~~

In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunklen aufgewacht  
hör ich ihr Schreien hier.

5 Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.  
Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

Im Garten spielte sie und lag  
10 am Abend hinterm Strauch.  
Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.  
Zum Himmel ging ~~ein~~<sup>der</sup> Rauch.

Als dieser Rauch nach oben stieg  
zum Himmel (der war leer),  
15 hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs  
~~weit~~<sup>hoch</sup> in die Luft wie er.

Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Flußufer stand  
und legte der roten Kirche schon  
20 auf einen Turm die Hand.

Und <sup>↑</sup> wuchs hoch<sup>sie</sup> in die Wolken hinein  
(die Augen sah keiner mehr)

---

<sup>7</sup> Transkription nach dem Typoskript im TBA, Sign. 666. Bisweilen übertipptes ‚Tipp-Ex‘ wurde in der Transkription nicht gekennzeichnet. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

ach, keiner wußte, ob sie tot  
oder am Leben wär.

- 25 Da liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunklen aufgewacht,  
hör ich die Schreie hier.

F<sub>8</sub>)<sup>8</sup>

MÄRCHEN VON RUTH

~~für Chagall~~ für Chagall

In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunklen aufgewacht  
höre ich ihr ~~Schreien~~<sup>Weinen</sup> hier.

5 Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.  
Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

Im Garten spielte sie und lag  
10 am Abend hinterm Strauch.  
Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.  
Zum Himmel ging ein<sup>der</sup> Rauch

Als dieser Rauch nach oben stieg  
Zum Himmel (der war leer),  
15 hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs  
~~weit in die Luft wie er~~ dem Rauch ganz hinterher.

Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Flußufer stand  
~~und~~<sup>Sie</sup> legte der roten Kirche schon  
20 auf einen Turm die Hand.

---

<sup>8</sup> Transkription nach der Kopie im TBA, Sign. 833. F<sub>8</sub> ist eine Kopie vom Typoskript F<sub>7</sub> und wurde offenbar kopiert, als F<sub>7</sub> noch keine handschriftlichen Änderungen bis auf die Streichung des Untertitels besaß. Die Änderungen von Braschs Hand sind in drei verschiedenen Stiften durchgeführt (der zweite wird hier in roter, der dritte in grüner Farbe wiedergegeben). Die zwei Seiten der Kopie sind oben zentriert handschriftlich als „27“ und „28“ gezählt (Stift 3), auf der ersten Seite steht oben in der rechten Ecke in Stift 3 zudem „BB“. In V.21 wird die Wortumstellung im drittem Stift offenbar vor den durchgeführten Streichungen im ersten gefordert; daher sind sie vermutlich genauso wie die Einfügung „*sie*“ hinfällig. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

Und <sup>So</sup> wuchs <sup>sie</sup> hoch <sup>sie</sup> in die Wolken hinein  
(die Augen sah keiner mehr)  
~~ach~~, <sup>und</sup> keiner wußte, ob sie tot  
oder am Leben wär.

25 ~~Da~~ liegen ~~in~~ in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunklen aufgewacht,  
höre ich die ~~Schreie~~ <sup>Rufe</sup> hier.

F<sub>9</sub>)<sup>9</sup>

Märchen von Ruth  
für Chagall

In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht  
höre ich ihr W<sup>e</sup>inen hier.

- 5 Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.  
Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

- Im Garten spielte sie und lag  
10 am Abend hinterm Strauch.  
Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.  
Zum Himmel ~~ging~~<sup>stieg</sup> der Rauch.

- Als dieser Rauch nach oben stieg  
zum Himmel der war leer,  
15 hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs  
dem Rauch ~~ganz~~<sup>schnell</sup> hinterher.

- Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Flußufer stand  
Sie legte der roten Kirche schon  
20 auf einen Turm die Hand

So wuchs sie hochhin die Wolken hinein  
die Augen sah keiner mehr  
und keiner wußte, ob sie tot

---

<sup>9</sup> Transkription nach dem Durchschlag im TBA, Sign. 666. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

oder <sup>ob sie</sup> am Leben wär.

- 25 In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht,  
höre ich die Rufe hier.

Druckfassung<sup>10</sup>

Märchen von Ruth  
für Chagall

In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht  
höre ich ihr Weinen hier.

5 Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.  
Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

Im Garten spielte sie und lag  
10 am Abend hinterm Strauch.  
Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.  
Zum Himmel stieg der Rauch.

Als dieser Rauch nach oben stieg  
zum Himmel, der war leer,  
15 hat Ruth ihm nachgesehen und wuchs  
dem Rauch schnell hinterher.

Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Flußufer stand:  
Sie legte der roten Kirche schon  
20 auf einen Turm die Hand.

So wuchs sie hoch in die Wolken hinein  
die Augen sah keiner mehr  
und keiner wußte, ob sie tot

---

<sup>10</sup> Abschrift nach: Thomas Brasch: Der 27. September. Gedichte. Frankfurt am Main 1980. S. 44-45.

oder am Leben wär.

- 25 In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht,  
höre ich die Rufe hier.

Ruth

Für M.C.

Sie lebte in einer kleinen Stadt  
und war wie wir alle sind  
sie trank die Milch aus der Mutterbrust  
und schrie nachts wie jedes Kind.

Die Mutter hatte sie Ruth genannt  
wie ihre Grossmutter hieß  
den Vater hatte sie nie gekannt  
weil er die Mutter verließ.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

*Und so*  
Im Garten spielte sie oft Vorsteck  
dann saß sie hinter dem Strauch  
und zum Himmel sah sie manchmal nach  
dem langsam steigenden Rauch.

Wie dieser Rauch <sup>so</sup> zum Himmel ~~hin~~ ging  
so wuchs auch Ruth immer mehr  
und seit sie <sup>so</sup> eine Schwalbe ~~sah~~ fing  
seitdem wuchs sie viel zu sehr.

Bald war sie wie die Bäume groß  
und war doch erst fünfzehn Jahr *konnte sie*  
sie konnte in keinem Zimmer mehr stehen  
weil sie so gewachsen war.

Nun stand sie neben dem kleinen Haus  
sie war so hoch wie ein Turm  
Ruth trank statt Milch jetzt die Wolken aus.  
und atmete Wind und Sturm.

*Die Augen*  
Bald wuchs sie über die Wolken hin  
ihren Kopf sah keiner mehr  
da wusste niemand ob sie schon tot  
oder am Leben noch war.

Manchmal kommt jene Schwalbe von dort  
am Flügel ein Tropfen Blut  
sitzt auf dem Ast, der längst schon verdorrt  
und bringt mir Nachricht von Ruth.

Sie lebte in einer kleinen Stadt  
und war wie wir alle sind  
jetzt trinkt sie wohl aus dem Wolkenmeer  
und schreit nachts wie jedes Kind.

*Und so*

*an*

Ruth

Für M.C.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr  
~~und~~ wenn sie im Dunkel aufgewacht  
dann hören ein Weinen wir

*hör' ich das Weinen hier  
dann dringt es Weinen zu mir.*

Die Mutter hatte sie Ruth genannt  
wie ihre Großmutter hieß  
~~den Vater konnte sie niemals sehr~~  
weil er die Mutter verließ

*den Vater hat sie nicht gekannt  
vom Vater konnte sie nur  
das Bild*

Im Garten spielte sie ~~erst~~ und lag  
am Abend hinter dem Strauch  
auf Wiesen wurde das Laub verbrannt  
es ging zum Himmel ein Rauch

Als dieser Rauch vom ~~den~~ Wiesen stieg  
zu den Wolken weit hinaus

*(laut)  
zum treibenden Wolkenmeer*

sah Ruth ihm nach und wuchs wie er hat Ruth  
in die weißen Lüfte auf

*in die weißen Lüfte auf  
wie er hat Ruth  
von der Luft wie es*

~~Sie~~ wurde ~~sie~~ wie die Weide groß  
die dort am Flußufer stand

~~sie~~ wuchs ~~schon~~ über den Turm hinaus  
und sah übers ganze Land

*und legte das rote Kirchturms  
auf ihren ~~Reppel~~ die Hand  
Turm.*

So wuchs sie in die Wolken hinein  
die Augen sah keiner mehr  
da wußte niemand ob sie ~~schon~~ tot  
oder am Leben noch wär

Im Winter ~~wenn~~ das Laub unterm Schnee  
wenn längst erloschen die Glut

~~Man~~ kommt eine Schwalbe manchmal von dort  
sie bringt uns Nachricht von Ruth

*erst von dort  
bringt eine Nachricht von Ruth  
brachte*

Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr  
~~und~~ wenn sie im Dunkel aufgewacht  
dann hören ein Weinen wir

*bringt es Weinen zu mir  
hör' ich - 7 - 11.11.1.55*

Ruth

Für H.C.

1. Wägen in manchen Nächten schwer  
sie weichen Wolken auf ihr  
wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör' ich ihr Weinen hier.

2. Die Mutter hatte sie Ruth genannt  
wie ihre Großmutter hieß  
den Vater hat sie nicht gesehn  
seit er die Stadt verließ.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

3. Im Garten spielte sie oft und lag  
am Abend hinter dem Strauch  
auf Wiesen wurde Laub verbrannt  
zum Himmel ging ein Rauch

4. Als dieses Rauch vom Wiesenland stieg  
zum schwebenden Wolkenmeer  
hat Ruth ihn nachgesehn und wuchst  
wend in die Luft wie er

5. Sie wurde bald wie die Weide groß  
die dort am Flußufer stand  
legte der roten Kirche leicht  
auf ihren Turm die Hand.

6. So wuchs sie in die Wolken hinein  
die Augen sah keiner mehr  
da wußte niemand ob sie tot  
oder am Leben war.

7. Im Winter als das Laub unter Schnee  
als längst erloschen die Lust  
kam eine Schwalbe einst von dort  
brachte Nachricht von Ruth

8. Wägen in manchen Nächten schwer  
sie weichen Wolken auf ihr  
wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör' ich ihr Weinen hier.

Brasche 828

Als TRAUER II

Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr  
wenn sie im Dunkeln aufgewacht  
hör ich ihr Schreien hier.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Die Mutter hat sie Ruth genannt  
wie ihre Großmutter hieß  
den Vater hat sie nicht gesehn  
seit er die Stadt verließ.

Im Garten spielte sie und lag  
am Abend hinter dem Strauch  
auf Wiesen wurde Laub verbrannt  
zum Himmel ging ein Rauch.

Als dieser Rauch vom Wiesenland stieg  
zum treibenden Wolkenmeer  
hat Ruth ihn nachgesehn und wuchs  
weit in die Luft wie er.

Sie wurde bald wie die Weide groß  
die dort am Flußufer sat stand  
legte der roten Kirche leicht  
auf ihren Turm die Hand.

So wuchs sie in die Wolken hinein  
die Augen sah keiner mehr  
und niemand wußte ob sie tot  
oder am Leben noch wär.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Im Winter als das Laub unterm Schnee  
als längst erloschen die Glut  
kam eine Schwalbe einst von dort  
brachte mir Nachricht von Ruth.

Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr  
wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör ich ihr Schreien hier.

RUTH

Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr....  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör ich ihr Schreien hier.

Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß....  
Den Vater hat sie nicht gesehen,  
seit er die Stadt verließ.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Im Garten spielte sie und lag  
am Abend hinterm Strauch....  
Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.  
Zum Himmel ging ein Rauch.

Als dieser Rauch nach oben stieg  
zum Himmel (der war leer),  
hat Ruth ihm nachgesehen und wuchs  
weit in die Luft wie er.

Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Fluufer stand....  
Sie legte der roten Kirche schon  
auf ihren Turm die Hand.

Und wuchs hoch in die Wolken hinein  
(die Augen sah keiner mehr)....  
ach, keiner wußte, ob sie tot  
oder am Leben war.

Da liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr....  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht,  
hör ich die Schreie hier.

## MÄRCHEN 2

~~Es~~ Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr. -  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht  
hör ich ihr Schreien hier.

Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.  
Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Im Garten spielte sie und lag  
am Abend hinterm Strauch...  
Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.  
Zum Himmel ging ein Rauch.

Als dieser Rauch nach oben stieg  
zum Himmel (der war leer),  
hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs  
weit in die Luft wie er.

Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Flußufer stand.  
Sie legte der roten Kirche schon  
auf ihren Turm die Hand.

Und wuchs hoch in die Wolken hinein  
(die Augen sah keiner mehr)  
ach, keiner wußte, ob sie tot  
oder am Leben wär.

~~Es~~ Es liegen in manchen Nächten schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht,  
hör ich die Schreie hier.

RUTH

~~Ein Gedicht~~

In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.

Wenn sie im Dunklen aufgewacht

hör ich ihr Schreien hier.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.

Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

Im Garten spielte sie und lag  
am Abend hinterm Strauch.

Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.

Zum Himmel ging ~~der~~ <sup>der</sup> Rauch.

Als dieser Rauch nach oben stieg  
zum Himmel (der war leer),

hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs  
~~hoch~~ <sup>hoch</sup> in die Luft wie er.

Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Flußufer stand  
und legte der roten Kirche schon  
auf einen Turm die Hand.

Und wuchs hoch <sup>Sie</sup> in die Wolken hinein

(die Augen sah keiner mehr)

ach, keiner wußte, ob sie tot  
oder am Leben wär.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Da liegen in manchen Nächten schwer

die weichen Wolken auf ihr.

Wenn sie im Dunklen aufgewacht,

hör ich die Schreie hier.

## MÄRCHEN VON RUTH

~~Einmal~~  
für Chagan

In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.

Wenn sie im Dunklen aufgewacht  
hörlich ihr ~~Schreien~~ <sup>Weinen</sup> hier.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.

Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

Im Garten spielte sie und lag  
am Abend hinterm Strauch.

Auf Tiesen wurde Laub verbrannt.  
Zum Himmel ging ~~ein~~ <sup>der</sup> Rauch.

Als dieser Rauch nach oben stieg  
zum Himmel ~~der~~ <sup>der</sup> war leer,  
hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs

~~weit in die Luft wie er~~ <sup>dem Rauch ganz hundertmal</sup>.

Sie wurde bald wie die Weide groß,  
die am linken Flußufer stand  
~~die~~ <sup>die</sup> leste der roten Kirche schon  
auf einen Turm die Hand.

28

so <sup>die</sup> wuchs <sup>hi</sup> hoch in die Wolken hinein

die Augen sah keiner mehr

<sup>und</sup> ~~ach~~ keiner wußte, ob sie tot

oder am Leben wär.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Da liegen in manchen Nächten schwer

die weichen Wolken auf ihr.

Wenn sie im Dunklen aufgewacht,

hör ich die <sup>Rufe</sup> ~~Schreie~~ hier.

Märchen von Ruth  
für Chagall

In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.

Wenn sie im Dunkel aufgewacht

höre ich ihr ~~Winen~~ <sup>z</sup> hier.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Die Mutter hat sie Ruth genannt,  
wie ihre Großmutter hieß.

Den Vater hat sie nicht gesehn,  
seit er die Stadt verließ.

Im Garten spielte sie und lag  
am Abend hinterm Strauch.

Auf Wiesen wurde Laub verbrannt.

Zum Himmel ~~ging~~ <sup>stieg</sup> der Rauch.

Als dieser Rauch nach oben stieg

zum Himmel der war leer,

hat Ruth ihm nachgesehn und wuchs

dem Rauch ~~hinterher~~ <sup>schnell</sup> ~~hinterher~~ hinterher.

Sie wurde bald wie die Weide groß,

die am linken Flußufer stand

Sie legte der roten Kirche schon

auf einen Turm die Hand

So wuchs sie hochbin die Wolken hinein  
die Augen sah keiner mehr  
und keiner wußte, ob sie tot  
~~oder~~ <sup>ob sie</sup> am Leben wär.

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

In manchen Nächten liegen schwer  
die weichen Wolken auf ihr.  
Wenn sie im Dunkel aufgewacht,  
höre ich die Rufe hier.

F<sub>1</sub>)<sup>1</sup>

VAN DER LUBBE, TERRORIST

~~(DER BRAND)~~

~~jetzt Mauer an der  
Stelle~~

~~BALLADE VOM BRANDSTIFTER VAN DER LUBBE~~

~~AN DEN REGISSEUR~~ ~~SCHAUSPIELDIREKTOR~~ PEYMANN ÜBER DEN

BRANDSTIFTER VAN DER LUBBE

1

~~Unter den Buchen und Fichten über~~ *Holland-Deutschland: Über diese Grenze*

~~die Grenze~~ *ging er* einen Brand zu legen

~~ging er wie~~ *als* ein Handwerker *verkleidet* seinen Beutel auf

~~auf~~ dem Rücken seinen ~~Krieg~~ *Plan* hinter

5 ~~hinter~~ seiner Stirn ~~verborgen einfach~~

kam er durch den Zoll ins ~~fremde~~ *kriegerische fremde* Land

~~(das verbrennt uns alle oder wird verbrannt~~ *hier ist jeder seinem Nachbarn unbekannt)*

2

Zwischen arbeitslosen Arbeit ~~Arbeit~~ *Leben* smüden Obdach

nah dem Alexanderplatz buchstabierte er

10 in fremder Sprache TOD DEM FÜHRER ~~auch~~ *schon*

in Neukölln rief er ~~nach Gemeinsamkeit~~ *dem Aufstand Tod dem Führer* aber

rief in ~~verschlossene~~ *taube* Ohren weil, ~~so sagten sie~~ *das hörte er*,

gegen Krieg ~~und die Regierung~~ kann nicht einer was allein machen,

noch dazu aus dem Ausland ~~einer~~; die Regierung hat den größten Rachen.

3

15 Von dem Bett im Obdachlosenheim ~~aus dem~~ zwischen

dreckigen Kissen aus dem Fenster sah er hinterm

Reichstag stehn den Krieg mächtig wie ein Feuerrad ~~(die Gesetze~~

bringen es in Schwung Feigheit dreht es Wirtschaft

treibts voran) ~~über jede Grenze~~ Das sagt ~~der~~

20 ~~verschwitzte Holländer~~ van der Lubbe und sie sehn ihn schwanken

<sup>1</sup> Transkription nach dem Typoskript im TBA, Sign. 772. Die Änderungen von Braschs Hand sind in zwei verschiedenen Stiften durchgeführt (der zweite wird hier in roter Farbe wiedergegeben). Brasch korrigiert offenbar zunächst in einer Farbe (hier: normal als schwarz wiedergegeben), überarbeitet diese Korrekturen dann noch in einem anderen Stift (hier: rot) und unterzieht diese wiederum mitunter Korrekturen mit dem ersten Stift (hier: schwarz) – vgl. für die Reihenfolge vor allem V. 6. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

Oder nur weil ich keine Frau habe <sup>denke</sup> ich ~~einen~~ festen Gedanken

[4

(Wollen wir darüber sprechen, Peymann, mir  
auch sind Überzeugungstäter widerlich, schon  
ihr ~~Schweiß~~ Handschweiß stößt mich ab ihr Gesicht  
25 gibt eine Vorstellung War der Holländer vielleicht  
nur ein Weltanschauungskomiker ~~Woyzeck~~ auf  
der Operettenbühne Beischlafangst als Politik und schon  
kratzt mir, Peymann, ~~eigener~~ Sand im Balladenton)]

5

Weiter Sagte ~~auch~~ <sup>sich</sup> Mauritius Was warum ich tue das  
30 geht keinen ~~etwas~~ an, wenn ich es allein tun muß, jetzt  
muß Brennstoff her, daß die Luft kocht, ~~da~~ möglich dann  
springen sie gegens ~~dieses Feuerrad~~ <sup>Feuerrad</sup> ~~da~~ hinten am Reichstag Er  
~~wirft~~ <sup>warf</sup> ölgetränkte Lappen in die Keller ~~steht~~ stand  
~~mit~~ allein in der Nacht mit glücklichem ~~Gesicht~~ Gelächter  
35 vor dem kleinen ~~Brand~~ Feuern und dem gleichgültigen Wächter

6

~~Die~~ Zeitungen zerknüllt unter seinem Bett im  
Obdachlosenheim melden seine kleinen Feuer und  
Streit zwischen den Parteien ~~in den Vereinen~~ Zeitungen  
zerknüllt unter seiner fauligen Matratze Er  
40 starrt zur Decke denkt an Rückkehr in  
das ~~kleine~~ Haus ~~mit~~ <sup>unterm</sup> gelben ~~Dach~~ Strohdach ~~dort in Holland~~ <sup>dort</sup> ~~dort~~ im  
<sup>fernen</sup> Dorf  
weg aus dieser Stadt ~~Berlin~~, zurück zum ~~dem Geruch von~~ Torf

7

Aber bleibt und zieht weiter seine Straße jetzt  
um den Reichstag Der soll brennen ~~als die letzte Warnung~~ denn  
45 das Feuerrad da hinten sieht wohl keiner ~~xxx~~ nur

Mauritius van der Lubbe der gefallen ist unter  
eine Ansammlung von <sup>stumme</sup> Blinden (scheint es) die  
~~stumm sind noch dazu~~ <sup>stumm</sup>, denn sie haben ihre Stimme abgegeben  
~~abgegeben~~ Abgeordneten die ~~x vor der Gefahr erblassend~~ <sup>reichend</sup> ~~müde~~ <sup>ängstlich bleich</sup>  
Ihre Hände heben

8

50 (Das ist, ~~Peymann~~, <sup>Die Geschichte spielt in</sup> meiner Stadt,  
die der Krieg zerschnitten hat  
und aus tausend Häuserwunden  
Blut noch heute alle Stunden  
Unterm Pflaster seufzt und stöhnt  
55 Totes das sich nicht gewöhnt  
an den Tod Und drüber fährt  
feiges Volk das sich nicht kehrt)  
weiter taub und ~~blind~~ <sup>stumm-blind</sup> und ~~stumm~~ <sup>blind-stumm</sup>  
~~[#] und vom Buckeln~~ ~~buckel~~ <sup>Volk = Staat und Staat = dumm</sup> ~~krumm~~ ) Staat macht Angst  
und Angst macht dumm).

9

60 Ich bin abgekommen von meinem Helden  
darum will ich jetzt (was jeder weiß) noch melden  
Van der Lubbe ~~setzte~~ warf in die Regierungshallen sein Benzin  
~~wenig Stunden später schon ergriff man ihn~~

Februar 27. ~~Endlich~~ brennt das Regierungshaus

65 Van der Lubbe atemlos läuft durch die Säle rote Feuer  
spiegeln sich in seiner Kinderfratze findet  
seinen Ausgang noch zum Reichstagsufer steht  
vor seiner Arbeit die zum Himmel leuchtet:  
Seht die Flammen ~~brechen wie~~ aus ~~einem~~ <sup>dem</sup> Krater, brechen  
70 ~~jetzt reißt ab ein das ganze Kriegstheater.~~ <sup>jetzt laßt uns den Staat wegstechen.</sup>

Keine Antwort nur die Autos fahren hin und her

schon zwei Stunden später ist er festgenommen,  
abgefahren, vorgeführt, Personalien festgestellt:

~~Ausländer also Werkzeug einer fremden Macht.~~

75 Name, Wohnort, Auftraggeber. Van der Lubbe lacht:

Mein eigener Auftrag, das versteht kein Polizist.

Staunend stehn sie an den Türen:

~~Mein kleines Feuer~~ <sup>Dieser Brand</sup> wird ein größeres Feuer schüren.

Keiner handelt ohne Auftrag, sagen alle im Gericht,

80 auch die angeklagten Kommunisten

nenen ihn das Wer<sup>k</sup>zeug der Faschisten,

die ihn aber auch durchschaun

und dem Roten in die Fresse haun.

Jetzt versteht van der Lubbe garnichts mehr:

85 Und das Volk. Als ob nichts geschehen wär.

(Nichts ~~ist~~ geschehen, ~~Peymann~~, mit Gesetzen

können sie jeden ~~durch die Türen~~ hetzen

bis er nicht mehr weiß, wer er einmal war:

Gegen uns auf jeden Fall, soviel ist klar.

90 Und schreit und kreischt: Sympathisant.

~~Sowas legt morgen selbst den braun Brand~~

Oder von der Bühne stoßen

wenn ~~er~~ <sup>ich</sup> mit so vielen großen

Worten um sich ~~wirft dann~~ <sup>werfe</sup> bleibt

95 nur, daß einer ~~ihn~~ <sup>mich</sup> zum Ausgang treibt:

Dort entlang, ~~wenn ich bitten darf, Sympathisant,~~ <sup>Herr Peymann,</sup>

~~wir erspar<sup>e</sup>n ihnen einen Brand:~~

~~Besser doch~~ <sup>Kehren Sie</sup> zur Kunst zurück,

~~verlegen Sie die Wut ins~~ <sup>Wut wird erst schön in einem</sup> Theaterstück)

100 So auch ist Van der Lubbe abgetreten:

Wie ein Spieler auf der fremden Bühne

die verbrannte sechseinhalb Jahre später

wie er es voraussagte am Alexanderplatz.

Keiner glaubte ihm den eignen Auftrag noch

105 als sie ihm seinen Kopf abschlugen, ~~sprachen sie~~ *zeigten sie auf ihn:*

~~Von einer~~ *Seht die* Puppe, an der Unbekannte ziehn.

~~Und~~ <sup>Doch</sup> ein Denkmal hat ~~er doch der Tote, Van der Lubbe~~ <sup>\*\*\*</sup> über

seinen Tod,

den die einen braun nannten, die andern rot:

an der Stelle, wo er seinen großen Brand

105 legte ist bis heute ~~noch zerteilt~~ *zweigeteilt* das Land.

~~Und er~~ <sup>Van der Lubbe</sup> lacht im Grab, wenn an der Mauer Tränen fließen:

Über dieses Lachen, ~~Peymann, wollen wir den~~ <sup>will auch ich zweigeteilt den</sup>

Vorhang schließen.

F<sub>2</sub>)<sup>2</sup>

Van der Lubbe, Terrorist

Holland-Deutschland: über diese Grenze

ging er einen Brand zu legen

als ein Handwerker verkleidet seinen Beutel auf

dem Rücken seinen Plan ~~hinter~~

5 ~~seiner Stirn~~ <sup>im Kopf</sup>

kam er durch den Zoll [ins fremde Land] *nach Deutschland*

hier ist jeder seinem Nachbarn unbekannt

Zwischen arbeitslosen Lebensmüden Obdach

nah dem Alexanderplatz buchstabierte er

10 in fremder Sprache TOD DEM FÜHRER schon

in Neukölln rief er Tod dem Führer aber

rief in taube Ohren ~~xxx~~ weil, das hörte er

gegen Krieg kann nicht einer was alleine machen,

noch dazu ~~aus dem Ausland~~ <sup>ein Fremder</sup>; die Regierung hat den größten

Rachen.

15 Von dem Bett im Obdachlosenheim zwischen

~~dreieckigen Kissen~~ <sup>grauen Laken</sup> aus dem Fenster sah er hinterm

Reichstag stehn den Krieg mächtig wie ein Feuerrad: die Gesetze

bringen es in Schwung Feigheit dreht es Wirtschaft

treibts voran Das sagt ~~der~~

20 ~~verschwitze Holländer~~ van der Lubbe und sie sehn ihn schwanken

Oder nur weil ich keine Frau habe denke ich feste Gedanken

Weiter sagte sich Mauritius Was warum ich tue das

geht keinen an, wenn ich es allein tun muß, jetzt

muß Brennstoff her, daß die Luft kocht, möglich dann

25 ~~springen~~ <sup>greifen</sup> sie ~~gegen~~ <sup>ins</sup> Feuerrad ~~hinterm Reichstag~~ Er

warf ölgetränkte Lappen in die Keller stand

---

<sup>2</sup> Transkription nach dem Typoskript im TBA, Sign. 772. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

~~Allein in der Nacht~~ mit glücklichem Gelächter  
vor ~~den kleinen Feuern~~ und dem gleichgültigen Wächter

~~Zeitungen zerknüllt unter seinem Bett im~~ *melden seine kleinen Feuer und*

30 ~~Obdachlosenheim melden seine kleinen Feuer und~~  
Streit zwischen den Parteien Zeitungen  
zerknüllt unter ~~seiner fauligen~~ *der* Matratze Er  
starrt zur Decke denkt an Rückkehr ~~in~~

*jetzt vom Obdachlosenheim in*

das Haus unterm gelbem Strohdach dort im [fernen] *holländischen* Dorf  
35 weg aus dieser Stadt Berlin, zurück zum Torf

Aber bleibt und zieht weiter seine Straßen jetzt  
um den Reichstag Der soll brennen denn  
das Feuerrad da hinten sieht wohl keiner nur  
Mauritius van der Lubbe der gefallen ist unter  
40 stumme Blinde die  
haben ihre Stimme abgegeben  
Abgeordnete die ängstlich ihre Hände heben

(Die Geschichte spielt in meiner Stadt,  
die der Krieg zerschnitten hat  
45 und aus tausend Häuserwunden  
Blut noch heute alle Stunden  
Unterm Pflaster seufzt und stöhnt  
Totes das sich nicht gewöhnt  
an den Tod Und drüber fährt  
50 feiges Volk das sich nicht kehrt  
weiter taub und blind und stumm  
Staat macht Angst und Angst macht dumm.)

Februar 27. brennt das Regierungshaus  
Van der Lubbe atemlos läuft durch die Säle rote Feuer  
55 spiegeln sich in seiner Kinderfratze findet

seinen Ausgang noch zum Reichstagsufer steht  
vor seiner Arbeit die zum Himmel leuchtet <sup>brennt</sup>:  
Seht die Flammen aus dem Krater brechen  
jetzt laßt uns den Staat wegstechen.

60 Keine Antwort nur die Autos fahren hin und her  
schon zwei Stunden später ist er festgenommen,  
abgefahren, vorgeführt, Personalien festgestellt:  
Name, Wohnort, Auftraggeber. Van der Lubbe lacht:  
Mein eigener Auftrag, das versteht kein Polizist.

65 Stauend stehn sie an den Türen:  
Dieser Brand wird ein größres Feuer schüren.

Keiner handelt ohne Auftrag, sagen alle im Gericht,  
auch die angeklagten Kommunisten  
nennen ihn das Werkzeug der Faschisten,  
70 die ihn aber auch durchschaun  
und dem Roten in die Fresse haun.  
Jetzt versteht van der Lubbe garnichts mehr:  
Und das Volk. Als ob nichts geschehen wär.

(Nichts geschehen, mit Gesetzen  
75 können sie jeden durch die Türen hetzen  
Oder von der Bühne stoßen  
wenn ich mit so vielen großen  
Worten um mich werfe bleibt  
nur, daß einer mich zum Ausgang treibt:  
80 Kehren Sie zur Kunst zurück,  
Wut wird erst schön in einem Theaterstück.)

So auch ist Van der Lubbe abgetreten:  
Wie ein Spieler auf der fremden Bühne  
die verbrannte sechseinhalb Jahre später  
85 wie er es voraussagte am Alexanderplatz.

Keiner glaubte ihm den eignen Auftrag noch  
als sie ihm ~~seinen~~<sup>den</sup> Kopf abschlugen, zeigten sie auf ihn:  
Seht die Puppe, an der Unbekannte ziehn.

(Doch ein Denkmal hat über seinen Tod,  
90 den die einen braun nannten, die andern rot:  
an der Stelle, wo er seinen großen Brand  
legte ist bis heute zweigeteilt das Land.  
Van der Lubbe lacht ~~im Grab~~, wenn an der Mauer Tränen fließen:  
Über dieses Lachen will auch ich zweigeteilt den Vorhang schließen.)

Druckfassung<sup>3</sup>

Van der Lubbe, Terrorist  
(Niemand's Land)

Holland-Deutschland: über diese Grenze  
ging er eine Arbeit suchen  
als ein Handwerker seinen Beutel auf  
dem Rücken ohne Abschied

5 aus dem kleinen Dorf. So  
kam er durch den Zoll ins fremde Land:  
hier ist jeder seinem Nachbarn unbekannt.

Zwischen arbeitslosen Lebensmüden Obdach  
nah dem Alexanderplatz buchstabierte er  
10 in fremder Sprache TOD DEM FÜHRER schon in Neukölln  
rief er Tod dem Führer aber rief  
in taube Ohren weil, das hörte er:  
Gegen Krieg kann nicht einer was allein machen,  
noch dazu ein Fremder: die Regierung hat den größten Rachen.

15 Von dem Bett im Obdachlosenheim zwischen  
grauen Laken aus dem Fenster sah er hinterm  
Reichstag stehn den Krieg mächtig wie ein Feuerrad: die Gesetze  
bringen es in Schwung, Feigheit dreht es, Wirtschaft  
treibts voran: Das sagt der Holländer  
20 van der Lubbe und sie sehn ihn schwanken  
Oder nur weil ich keine Frau habe denke ich feste Gedanken.

Weiter, sagte sich Marinus, Was warum ich tue das  
geht keinen an, wenn ich es allein tun muß, jetzt  
muß Brennstoff her, daß die Luft kocht, er  
25 warf ölgetränkte Lappen in

---

<sup>3</sup> Abschrift nach: Thomas Brasch: Der 27. September. Gedichte. Frankfurt am Main 1980. S. 26-30.

die Keller, stand  
mit glücklichem Gelächter  
vor dem gleichgültigen Wächter.

Zeitungen melden seine kleinen Feuer und  
30 Streit zwischen den Parteien. Zeitungen  
zerknüllt unter der Matratze. Er  
starrt zur Decke denkt an Rückkehr jetzt  
vom Obdachlosenheim in  
das Haus unterm gelbem Strohdach dort im fernen Dorf:  
35 Weg aus dieser Stadt Berlin, zurück zum Torf.

Aber bleibt und tut weiter seine Arbeit jetzt  
um den Reichstag: Der soll brennen, denn  
das Feuerrad da hinten sieht wohl keiner. Nur  
Marinus van der Lubbe, der gefallen ist unter  
40 stumme Blinde, die  
haben ihre Stimme abgegeben  
Abgeordnete die ängstlich ihre Hände heben

: Die Geschichte spielt in meiner Stadt,  
die der Krieg zerschnitten hat  
45 und aus tausend Häuserwunden  
Blut noch heute alle Stunden  
Unterm Pflaster seufzt und stöhnt  
Totes das sich nicht gewöhnt  
an den Tod Und drüber fährt  
50 feiges Volk das sich nicht kehrt  
weiter taub und blind und stumm  
Staat macht Angst und Angst macht dumm:

Februar 27. brennt das Regierungshaus  
Van der Lubbe atemlos läuft durch die Säle, rote Feuer  
55 spiegeln sich in seiner Kinderfratze, er findet

einen Ausgang noch zum Reichstagsufer steht:

Seht meine Arbeit, die zum Himmel brennt:

Seht die Flamme aus dem Krater brechen:

Jetzt laßt uns den Staat wegstechen.

60 Keine Antwort nur die Autos fahren hin und her:  
schon zwei Stunden später ist er festgenommen,  
abgefahren, vorgeführt, Personalien festgestellt:  
Name, Wohnort, Auftraggeber. Van der Lubbe lacht:  
Mein eigener Auftrag, das versteht kein Polizist.

65 Staunend stehn sie an den Türen:  
Dieser Brand soll ein größres Feuer schüren.

Keiner handelt ohne Auftrag, sagen alle im Gericht,  
auch die angeklagten Kommunisten  
nennen ihn das Werkzeug der Faschisten,  
70 die ihn aber auch durchschaun  
und dem Roten in die Fresse haun.  
Van der Lubbe versteht jetzt garnichts mehr:  
Und das Volk. Als ob nichts geschehen wär.

So ist Van der Lubbe abgetreten:  
75 Wie ein Spieler von der Bühne:  
Die verbrannte sechseinhalb Jahre später  
wie er es voraussagte am Alexanderplatz.  
Keiner glaubte ihm den eignen Auftrag: noch  
als sie ihn auf den Richtplatz führen, zeigen sie auf ihn:  
80 Seht die Puppe, an der Unbekannte ziehn.

Deutschland-Holland: An der Grenze  
steht ein Zug. Im letzten Wagen  
liegt ein Sarg: Darin Van der Lubbe  
ohne Kopf. Den haben sie ihm abgeschlagen  
85 für die Arbeit, die er sich in eignen Auftrag gab.

*Anhang I*

Was gings den an, sagt der Zöllner, hebt die Hand:

Abfahrt: Abfahrt hat der Zug aus Niemand's Land:

# VAN DER LUBBE, TERRORIST

jetzt immer an der Stelle

~~(DER BRAND)~~

~~BALLADE VOM BRANDSTIFTER VAN DER LUBBE~~

~~AN DEN SCHAU-SPIELER VAN DER LUBBE~~  
~~SCHAUSPIEL-DIREKTOR~~

1  
Holland-Deutschland: über diese Grenze  
unter den Buchen und Fichten über  
ging er  
die Grenze einen Brand zu legen  
ging er als ein Handwerker <sup>verleidet</sup> seinen Beutel auf  
aus dem Rücken seinen <sup>Plan</sup> Kriebel hinter

~~XXXX~~ seiner Stirn ~~verborgen einfach~~  
kam er durch den Zoll ins <sup>Kriegsgerichtslande</sup> fremde Land  
~~hier ist jeder seinem Nachbarn unbekannt~~  
~~(was verbrennt uns alle oder wird verbrannt)~~

2  
Zwischen arbeitslosen <sup>Leben</sup> Arbeit smüden Obdach  
nah dem Alexanderplatz buchstabierte er  
in fremder Sprache TOD DEM FÜHRER <sup>schon</sup>  
in Neukölln rief er <sup>den Aufstand, Tod dem Führer</sup> nach ~~Bereitsamkeit~~, aber  
rief in <sup>taube</sup> verschlossenen Ohren weil, <sup>das hoffe es</sup> sie sagten sie,  
gegen Krieg ~~XXXXXX~~ kann nicht einer was allein machen,  
noch dazu aus dem Ausland ~~ein~~; die Regierung hat den größten Rachen.

3  
Von dem Bett im Obdachlosenheim ~~XXXXXX~~ zwischen  
dreckigen Kissen aus dem Fenster sah er hinterm  
Reichstag stehn den Krieg mächtig wie ein Feuerrad (die Gesetze  
bringen es in Schwung Feigheit dreht es Wirtschaft  
treibts voran) ~~über jede Grenze~~ Das sagt ~~jetzt~~  
~~erschwitzte Holländer~~ van der Lubbe und sie sehn ihn schwanken  
Oder nur weil ich keine Frau hab <sup>denke</sup> ~~ich~~ einen festen Gedanken

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung des Archivs der Akademie der Künste, Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an Dritte weitergegeben werden.

4

(Wollen wir darüber sprechen, Peymann, mir  
auch sind Überzeugungstäter widerlich, schon  
ihr ~~xxxxxx~~ Handschweiß stößt mich ab ihr Gesicht  
gibt eine Vorstellung War der Holländer vielleicht  
nur ein Weltanschauungskomiker ~~foyzeck~~ auf  
der Operettenbühne Beischlafangst als Politik und schon  
kratzt mir, Peymann, ~~signer~~ Sand im <sup>B</sup>alladenton)

5

Weiter Sagte <sup>sich</sup> ~~nuch~~ Mauritius Was warum ich tue das  
geht keinen ~~xxxxx~~ an, wenn ich es allein tun muß, jetzt  
muß Brennstoff her, daß die Luft kocht, ~~ix~~ möglich dann  
springen sie gegen <sup>Feuerad</sup> ~~hieses Feuerad~~ da hintenm Reichstag Er  
~~warf~~ ~~xxxxx~~ ölgetränkte Lappen in die Keller ~~xxxxx~~ stand  
~~ix~~ allein in der Nacht mit glücklichem ~~xxxxxxx~~ Gelächter  
vor den kleinenn ~~xxxxx~~ Feuern und dem gleichgültigen Wächter

6

~~die~~ Zeitungen zerknüllt unter seinem Bett im  
Obdachlosenheim melden seine kleinen Feuer und  
Streit zwischen den Parteien ~~in den vereinen~~ Zeitungen  
zerknüllt unter seiner fauligen <sup>M</sup>atratze Er  
starrt zur Decke denkt an Rückkehr in  
das ~~kleine~~ Haus <sup>unter</sup> mit gelbem ~~xxxx~~ Strohdach ~~hört in Holland dort~~ <sup>dort</sup> im <sup>fernen</sup> Dorf  
weg aus dieser Stadt Berlin, zurück zum ~~Oruch von~~ Torf





Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Oder von der Bühne stoßen  
wenn ~~er~~ <sup>ich</sup> mit so vielen großen  
Worten um sich ~~wirft~~ <sup>werfe</sup> ~~dann~~ bleibt  
nur, daß einer ~~ihn~~ <sup>nich</sup> zum Ausgang treibt:  
Dort entlang, ~~wenn ich bitten darf~~ <sup>Herr Pergamon</sup> Sympatiant,  
wir erspann ~~f~~ ihnen einen Brand:  
~~Kehren Sie~~ <sup>Kehren Sie</sup> besser ~~doch~~ zur Kunst zurück,  
~~Wut wird erst schön in einem~~  
~~verlegen Sie die Wut ins~~ (Theaterstück)

So auch ist Van der Lubbe abgetreten:  
Wie ein Spieler auf der freuden Bühne  
die verbrannte sechseinhalb Jahre später  
wie er es voraussagte am Alexanderplatz.  
Keiner glaubte ihm den eignen Auftrag noch  
als sie ihm seinen Kopf abschlugen, ~~sprachen sie~~ <sup>zeigten sie</sup> ~~auf ihn:~~  
~~Sieht die~~ <sup>Sieht die</sup>  
~~von einer~~ Puppe, an der Unbekannte zieht.

~~Das~~ <sup>Das</sup> ein Denkmal hat ~~xxxxxxx~~ <sup>xxxxxxx</sup> über seinen Tod,  
den die einen braun nannten, die andern rot:  
an der Stelle, wo er seinen großen Brand  
legte ist bis heute ~~noch~~ <sup>Zweigeteilt</sup> zerteilt das Land.  
~~Van der Lubbe,~~ <sup>Van der Lubbe,</sup>  
~~lächelt~~ <sup>lächelt</sup> im Grab, wenn an der Mauer Tränen fließen:  
Über dieses Lachen, ~~beim~~ <sup>will auch ich</sup> ~~wollen wir~~ <sup>zweigeteilt den</sup> ~~den~~ Vorhang schließen.

Van der Lubbe, Terrorist

Holland-Deutschland: über diese Grenze  
ging er einen Brand zu legen.

als ein Handwerker verkleidet seinen Beutel auf  
dem Rücken seinen Plan ~~hinter~~  
~~seiner Stirn~~  
im Kopf

kam er durch den Zoll (ins fremde Land) nach Deutschland  
hier ist jeder seinem Nachbar unbekannt

Zwischen arbeitslosen Lebensmüden Obdach  
nah dem Alexanderplatz buchstabierte er  
in fremder Sprache TOD DEM FÜHRER schon  
in Neukölln rief er Tod dem Führer aber  
rief in taube Ohren. weil, das hörte er  
gegen Krieg kann nicht einer was alleine machen,  
noch dazu ~~aus dem Ausland~~ <sup>von Fremden</sup>; die Regierung hat den größten Rachen.

Von dem Bett im Obdachlosenheim zwischen

~~breckigen Kissen~~ <sup>grauen Laken</sup> aus dem Fenster sah er hinterm

Reichstag stehn den Krieg mächtig wie ein Feuerrad: die Gesetze  
bringen es in Schwung Feigheit dreht es Wirtschaft

treibts voran Das sagt ~~hes~~

~~perschwitzte Holländer~~ van der Lubbe und sie sehn ihn schwanken  
Oder nur weil ich keine Frau habe denke ich feste Gedanken

Weiter sagte sich Mauritius Was warum ich tue das  
geht keinen an, wenn ich es allein tun muß, jetzt  
muß Brennstoff her, daß die Luft kocht, möglich dann  
~~springen~~ <sup>greifen</sup> sie <sup>ins</sup> gegen Feuerrad. ~~hinterm Reichstag~~ Er  
warf ölgetränkte Lappen in die Keller stand  
~~allein in der Nacht~~ mit glücklichem Gelächter  
vor ~~den kleinen Feuern und~~ dem gleichgültigen Wächter

Zeitungen ~~zerknüllt unter seinem Bett im~~ <sup>melden keine kleinen Feuer und</sup>  
~~Obdachlosenheim melden seine kleinen Feuer und~~  
Streit zwischen den Parteien Zeitungen  
zerknüllt unter <sup>der</sup> ~~seiner fauligen~~ Matratze Er  
starrt zur Decke denkt an Rückkehr ~~in~~  
~~jetzt vom Obdachlosenheim in~~ <sup>(holländische)</sup>  
das Haus unterm gelbem Strohdach dort im ~~Fernen~~ Dorf  
weg aus dieser Stadt Berlin, zurück zum Torf

Aber bleibt und zieht weiter seine Straßen jetzt  
um den Reichstag Der soll brennen denn  
das Feuerrad da hinten sieht wohl keiner nur  
Mauritius van der Lubbe der gefallen ist unter  
stumme Blinde die  
haben ihre Stimme abgegeben  
Abgeordneten die ängstlich ihre Hände heben

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

{Die Geschichte spielt in meiner Stadt,  
die der Krieg zerschnitten hat  
und aus tausend Häuserwunden  
Blut noch heute alle Stunden  
Unterm Pflaster seufzt und stöhnt  
Totes das sich nicht gewöhnt  
an den Tod Und drüber fährt  
feiges Volk das sich nicht kehrt  
weiter taub und blind und stumm  
Staat macht Angst und Angst macht dumm.)

Februar 27. brennt das Regierungshaus  
Van der Lubbe atemlos läuft durch die Säle rote Feuer  
spiegeln sich in seiner Kinderfratze findet  
seinen Ausgang, noch zum Reichstagsufer steht  
vor seiner Arbeit die zum Himmel <sup>brennt</sup> ~~feuchtet~~:  
Seht die Flammen aus dem Krater brechen  
jetzt laßt uns den Staat wegstechen.

Keine Antwort nur die Autos fahren hin und her  
schon zwei Stunden später ist er festgenommen,  
abgefahren, vorgeführt, Personalien festgestellt:  
Name, Wohnort, Auftraggeber. Van der Lubbe lacht:  
Mein eigener Auftrag, das versteht kein Polizist.  
Staunend stehn sie an den Türen:  
Dieser Brand wird ein größres Feuer schüren.

Keiner handelt ohne Auftrag, sagen alle im Gericht,  
auch die angeklagten Kommunisten  
nennen ihn das Werkzeug der Faschisten,  
die ihn aber auch durchschaun  
und dem Roten in die Fresse haun.

Jetzt versteht Van der Lubbe garnichts mehr:  
Und das Volk. Als ob nichts geschehen wär.

(Nichts geschehen, mit Gesetzen  
können sie jeden durch die Türen hetzen  
Oder von der Bühne stoßen  
wenn ich mit so vielen großen  
Worten um mich werfe bleibt  
nur, daß einer mich zum Ausgang treibt:  
Kehren Sie zur Kunst zurück,  
Wut wird erst schön in einem Theaterstück.)

So auch ist Van der Lubbe abgetreten:  
Wie ein Spieler auf der fremden Bühne  
die verbrannte sechseinhalb Jahre später  
wie er es voraussagte am Alexanderplatz.  
Keiner glaubte ihm den eignen Auftrag noch  
als sie ihm <sup>den</sup> ~~seinen~~ Kopf abschlugen, zeigten sie auf ihn:  
Seht die Puppe, an der Unbekannte ziehn.

(Doch ein Denkmal hat über seinen Tod,  
den die einen braun nannten, die andern rot:  
an der Stelle, wo er seinen großen Brand  
legte ist bis heute zweigeteilt das Land.  
Van der Lubbe lacht ~~im~~ Grate, wenn an der Mauer Tränen fließen:  
Über dieses Lachen will auch ich zweigeteilt den Vorhang schließen.)

F<sub>1</sub>)<sup>1</sup>

DER SCHÖNE TAG 27. SEPTEMBER ~~xxx~~

Aufwachen ~~im der Dunkelheit~~ <sup>Dunkel</sup> den Arm ausstrecken nach  
einem lebendigen Fleisch den Arm zurückziehen ~~über über~~  
~~den Traum nachdenken der schon (vergessen) ist den Kopf~~  
~~ins Kissen drücken weiterschlafen aufwachen über~~  
5 die Bierflasche steigen ins Badezimmer Wasser in die Luft  
werfen ein Blick in den Spiegel (Gehen Sie  
mir aus dem Weg) <sup>←</sup> die Hose das Hemd die Schuhe (die  
tragen weit – ins ELSA) ein Frühstück Isabell  
die Zeitungen: ~~in der Hand halten~~ (Eier auf <sup>den Kandidaten</sup> Strauss/  
10 ~~die vergeblichen Beleidigungen von Kritikern für~~  
~~vergebliches Theater von Regisseuren in einem vergeblichen~~  
~~Land: Antigone) (Wer hätte das gedacht) einer Mageren Frau~~  
unter den Rock sehen an <sup>Zahlen</sup> Michelangelo denken (welch  
~~ein Unterschied) Zahlen Zahlen die Zeitungen in den Papierkorb~~  
15 am Adenauerplatz das Frühstück Isabell ~~erbrechen~~ <sup>auskotzen</sup> ~~erbrechen~~ unter  
dem Kran <sup>am Lehniner Platz</sup> ~~den Kranführer anlächeln (Ach Deutschland~~  
~~weiche Butter)~~  
die Treppen hinauf vor die Schreibmaschine Acht Reime in  
sechs Stunden die acht Reime in den Papierkorb ~~werfen~~, aus  
dem Fenster sehen (ein blaues Auto hat er also auch schon)  
20 ~~was will er denn noch~~ <sup>←</sup> Aufs Bett (Das Selbstmitleid in der Lyrik  
kommt von der täglichen Einsamkeit ihrer Hersteller-) ~~ein gutes~~  
~~Buch über Georg Büchner nicht lesen~~ still liegen den Abend  
abwarten und die Telefongespräche ~~die~~ zum Bier ~~einladen~~ (in  
Pinsels Kneipe) ~~gehen~~, sechs Freispiele am Flipper (sechs Reime  
25 im Papierkorb) ~~an Michelangelo denken~~, zurück ins Bett, den Arm  
ausstrecken nach einem lebendigen Fleisch, nach sechs Reimen <sup>im</sup>  
<sup>Papierkorb</sup>,  
das e in der Schreibmaschine reparieren um 2 Uhr nachts, das neue

←Fröhlich rufen Zeitungsboten  
Nachricht von den Toten

←Fröhlich rufen Zeitungsboten  
Nachrichten von meinen Toten

Mit erhobenen Pfoten

~~drxxx~~ winken

in den

Schlaf die Toten

<sup>1</sup> Transkription nach dem Typoskript im TBA, Sign. 471. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

*Anhang I*

Freizeichen im Telefon probieren um 3 Uhr nachts Das hat sich *ab heute*  
geändert: ~~Es~~<sup>xxx</sup> ~~ist~~ *Ein einziger langer ununterbrochener Ton* ~~eintönig~~ *(Also auf einem*  
~~Ton)~~ *Das*<sup>wenigstens</sup> *hat sich geändert.*

F<sub>2</sub>)<sup>2</sup>

Der schöne 27. September

Heute morgen bin ich aufgewacht

und habe an Picassos Auge gedacht.

Heute bin ich über die Bierflaschen gestiegen

ins Badezimmer. Heute habe ich Wasser in die Luft geworfen und

5 einen Blick in den Spiegel (Gehen Sie mir aus dem Weg). Heute

habe ich mich angezogen. Heute habe ich im ELSA

~~me~~in Frühstück gegessen (Isabell: 53.50 DM) und

die FRANKFURTER ALLGEMEINE gelesen:

Eier gegen Kanzlerkandidaten Strauß.

10 Heute vormittag habe ich gelacht

und habe an Picassos Auge gedacht.

Heute habe ich mein Frühstück erbrochen

unter dem Kran am ~~Lehliner Platz~~ Adenauerplatz. Heute

habe ich das e repariert in meiner Schreibmaschine und

15 zwei Szenen für meinen Film aufgeschrieben, die

ich weggeworfen habe heute. Heute habe ich aus meinem Fenster

gesehen in die Droysenstraße (das Selbstmitleid in

der deutschen Lyrik kommt von der Einsamkeit ihrer Hersteller).

---

<sup>2</sup> Transkription nach dem Typoskript im TBA, Sign. 471. Vgl. auch die nachgestellte Kopie.

Druckfassung<sup>3</sup>

Der schöne 27. September

Ich habe keine Zeitung gelesen.

Ich habe keiner Frau nachgesehn.

Ich habe den Briefkasten nicht geöffnet.

Ich habe keinem einen Guten Tag gewünscht.

5 Ich habe nicht in den Spiegel gesehn.

Ich habe mit keinem über alte Zeiten gesprochen und  
mit keinem über neue Zeiten.

Ich habe nicht über mich nachgedacht.

Ich habe keine Zeile geschrieben.

10 Ich habe keinen Stein ins Rollen gebracht.

---

<sup>3</sup> Abschrift nach: Thomas Brasch: Der 27. September. Gedichte. Frankfurt am Main 1980. S. 21.

DER SCHÖNE TAG 27. SEPTEMBER ~~1944~~

Aufwachen im ~~der Dunkelheit~~ <sup>Dunkel</sup> den Arm ausstrecken nach  
einem lebendigen Fleisch den Arm zurückziehen ~~über~~ <sup>über/lies</sup>

~~den Traum nachdenken per schief (vergessen) ist den Kopf  
ins Kissen drücken weiterschlafen aufwachen über~~

die Bierflasche steigen ins "Badezimmer" Wasser in die Luft  
werfen ein Blick in den Spiegel (Gehen Sie <sup>Wahrscheinlich trafen Sie heute</sup>

mir aus dem Weg) die Hose das Hemd die Schuhe (die <sup>Nachricht von dem Toten</sup>

tragen weit - ins ELSA) ein Frühstück Isabell

die Zeitung <sup>den Kandidaten</sup> in der Hand halten (Eier auf Strausß

~~die vergeblichen Beleidigungen von Kritikern für~~

~~vergebliches Theater von Regisseuren in einem vergeblichen~~

~~Dandantigonal) (wer hätte das gedacht) einer Mageren Frau~~

~~unter den Rock sehen Zahlen ↑ an Michelangelo denken (weil)~~

~~ein Unterschied Zahlen Zahlen die Zeitungen in den Papierkorb~~

~~am Adenauerplatz das Frühstück Isabell <sup>Stoßfotografie</sup> unter~~

~~dem Kran <sup>an technischen Punkte</sup> den Kranführer anlächeln <sup>(Lachen)</sup> nach Deutschland weiche Butter~~

~~die Treppen hinauf/vor die Schreibmaschine Acht Reime in~~

~~sechs Stunden die acht Reime in den Papierkorb werfen, aus~~

~~dem Fenster sehen (ein blaues Auto hat er also auch schön)~~

~~was will er denn noch Aufs Bett (Das Selbstmitleid in der Lyrik <sup>Interesse an den Reimspielen</sup>~~

~~kommt von der täglichen Einsamkeit ihrer Hersteller) ein gutes~~

~~Buch über Georg Büchner nicht lesen still liegen den Abend~~

~~abwarten und/die Telefngespräche <sup>die</sup> zum Bier <sup>einladen</sup> in/~~

~~Pinsels Kneipe gehen, sechs Freispiele am Flipper (sechs Reime~~

~~im Papierkorb) an Michelangelo denken zurück ins Bett, den Arm <sup>an Papierkorb</sup>~~

~~ausstrecken nach einem lebendigen Fleisch, nach sechs Reimen,~~

~~das e in der Schreibmaschine reparieren um 2 Uhr nachts, das neue~~

~~Freizeichen im Telefon probieren um 3 Uhr nachts Das hat sich ab heute~~

~~geändert: <sup>was für ein toller Tag ununterbrochen</sup> Es ist ein toller Tag auf einem Boot <sup>schon</sup> das hat sich geändert~~

↑ schreiben  
Posten  
in allen  
Stufen  
Toren

↓

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Der schöne 27. September

Heute morgen bin ich aufgewacht

und habe an Picassos Auge gedacht.

Heute bin ich über die Bierflaschen gestiegen

ins <sup>B</sup>adezimmer. Heute habe ich Wasser in die Luft geworfen und

einen Blick in den Spiegel (Gehet Sie mir aus dem Weg). Heute

habe ich mich angezogen. Heute habe ich im ELSA

mein Frühstück gegessen (Isabell: 5,50 DM) und

die FRANKFURTER ALLGEMEINE gelesen:

Eier gegen Kanzlerkandidaten Strauß.

Heute vormittag habe ich gelacht

und habe an Picassos Auge gedacht.

Heute habe ich mein Frühstück erbrochen

unter dem Kran am ~~xxxxxxxxxxxx~~ Adenauerplatz. Heute

habe ich das e repariert in meiner Schreibmaschine und

zwei Szenen für meinen Film aufgeschrieben, die

ich weggeworfen habe heute. Heute habe ich aus meinem Fenster

gesehen in die Droysenstraße (das Selbstmitleid in

der deutschen Lyrik kommt von der Einsamkeit ihrer Hersteller).

Diese Kopie darf nur mit Genehmigung  
des Archivs der Akademie der Künste,  
Berlin, veröffentlicht, vervielfältigt und an  
Dritte weitergegeben werden.

Elisabeth Borchers, Arnstraße 17, D-60325 Frankfurt am Main

26. Apr. 2006

Frau  
Hannah Markus  
Wiener Str. 7

10999 Berlin

Liebe Hannah Markus,

Dank für den Brief vom 10. April und nicht nur das, auch für die Fotokopien der Briefe von damals. Ja, diese Zutat hat mich besonders gefreut, denn das Archiv, das einmal aktuell war, ist ja nun nicht mehr erreichbar. Auf diese Weise versucht man zu rekonstruieren, was sich nicht rekonstruieren läßt. Bei der Beerdigung von Thomas Brasch kamen wir vorbei am Grab von Hans Maier. Auch er eine Station, bestehend aus goldenen Lettern. Wenn ich versuche, mir die Arbeitszeit ins Gedächtnis zu rufen, sehe und höre ich mich telefonieren, Gedicht für Gedicht, Zeile für Zeile. Mit anderen Worten: ein anhaltender Versuch, eine Übereinstimmung zu finden. Und sie wurde gefunden, ohne Zweifel. Ich fürchte, die Beschäftigung im einzelnen läßt sich nicht beleben; ich weiß auch nicht, ob eine Fotokopie des Manuskripts zum Beispiel vom schönen 27. September im Verlagsarchiv auffindbar wäre; eine Fotokopie, die möglicherweise Notizen/Anmerkungen von mir zur Vorbereitung auf das Telefongespräch besäße.

Kurz und gut, ich verabschiede mich, nochmals dankend mit allen Wünschen für Ihre eindringliche Arbeit mit Thomas Brasch.

Herzliche Ihre

*Elisabeth Borchers*

*Anhang III*

Christa Wolf  
Amalienpark 7  
13187 Berlin

Tel 030 - 47 53 52 20  
Fax 030 - 47 53 37 90

Frau  
Hannah Markus  
Wiener Str. 7  
10999 Berlin

Berlin, 2. August 2006

Liebe Hannah Markus

ich bin gerade sehr in Arbeitsstreß und kann nicht ausführlich auf Ihren Brief antworten. Nur soviel: das Gedicht von Thomas Brasch habe ich in mein Buch hineingenommen, weil er auch einen 27. September beschreibt, und zwar einen, an dem – im Gegensatz zu meinen Tagen – nichts passiert. Ich dachte, vielleicht hat er meinen 27. September gekannt und einen kleinen Gegenentwurf dazu gemacht.

Mit freundlichen Grüßen

Ihre

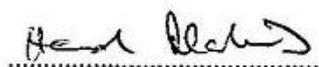
*Christa Wolf*

## Lebenslauf

Ich wurde am 6. September 1980 als Tochter der Grund- und Hauptschullehrerin Ingeborg Jarasch-Markus und des Akademischen Oberrats für englische Philologie Dr. Helmut Markus in Göttingen geboren. Von 1986 bis 1990 besuchte ich die Grundschule Bovenden (Niedersachsen), in den darauf folgenden zwei Jahren die Orientierungsstufe Bovenden. Von 1992 bis 1999 schloss sich der Besuch des Max-Planck-Gymnasiums in Göttingen an, den ich im Sommer 1999 mit dem Abitur abschloss. Im Wintersemester 1999/2000 begann ich an der Humboldt-Universität zu Berlin mit dem Magisterstudium Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation (Hauptfach) sowie Neuere deutsche Literatur (erstes Nebenfach) und Anglistik (zweites Nebenfach). Nach dem vierten Fachsemester bewarb ich mich erfolgreich um einen Studienplatz für Neuere deutsche Literatur (Hauptfach) und wechselte in Theaterwissenschaft ins erste Nebenfach. Durch den Wechsel wurde ich in diesen Fächern ein Fachsemester zurückgestuft. 2001/2002 legte ich die Zwischenprüfungen in allen drei Fächern ab. Seit Juli 2003 arbeite ich am Institut für Deutsche Literatur als studentische Hilfskraft bei Herrn Prof. Dr. Roland Berbig. Im Wintersemester 2005/2006 habe ich meine Magisterprüfung Theaterwissenschaft / Kulturelle Kommunikation Nebenfach, die aufgrund der Schließung des Studiengangs vorgezogen werden musste, erfolgreich abgelegt.

## Erklärung

Ich erkläre, dass ich die Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

2. Januar 2007,  .....