

Subversives in Kleinform: Systemkritik in Brechts Kinderlyrik

Karoline Sprenger

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Sprenger, Karoline. 2023. "Subversives in Kleinform: Systemkritik in Brechts Kinderlyrik." In *Bertolt Brecht in Systemkonflikten: Produktion - Rezeption - Wirkung*, edited by Zbigniew Feliszewski, 209–28. Göttingen: V&R unipress.
<https://doi.org/10.14220/9783737014595.209>.

Subversives in Kleinform. Systemkritik in Brechts Kinderlyrik

Systemkritik ist – was literarische Texte angeht – im Erwartungshorizont des Lesers immer etwas Großes, Fundamentales, äußerst Ernsthaftes und entsprechend oft Gegenstand umfangreicher Dramen. Sie hat appellativen Charakter, erfordert einen »langen Atem«. Manchmal vollzieht sie sich auch in großen pathetischen Gedichten, man denke, bei Bertolt Brecht, nur an das berühmte *An die Nachgeborenen*. Aber auch im Kleinen lässt sie sich erkennen, gerade bei einem so bedeutenden Autor wie Brecht, der sie meisterhaft in der Nuance und im scheinbar Unauffälligen, verbirgt – selbst in seinen Gedichten für Kinder, die ohnehin oft ambivalent sind und über mehrere Interpretationsebenen verfügen. Oberflächlich betrachtet wirken sie harmlos. Bei genauerem Hinsehen jedoch üben sie – wenngleich in ungewohnter Form und nur für erwachsene Lesende nachvollziehbar – Systemkritik. Wie dies in subtiler Weise, unter dem Deckmantel der »Kinderliteratur«, vollzogen wird, sei anhand dreier Beispiele, zwei stammen aus den *Svendborger Gedichten*, vorgeführt.

Brecht als Autor von Kinderlyrik

Zunächst stellt sich aber die Frage, weshalb ein bedeutender Autor wie Brecht sich überhaupt mit Kindergedichten abgibt? Auf den ersten Blick scheint die Antwort einfach zu sein: Kinderlyrik ist, im traditionellen Verständnis, eine Gattung des Lehrenden und Unterweisenden. Brecht, der sich gerne – auch in seinen Parabelstücken und in seiner Theatertheorie – als großer »Lehrmeister« und »Weiser« gerierte und dessen Texte noch immer oft so verstanden werden, dass sie einem Zuschauer des »wissenschaftlichen Zeitalters« episch das rechte Klassenbewusstsein vermitteln, müsste die noch leicht beeinflussbaren Kinder als ideale Adressaten betrachten.

Aber selbst wenn Brecht ein solch moralischer Impetus umgetrieben hätte, was nicht der Fall war, so bliebe es dennoch erstaunlich, dass er sich derart intensiv mit Kinderlyrik befasste. Immerhin gilt er neben Thomas Mann und

Franz Kafka als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Schriftsteller und außerdem als der größte Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Weder Mann noch Kafka kamen als Autoren solch fulminanter Werke wie *Der Zauberberg*, der *Joseph-Tetralogie*, *Doktor Faustus*, *Die Verwandlung*, *Der Prozeß* und *Das Schloß* auf die Idee, sich auch noch in umfangreicherem Maße auf Kinder- und Jugenddichtung einzulassen.

Heinrich Kaulen, der sich mit Brechts Kinderlyrik wohl am umfassendsten und ausgewogensten beschäftigt hat, erklärt die große Zahl an Kindergedichten in Brechts Werk mit einem Verweis auf dessen frühzeitig ausgeprägte Affinität für einfache, aber gleichzeitig anspruchsvolle literarische Formen. Brecht habe die »Ästhetik artifizierter Kunstlosigkeit und subtiler Simplizität« gereizt, eine »Synthese von bewußt eingesetzter Naivität und handwerklicher Raffinesse«¹. Dies ist eine Sichtweise, die Steffensen bereits 1972 zumindest andeutete.² In diesem Zusammenhang ist auch auf Detlev Schöttkers Untersuchung zu Brechts »Poetik des Naiven« zu verweisen.³

Eine andere Motivation findet sich in Brechts Streben nach Anerkennung auch im Kulturbetrieb der damaligen DDR. 1950 schrieb er eine ganze Reihe von *Kinderliedern*, die Auftragsarbeiten, zumindest aber eine Gefälligkeit den Kulturfunktionären der DDR gegenüber darstellen.

Hinzu kommt einer der gewöhnlichsten Gründe, für Kinder zu schreiben, nämlich der eigene Nachwuchs. Brecht hatte selbst vier Kinder, und im dänischen Exil verfasste er, als Teil der *Svendborger Gedichte*, Kinderlyrik, die zunächst einmal für die beiden jüngsten, Stefan und Barbara gedacht war, die in den Texten gelegentlich auch explizit erwähnt werden.

Bei oberflächlicher Betrachtung scheint es also so zu sein, dass Brecht, neben vielem anderen, zudem als Erzieher agierte, als sozialistischer Klassiker, der seine Kunst auch in den Dienst der Unterweisung und vielleicht auch Unterhaltung von Kindern stellte. Selbst dann allerdings müsste hervorgehoben werden, dass sich Brecht in diesen Gedichten nicht, wie man ja leicht denken könnte, nur gegen das gerade herrschende »System« in Deutschland, unter dem er selbst litt und vor dem er fliehen musste, den nationalsozialistischen Barbarismus, wendet. Dies tut er auch, aber keineswegs ausschließlich.

Brecht kommt schon in diesen so einfachen Texten zu Grundsätzlichem, legt Zusammenhänge und Aspekte bloß, die allen Gesellschaftssystemen stets eigen sind. Durch den hohen Grad an Abstraktion unterweisen die Gedichte nicht, sondern regen zu selbstständigem Denken und eigener Urteilsbildung an.

1 Kaulen, Heinrich: *Brecht parodiert Kinderlyrik. Frühe Gedichte für Kinder aus den zwanziger Jahren*. In: »Der Deutschunterricht« Nr. 46, 1994, 6, S. 26–31, hier S. 27.

2 Vgl. Steffensen, Steffen: *Bertolt Brechts Gedichte*. Kopenhagen: Munksgaard 1972, S. 127f.

3 Vgl. Schöttker, Detlev: *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven*. Stuttgart: Metzler 1989, S. 299.

Am Beispiel dreier Kindergedichte Brechts, deren subversives Potenzial bisher in ihrer tieferen Dimension nicht wahrgenommen wird, lässt sich zeigen, dass der Habitus des Erziehers ein reich oberflächlicher ist. Brecht unterweist weniger als dass er Fragen aufwirft – bezogen auf die Strukturen und Gefahren, die Gesellschaftssystemen grundsätzlich eigen sind.

Systemkritik vom Kirchturmdach? *Ulm 1592*

Bischof, ich kann fliegen
Sagte der Schneider zum Bischof.
Pass auf, wie ich's mach!
Und er stieg mit so 'nen Dingen
Die aussah wie Schwingen
Auf das große, große Kirchendach.
Der Bischof ging weiter.
Das sind lauter so Lügen
Der Mensch ist kein Vogel
Es wird nie ein Mensch fliegen
Sagte der Bischof vom Schneider.

Der Schneider ist verschieden
Sagten die Leute dem Bischof.
Es war eine Hatz.
Seine Flügel sind zerspellet
Und er liegt zerschellet
Auf dem harten, harten Kirchenplatz.
Die Glocken sollen läuten
Es waren nichts als Lügen
Der Mensch ist kein Vogel
Es wird nie ein Mensch fliegen
Sagte der Bischof den Leuten.⁴

Bei *Ulm 1592* handelt sich um das wohl bekannteste Kindergedicht Brechts. Es wurde wegen seines gleichnis- bzw. parabelartigen Charakters und seiner vermeintlichen Eindeutigkeit und Stringenz, der Komprimierung einer »Lehre« bzw. »Moral« in wenigen plakativen Versen, in zahlreiche Lesebücher aufgenommen und auch vielfach didaktisch aufbereitet.⁵ Brecht selbst empfahl das

4 Vgl. Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau, Suhrkamp 1988–2000, Bd. 12, S. 19f. – Im laufenden Text: (GBA Band, Seitenzahl).

5 Vgl. Kaulen, Heinrich: *Ulm 1592*. In: Knopf, Jan (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 1–4. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001–2003, S. 261–264, hier S. 261.

Gedicht, das 1934 entstand, für die Lehrpläne des Literaturunterrichts. (Vgl. GBA 30, 103)

Eine bekannte Anekdote, der gescheiterte Flugversuch des »Schneiders von Ulm«, bildet den Ausgangspunkt des Gedichts: Der Ulmer Schneider Albrecht Ludwig Berblinger probierte am letzten Maitag des Jahres 1811 bei einem gewagten und letztlich nicht ganz freiwilligen Sprung von der Adlerbastei in Ulm selbst entworfene und gebaute Flügel aus. Er galt als Sonderling, der sich, neben seinem eigentlichen Beruf, stets für Mechanik interessiert hatte und in seiner Freizeit verschiedene Erfindungen machte und damit experimentierte. Mit seinen selbstkonstruierten Flügeln wollte er zunächst vom Turm des Ulmer Münster aus durch die Luft fliegen, dann wenigstens von der Bastei aus das gegenüberliegende Donauufer erreichen, was ihm aber misslang: Vor den Augen der neugierigen Menge stürzte er in den Fluss, wobei er zwar körperlich unversehrt bleibt, aber aufgrund der Bruchlandung verlacht und sogar als Scharlatan gebrandmarkt wurde. In der Folge stellte Berblinger alle weiteren Flugversuche ein und erlitt bald darauf seinen sozialen Abstieg.

Brecht verändert die Begebenheit, spitzt sie zu und denkt sie weiter. Seine Modifikationen sind offensichtlich: Er verlegt das Ereignis zurück ins Jahr 1592, dies ist sogar titelgebend, also von ausdrücklicher Bedeutung. Es handelt sich um das Jubiläumsjahr der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus 1492. Brecht stellt den Schneider damit in die Reihe der großen Entdecker und Pioniere und macht ihn so »zum heimlichen Wegbereiter der Flugpioniere des 20. Jh's«⁶.

Eine weitere Abwandlung ist nicht weniger wichtig: Der Schneider erhält einen Gegenspieler, den Bischof, und der Flugversuch findet, wie ursprünglich von Berblinger tatsächlich beabsichtigt, auf dem Kirchplatz statt. Dementsprechend endet der Flug nicht glimpflich im Gewässer, sondern mit dem tödlichen Aufprall auf dem »harten, harten Kirchenplatz«. So also gestaltet Brecht eine völlig neue Situation:

Sämtliche Änderungen verfolgen die Tendenz, die Anekdote aus dem Jahr 1811 zum Demonstrationsmodell des Konflikts zwischen dem kleinen Mann und der Kirche, dem unerschrockenen Neuerer und dem Repräsentanten des Alten, dem Streben nach Fortschritt und dem Versuch seiner Verhinderung umzufunktionieren.⁷

Dies ist umso prägnanter, als dass der historische Schneider eigentlich wirklich vom Turm springen wollte, was aber verhindert wurde – zwar nicht von einem Bischof, den es 1811 in Ulm nicht gab,⁸ jedoch von den Ulmer Ratsherrn; möglicherweise wäre ihnen das Spektakel vom Dom aus zu pietätslos gewesen, möglicherweise aber empfanden sie auch eine Art von Fürsorge für den Son-

6 Kaulen, Heinrich: *Ulm 1592*, S. 263.

7 Ebd.

8 Vgl. Kittstein, Ulrich: *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012, S. 273.

derling, der ja dann ins Wasser stürzte und eben nicht auf dem Domplatz zerschellte.

Erst nach der Hälfte des Gedichts klären sich die Situation und die Personenkonstellation: Der Schneider beabsichtigt, ein Flugexperiment durchzuführen, mit dem er wohl unter anderem auch den Bischof beeindrucken möchte. Der Geistliche weist ihn aber ab, offenbar weniger aufgrund von Zweifeln an seinen Fähigkeiten als aufgrund der Provokation, die der Bischof hinter dem Vorhaben erahnt: Der Schneider könnte mit seiner Erfindung die alte Ordnung bzw. gar den ganzen Schöpfungsplan aus dem Buch Genesis des Alten Testaments durcheinander bringen, das System destabilisieren: Für die Gläubigen hat Gott die Erde mit Pflanzen, Tieren und Menschen in sieben Tagen erschaffen und nach seinem Willen gestaltet. Dazu gehört, dass der Mensch zwar die Krönung der Schöpfung bilden mag, aber nun einmal nicht fliegen kann.

Als Flugpionier berührt der Schneider also Empfindlichkeiten, die zumindest indirekt im Raume stehen. Jede neue Möglichkeit und Erkenntnis birgt die Gefahr, die Botschaften der Schöpfungsgeschichte auszuhöhlen. Zunächst behält der Bischof mit seinem Verdikt Recht: Der Schneider und seine Fluggeräte, mit denen er »Gott versuchen« wollte, zerschellen am Fuße der großen Kirche. Welches Sinnbild! Für alle, die den Schneider dort liegen sehen, sind Autorität und Unfehlbarkeit der Kirche offenkundig.

So unvermittelt der Leser zu Beginn in die Situation hineingestoßen wurde, so sehr wird ihm jetzt die Distanz, die er zu den historischen Vorgängen hat, als Deutungszugang des Gedichts nahe gelegt: Heinrich Kaulen beschreibt dies treffend:

Aber der didaktische Kunstgriff des Gedichts besteht gerade darin, dass das Wesentliche, die alles entscheidende dritte Strophe, im Text selbst ausgespart ist und von den Lesern des 20. Jh.s eigenständig ergänzt werden muss. Die Geschichte hat die apodiktische Behauptung des Bischofs, »Es wird nie ein Mensch fliegen« inzwischen augenscheinlich widerlegt. B. vertraut hier auf das Wissen seiner jungen Adressaten; daher kann er, anders als seinerzeit der Bischof, auf apodiktische Belehrungen und Drohebarden verzichten und stattdessen mit der viel wirkungsvolleren Methode einer unaufdringlichen und indirekten, ironisch-satirischen Didaxe operieren.⁹

Das trifft zweifellos alles zu. Aber so subtil auch die »Moral von der Geschicht« sein mag, so sehr handelt es sich doch um eine recht plakative und einfache »Lehre«. Das Gedicht ist offenbar ein Hohes Lied des Pioniertums. Es präsentiert – laut Kaulen – letztlich selbst eine »dogmatische Antwort«¹⁰, die zu übernehmen sei. Kaulen löst die Problematik, dass sich eine solch schlichte Lehre nicht mit der Komplexität der anderen Werke Brechts vereinen lässt, mit dem Hinweis auf den

⁹ Kaulen, Heinrich: *Ulm* 1592, S. 263.

¹⁰ Ebd.

voranschreitenden »Fortschritts- und Technikmythos der Moderne«¹¹, den Brecht durch das noch folgende Kindergedicht *Mein Bruder war ein Flieger*, wieder relativiere. Denn dieses Gedicht zeige, dass auch Technik ein Mittel der Unterdrückung sein könne.¹²

Ulrich Kittstein betont, dass Brecht den Schneider »von Anfang an als Identifikationsfigur für kindliche Leser angelegt«¹³ habe. Nicht ohne Pathos sieht Gerhard Koch das Gedicht gar als »Parabel des neuzeitlichen Menschen, der sich den Zwängen und Beschränkungen des Mittelalters zu entziehen«¹⁴ versuche. In ähnlichem Sinne interpretiert auch Wolfgang Conrad das Gedicht als einen Blick aus einer finsternen Zeit, der des herrschenden Nationalsozialismus, in eine andere, längst vergangene, in die des Schneiders, der auch hier als Identifikationsfigur betrachtet wird. »Damit könnte das Lied auch für Kinder zum Modellfall für das Verhalten in täglich wiederkehrenden Situationen werden und ihr Selbstbewusstsein stärken.«¹⁵

So einfach ist das jedoch nicht, und der Vorwurf, dass das Gedicht dem Leser eine eindeutige Lehre verordne, wenn man es nur für sich lesen würde, stünde nach wie vor im Raum. Entsprechend nutzten es auch die Pädagogen der DDR, die zu dem Gedicht ein Unterrichtsgespräch vorstellten, das mit der Frage eröffnet, was den Menschen heute alles fehlen würde, hätte der Schneider den »Hemmnissen für menschlichen Fortschritt« nicht widerstanden. So loben die Autoren die vermeintliche erzieherische Nützlichkeit des Gedichts in etwas holprigem Deutsch: »Ein brauchbares, ein Lehr-Gedicht für die Kinder, im Lehrgang ein sehr notwendiges!«¹⁶

Durch die Zuspitzung der Personenkonstellation drängt sich allerdings eine weitere Interpretationsebene auf, die die Ambivalenz von Brechts Lyrik erweist: Bei dem geschilderten historischen Flugversuch spielte der Klerus entweder keine Rolle oder wirkte sogar ausgleichend. Doch die Heraushebung und Konfrontation der beiden Hauptfiguren sollte die anderen Menschen nicht ganz vergessen lassen, die »Leute«, die nicht über den Einfallsreichtum und solchen Wagemut verfügen. Heinrich Kaulen weist ja mit Recht auf die Aussparung einer weiteren Strophe hin: Sie sei nicht nötig, da der Lesende sie aus der Perspektive des »Nachgeborenen« selbst ergänzen kann. Er kennt den Verlauf der Geschichte

11 Ebd.

12 Vgl. ebd.

13 Kittstein, Ulrich: *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, S. 273.

14 Koch, Gerhard: *Der Schneider von Ulm – Bertolt Brechts Bearbeitung eines Sujets aus der Geschichte der Viatik*. In: »German Studies in India« Nr. 5, 1981, S. 195–206, hier S. 202.

15 Conrad, Wolfgang: *Gedichte nicht nur für die eigenen Kinder – Bertolt Brechts Kinderlieder in den Svendborger Gedichten*. In: Conrad, Wolfgang / Pinkert, Ernst-Ullrich / Unglaub, Erich: *Brechts Söhne. Topographie, Biographie, Werk*. Frankfurt/Main: Lang, 2008, S. 111.

16 Bütow, Wilfried / Jonas, Hartmut / Schulz, Gudrun: *Junge Leser und Brecht*. Berlin: Brecht-Zentrum der DDR 1987, S. 53.

und weiß, dass Menschen irgendwann einmal »das Fliegen gelernt« haben.¹⁷ Ebenso aber sollte er auch gerade wegen der Überspitzung der Figuren auch in anderer Hinsicht weiterdenken. Was ist denn mit den »Unauffälligen«, mit denjenigen, die nicht »im Lichte stehen«?

Sind die Pioniere wirklich Vorbild für jeden? Muss jeder an seine Grenzen gehen, Ideen, Illusionen haben und diese erproben, koste es, was es wolle? Verpflichtet das eigene Genie dazu, es in den Dienst der Gesellschaft zu stellen? Brechts Schneider bezahlt seinen Ehrgeiz mit dem Leben, möglicherweise hat er auch Leid über andere Menschen gebracht.

Ist es also verwerflich, innerhalb der Sicherheit seiner ursprünglichen Bahnen zu bleiben, selbst wenn dann der Fortschritt stagniert, weil man ihm aus Kalkül die eigene Leistung und Kreativität vorenthält oder sich taktisch verhält wie es Brecht in seinem großen Drama *Leben des Galilei* vorführt? Hier lässt er den berühmten Erfinder widerrufen, sich also mit der kirchlichen Autorität arrangieren. (Vgl. GBA 5, 108f, 185f)

Vor diesem Hintergrund kann das Gedicht, bei aller dabei gebotenen Vorsicht, auch poetologisch bzw. autobiografisch gelesen werden. Wie verhält es sich mit dem Künstler, dem Schriftsteller, der mit seinen Werken einiges bewirken könnte, damit aber möglicherweise seine Existenz, abhängig vom jeweiligen gesellschaftlichen System, gefährdet? Wie sieht es aus mit Brecht selbst, den Schriftstellern im Exil oder gar denen, die in NS-Deutschland blieben und sich im Nachhinein mit dem Begriff der »inneren Emigration« zu rechtfertigen versuchten? Diese Fragen stehen in vielen Kindergedichten Brechts im Raum. Sie sind jedoch auch bereits *Ulm 1592* eingeschrieben, sodass sich das Gedicht allzu glatter und eindeutiger Deutung entzieht. Der Schneider ist kein vorbehaltlos zu verehrender Pionier und Held; ebenso wenig wie umgekehrt diejenigen verachtungswürdig sind, die nicht den Idealismus und Mut des Schneiders haben und eher dazu tendieren, sich das Leben einfacher und sicherer zu gestalten, die sich individuelle Wünsche erfüllen wollen, ohne unter die Räder der Politik zu geraten. Brecht war kein Moralist und bietet Kindern auch mit seinem *Schneider von Ulm* kein uneingeschränktes Vorbild.

1931 äußerte Brecht sich in einem Kurzgedicht, freilich in gänzlich anderer Diktion, abermals zu diesem Thema:

Sorgfältig prüf ich
Meinen Plan, er ist
Groß genug, er ist
Unverwirklichbar. (GBA 14, 146)

17 Vgl. Kaulen, Heinrich: *Ulm 1592*, S. 263.

Der Schneider jedoch hatte sich daran gemacht, den seinen zu verwirklichen. Hat er ihn nicht sorgfältig genug geprüft, sich völlig unbedacht in sein Verhängnis begeben oder das Risiko im Vertrauen in sein Können bewusst in Kauf genommen? Wie dem auch sei: Es entspricht nicht der Bestimmung des Menschen, sich bereitwillig in dergleichen Gefahr zu begeben, und niemand, der sich enthält, ist zu schelten.

Systemkritik »im Hofe«: *Der Pflaumenbaum*

Ebenfalls den *Svendborger Gedichten* zugehörig und kaum minder bekannt als *Ulm 1592* ist das 1937 entstandene Gedicht *Der Pflaumenbaum*.

Im Hofe steht ein Pflaumenbaum
Der ist klein, man glaubt es kaum.
Er hat ein Gitter drum
So tritt ihn keiner um.

Der Kleine kann nicht größer wer'n.
Ja größer wer'n, das möchte er gern.
's ist keine Red davon
Er hat zu wenig Sonn.

Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum
Weil er nie eine Pflaume hat
Doch er ist ein Pflaumenbaum
Man kennt es an dem Blatt. (GBA 12, 21)

Dass Kinder lustige Außergewöhnlichkeiten oder Abnormitäten sehr gerne rezipieren, ist gewiss nichts Neues. Auf dieses besonders mickrige Bäumchen wird offenbar höhnend nach Kindermanier mit dem Finger gezeigt. Darauf deutet zumindest das durch Kursivierung herausgehobene »Der« im zweiten Vers, das seine Schwäche indiskret und erbarmungslos ins Licht der Aufmerksamkeit zerrt. Das Bäumchen muss sogar mit einem Gitter vor den anderen Pflanzen, Tieren oder Menschen, die mehr Kraft haben und es deshalb verdrängen oder ihre Häme über es ergießen könnten, geschützt werden.

Verweist der »verkümmerte«¹⁸ kleine Baum möglicherweise auf Brechts eigene Situation im Exil? Des gewohnten kulturellen Umfelds des Weimarer Republik und der gewohnten Arbeitsbedingungen als deutscher Schriftsteller in der Heimat beraubt, können das Werk und somit auch der Dichter selbst auch nicht mehr »gedeihen«. Mit der deutschen Sprache war ihm das »Instrument« seines

18 Vgl. Meier-Lenz, Dieter P.: *Brecht und der Pflaumenbaum. Aspekte zu Brechts Baumgedichten*. In: Vanoosthuysse, Michel (Hg.): *Brecht 98. Poétique et Politique*. Montpellier: Université Paul-Valéry 1999, S. 185–198, hier S. 196.

Berufes genommen worden. Im Exil boten sich ihm kaum noch Entfaltungsmöglichkeiten. Der einzige Exilautor, der im Exil nicht nur gut zurecht kam, sondern als »der« große Repräsentant deutscher Kultur ein enormes Ansehen besaß, war Thomas Mann. Brecht hingegen versuchte, mit nur geringen Erfolgen, in der Filmbranche Fuß zu fassen und hatte, außer seiner Zusammenarbeit mit dem berühmten Schauspieler Charles Laughton in Zusammenhang mit seinem Stück *Galilei*, nur noch wenig vorzuweisen, das beim Publikum Anklang fand. Insofern erscheint es nachvollziehbar, dass Meier-Lenz das Gedicht vornehmlich autobiografisch deutet¹⁹ und den Baum als Metapher für Brecht selbst interpretiert, dessen Kunst und Erfolg auf für ihn ungutem Boden und aufgrund des Lichtmangels nicht mehr wachsen können.

Betrachtet man aber nicht die Lebensumstände Brechts und sein nur mäßiges Ansehen als Schriftsteller im Exil, sondern nur das literarische Werk, so ergibt sich ein völlig anderes Bild. Er war zu dieser Zeit immerhin sehr produktiv. An den Pflaumen kann man den kleinen Baum nicht erkennen, weil er in seiner kargen Umgebung fruchtlos bleibt. Brecht hingegen war auch im Exil sehr wohl als Brecht wahrzunehmen. Abgesehen von der *Dreigroschenoper* entstanden seine größten und bekanntesten Stücke allesamt im Exil. Zu nennen sind da Dramen wie *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Leben des Galilei*, *Mutter Courage und ihre Kinder* und *Der gute Mensch von Sezuan*; also gerade jene Dramen, die man automatisch gleich mit dem Namen Brechts in Verbindung bringt, wenn man ihn hört. Selbst wenn die persönliche Situation schwierig und deprimierend war, zumal sich ein Ende der Exilzeit lange nicht abzeichnete, so arbeitete Brecht im Exil wesentlich produktiver als die meisten seiner Leidensgenossen. Einige von ihnen gleichen dem kleinen Pflaumenbaum wesentlich deutlicher als Brecht. Eher noch könnte der ehemalige Augsburger Bürgerschreck, um zur oberflächlichen Ebene des Gedichts zurückzukehren, zu denjenigen gehören, die selbstbewusst und hämisch mit dem Finger auf denjenigen zeigen, der in seiner Fortentwicklung nicht von der Stelle kommt.

Eine weitere Deutungsmöglichkeit resultiert aus einem Blick des Exilanten in die Heimat, nach Deutschland. Denn es gibt ja auch Autoren, die nicht in die Verbannung gingen, z. B. weil sie ideologie- und systemkonform, also Repräsentanten des nationalsozialistischen Deutschlands, waren oder aber sich in die sogenannte »Innere Emigration« begaben. Letztere befanden sich dann in einer ähnlichen Situation wie der kleine Baum, wie der Schriftsteller im Exil, nur unter entgegen gesetzten Vorzeichen. Wie kreativ kann der Daheimgebliebene noch sein, um den ein Gitter hochgezogen wurde, das weniger Schutz bietet, als vielmehr Begrenzung bedeutet? Kann er überhaupt noch angemessen schriftstelle-

19 Vgl. ebd.

risch tätig sein, wenn er aus Angst, aufgrund der existenziellen Bedrohung jedes Wort abwägen muss, bevor er es auf das Papier bringt?

Zwischen den offiziellen Parteidichtern wie Hanns Johst, den Brecht kannte, Richard Euringer, Will Vesper und denjenigen, die sich völlig in sich selbst zurückzogen, gibt es auch noch andere Daheimgebliebene, im Zwischenbereich von intellektueller Eigenständigkeit und Anbiederung. Sie waren gezwungen, ihre Grenzen immer neu auszutariieren, um im System zu überleben oder in ihm gut klarzukommen. Wann korrumpiert man sich, wann gibt man sich selbst auf um den Preis von Anerkennung und nicht zuletzt auch wirtschaftlichem Auskommen?

Eine andere, nicht weniger politische Interpretation des *Pflaumenbaums* bietet Ulrich Kittstein, der in dessen Verkümmertheit auch »das Schicksal eines Kindes aus dem proletarischen Milieu oder die Lage des Proletariats in seiner Gesamtheit«²⁰ erkennt. Doch selbst wenn diese Sichtweise mitschwingen könnte, erscheint sie dadurch, dass sie das soziale Umfeld allzu weit in den Vordergrund rückt, zu einfach.

Über die Ursache der Probleme verrät das Gedicht nichts. Sie können sehr vielfältig sein. Vielleicht ist das Kind fremd, zugewandert und ähnlich wie mancher Exilant noch nicht so recht an die Licht- und Bodenverhältnisse der neuen Umgebung gewöhnt? Vielleicht ist es wirklich sozial benachteiligt, ein Proletariatskind, wie Kittstein meint? Oder es hat ein Gebrechen, über das es in Brechts Kindergedicht *Der liebe Gott sieht alles* kategorisch heißt, dass man nicht darüber lachen solle? Oder ist dieses Kind im Gegenteil intelligenter, sensibler, weniger robust als die anderen und für sie gerade deshalb eine derart große Provokation, dass Schutzmaßnahmen, für die das Gitter steht, notwendig werden? Dies wäre nichts anderes als eine Warnung vor Strukturen, eine systemrelevante Ebene, die brandaktuell ist. Ist es nicht so, dass, gerade in Deutschland, immer stärker Tendenzen zu beobachten sind, die etwa Toleranz und Offenheit als oberste gesellschaftliche Maximen predigen, gleichzeitig jedoch Gleichmacherei und Konformität fordern.

Das sind verschiedene Ebenen, verschiedene Aspekte, über die nachzudenken der kleine Pflaumenbaum anhält, und sie widersprechen einander keineswegs. Solche vielfältigen Zugangsweisen zu *Der Pflaumenbaum* referiert auch Conrad.²¹ Er bemängelt jedoch, dass man aufgrund der Tatsache, dass das Gedicht bevorzugt in der gymnasialen Oberstufe gelesen werde, verlernt habe, es zunächst einmal schlicht und »naiv« zu lesen, was bedeuten würde, den Baum als Bild für

20 Kittstein, Ulrich: *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, S. 279.

21 Vgl. Conrad, Wolfgang: *Gedichte nicht nur für die eigenen Kinder*, S. 119–121.

ein Kind zu sehen, dem die Möglichkeit zur Entfaltung genommen ist. Alles Weiterführende, Differenzierende habe sich auf dieser Basis zu ergeben.²²

Systemkritik aus dem Vogelkäfig: Brechts *Rabe und Kanari*

Brecht verfasste 1934 speziell für seinen damals zehnjährigen Sohn die *Kleinen Lieder für Steff*, die überwiegend keine herausragenden Qualitäten aufweisen. Brecht überträgt in der traditionellen Form der Fabel menschliche Eigenschaften und Charakterzüge auf Tiere, die dann entsprechend interagieren bzw. Konflikte austragen. Doch schon Kaulen ist der Ansicht, dass die »Ambiguität und Polyvalenz« der Texte sie auch für ältere Leser interessant machen würden.²³ Auch Franz-Josef Payrhuber vertritt die Ansicht, die Tierversen wirkten »nur vordergründig arglos und unterhaltsam«, würden sich aber bei näherem Hinsehen als »ausgesprochen politisch« erweisen.²⁴

Unter diesen Tierversen sticht jener als interessant hervor, der den Streit zwischen einem Kanarienvogel und einem Raben in den Mittelpunkt stellt. Hier regt der Text schon deshalb zum Weiterdenken an, weil der geschilderte Konflikt nicht hinreichend gelöst wird.

Es war einmal ein Rabe
Ein schlauer alter Knabe
Dem sagte ein Kanari, der
In seinem Käfig sang: schau her
Von Kunst
Hast Du keinen Dunst.
Der Rabe sagte ärgerlich:
Wenn Du nicht singen könntest
Wärst Du so frei wie ich. (GBA 14, 243)

Dieser »Tiervers« führt einen kleinen Disput zwischen zwei Vögeln vor. Ähnlich wie *Ulm 1592* präsentiert das Gedicht auf den ersten Blick hin eine leicht versteh- und konsumierbare Lebensweisheit. Obwohl es sich um eine Fabel handelt, beginnt es mit dem traditionellen Märchenanfang »Es war einmal« und führt so beinahe explizit in den Bereich des Verallgemeinernd-Überhöhenden. Der – möglicherweise – kindliche Leser oder Hörer nimmt die Haltung dessen ein, der mit einer Belehrung rechnen darf. Dass es sich dabei um eine Weisheit

22 Vgl. ebd., S. 118f.; in diesem Sinne auch Lerchner, Gotthard: *Sprachform von Dichtung. Linguistische Untersuchungen zu Funktion und Wirkung literarischer Texte*. Berlin, Weimar: Aufbau 1986, S. 81f.

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. Payrhuber, Franz-Josef: *Gedichte entdecken. Wege zu Gedichten in der ersten bis sechsten Klasse*. Baltmannsweiler: Schneider 2015, S. 47.

handeln könnte, suggeriert das Bild des »alten Knaben«, der aufgrund seiner Erfahrung »schlau« ist und weiß, worauf es im Leben ankommt. Seine Replik wird sicherlich wohlüberlegt sein, im Gegensatz zu den Frechheiten des flatterhaften »Kanari«, dessen korrekte Bezeichnung »Kanarienvogel« hier auch noch verkürzt und verniedlicht ist.

Brecht greift zurück auf das Bild zweier Vögel, die sich durch ihr Aussehen und ihre Stimme unterscheiden: Der eine zählt zu den leichten, schönen, filigranen Vögeln mit wohlklingender, als angenehm empfundener Stimme, der andere zu den hässlichen, die eher schwerfällig wirken und nicht singen, sondern nur krächzen.

Das Bild eines Käfigvogels wird dem eines in Freiheit lebenden, wilden Vogels entgegengestellt. Doch der dadurch evozierte, gerade in westlichen Gesellschaftssystemen oft gepredigte Freiheitsbegriff wird von Brecht unterhöhlt. Nachdem der lebensweise Rabe vom gefangenen Kanarienvogel provoziert und als Kunstbanause hingestellt worden ist, setzt er der Schönheit des Gesanges die eigene Freiheit entgegen. Er behauptet, auch der Kanarienvogel wäre frei, würde er nicht so anmutig singen können, denn nur deshalb sei er gefangen und eingesperrt worden. Nun steht der so belehrte Kanarienvogel also verdutzt und düpiert da bzw. sitzt entsprechend auf seiner Stange.

Doch dies ist ein recht vordergründiger Effekt, der lediglich bei einem naiven, eindimensionalen Verständnis des Begriffes »Freiheit« funktioniert. Dann allerdings ruft er Überraschung und spontane Zustimmung hervor.

Payrhuber geht davon aus, dass Brecht mit diesem Gedicht »die Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus« veranschauliche, »die ihn ins Exil getrieben hatte«²⁵. Er habe also die Form der Fabel genutzt, um »verschlüsselt eine Botschaft weiterzugeben, die direkt auszusprechen [ihn in seiner] Existenz hätte gefährden können«²⁶. Das trifft aber nicht zu, denn zur Zeit der Publikation dieses Verses befand sich Brecht längst in der damaligen DDR und besaß ein eigenes Theater. Kritik an der NSDAP hätte ihn gewiss nicht in Gefahr gebracht.

Möglicherweise aber handelt es sich um einen kommunistischen Kanarienvogel, also um einen »kleinen Genossen« Immerhin hatte Brecht sich 1934 schon längst mit der sozialistischen Gesellschaftstheorie befasst. Dann verstünde er unter Freiheit keinen unkontrollierten Individualismus, wie er vielleicht dem Raben vorschwebt, sondern die Einsicht in historisch-materialistische Gesetzmäßigkeiten, die auch einmal dazu führen können, dass persönliche Entfaltungsmöglichkeiten eingeschränkt sind.

Doch das passt eigentlich nicht zu der von Brecht gewählten Bildhaftigkeit eines Kanarienvogels in seinem Käfig. Insofern soll nun aller ideologischer

25 Payrhuber, Franz-Josef: *Gedichte entdecken*, S. 48.

26 Ebd.

Ballast als heuristischer Interpretationshintergrund beiseite gelassen und Schritt für Schritt vorgegangen werden. Wer sagt denn überhaupt, dass der Kanarienvogel die Wertschätzung der Freiheit, wie sie der Rabe propagiert, teilt? Nichts deutet darauf hin, dass er sich in seinem Käfig unwohl fühlt, dass er leidet, im Gegenteil: Er ist so gut gelaunt, ausgeglichen gar, dass er die Muße hat, den Raben herauszufordern. Ein Huhn aus einer Legebatterie täte das nicht, weil es andere, reale Probleme hätte.

Der schön anzusehende und hübsch tirilierende Kanarienvogel jedoch wird bewundert, gefüttert, rundum versorgt, wenn nicht gar als stolzer Mittelpunkt eines Wohnraums mit Zuwendung überschüttet. Was also soll er denn vermissen, warum sollte er den Wunsch verspüren, seinen Käfig zu verlassen und sich den Herausforderungen der »echten« Welt zu stellen? Er kennt keine Existenznöte, und Stubenvögeln dieser Art werden nicht selten sogar Partnerinnen hinzugesellt. Auch sein Selbstbewusstsein scheint gut entwickelt, da er sich nicht scheut, gerade dem bekanntermaßen klugen Raben vorzuhalten, er hätte – im Gegensatz zu ihm selbst – »keinen Dunst« von Kunst.

Hinzu kommt, dass der Käfig auch Schutz bietet vor Gefahren: der kleine Vogel muss weder Sorge haben, in freier Wildbahn zu verhungern, noch selbst gefressen zu werden. Es handelt sich um ein Luxustier, das mit seinem Leben zufrieden zu sein scheint. Aus einer solchen Position heraus kann er auch den Raben ärgern, ohne befürchten zu müssen, dass dieser ihm etwas antut. Der Kanarienvogel ist in Sicherheit. Darüber kann er auch vergessen, dass er gerade das nicht kann, was einen Vogel eigentlich ausmacht, nämlich seine Flügel ausbreiten und fliegen, wohin er will.

So gesehen, bleibt der Rabe bei diesem Disput der Dumme, obwohl er das selbst wohl anders sieht. Er, der hässliche, geräuschvolle »outlaw« und einsame Aasfresser, muss sehen, wie er sein Leben fristet – möglicherweise nicht immer auf legalem Wege, vielleicht muss er »klauen wie ein Rabe«. Dabei muss er sich nun auch noch vom niedlichen Luxustierchen aus dessen Saturiertheit heraus ärgern lassen. Der Rabe antwortet im Rahmen des von ihm internalisierten Wertesystems, doch seine Replik geht ins Leere, weil sich der Begriff der Freiheit nicht so leicht normieren lässt bzw. verschieden verstanden und wertgeschätzt werden kann.

Vor diesem Hintergrund bildet die Antwort des schwarzen Vogels auch nicht den Abschluss und Höhepunkt des Gedichts, ist nicht dessen letztes Wort. Ähnlich wie *Ulm 1592* bricht auch dieser »Tiervers« abrupt ab, hat nichts weniger als ein brechtsches »offenes Ende«. Dieses fordert dazu auf zu überlegen, wie denn der Kanarienvogel wohl antworten würde, wie das kleine Streitgespräch weitergehen könnte. Wäre es vielleicht sogar denkbar, dass am Schluss eine Art Kompromiss, eine Schnittmenge zwischen den extremen, zugespitzten Positionen stehen könnte?

Das Gedicht verfügt allerdings noch über eine weitere Dimension: Es ruft zum Transfer auf, die Problematik der Freiheit ist zu diskutieren gerade hinsichtlich der Kunst, der Literatur, letztlich auch hinsichtlich Brechts eigenem Wirken. Ähnlich ist das in dem Gedicht *An die Nachgeborenen* (GBA 12, 85–86), entstanden zwischen 1934 und 1938, das eines der berühmtesten Brechts überhaupt ist. Hier wird die Frage gestellt, ob es angesichts der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft überhaupt noch legitim sei, über Bäume zu sprechen, wenn man doch dann, während man dies tut, den Barbarismus nicht benennen und anprangern kann.²⁷ Darf man sich als Schriftsteller also, so der Transfer, in die ästhetische Dimension der Dichtung zurückziehen, wenn in der Realität das Grauensvolle auch in der Lyrik zu benennen wäre? Aber ist auf der anderen Seite solcherart Tendenzdichtung, die das Politische in den Vordergrund stellt, zu konkretem Denken oder gar Handeln überreden will, überhaupt noch Dichtung?

Dass der Kanarienvogel auch als Künstler mit all seinen Möglichkeiten, aber auch Zwängen zu deuten ist, scheint nicht verwunderlich. Das lyrische Ich in *An die Nachgeborenen* befindet sich wegen seiner Exilsituation bereits von vornherein in der Opposition. Der Vogel hingegen ist ein angepasster Künstler, an welche Vorgaben und Normen auch immer. Eines nämlich steht als unverrückbare Realität und Skandalon im Vordergrund: Er lebt entgegen seiner Bestimmung als Vogel und fliegt nicht mehr, das heißt auf den Künstler übertragen, dass er auf kreative Höhenflüge verzichtet, nicht schreibt was er will, seiner Dichtung und den eigenen Gedanken, der eigenen Phantasie und Kritikfähigkeit nicht uneingeschränkten Raum verleiht.

Dafür aber wird er ernährt und geschützt. Würde er ansonsten im Überlebenskampf möglicherweise untergehen, so erhält er in seinem Käfig die Rahmenbedingungen, um als Künstler überhaupt leben, existieren und arbeiten zu können. Außerdem wird ihm das zuteil, wonach jeder Künstler strebt, vom Maler über den Dichter bis zum Opernsänger: öffentliche Anerkennung, vielleicht sogar Ruhm; dies für den Preis »gestutzter Flügel«, für den Preis, dass er die Hand, die ihn füttert, und deren Besitzer nicht allzu sehr dem analytischen Potenzial seines Intellekts und seiner Kreativität aussetzen sollte.

In dieser Situation fühlt sich der Vogel offenbar recht wohl oder doch zumindest sicher genug, um andere übermütig herauszufordern. Die Erinnerung daran, wie er überhaupt in den Käfig kam, ob er tatsächlich gefangen worden war oder er sich ihm von selbst näherte, weil das gute Futter ihn angelockt hatte, scheint ihm völlig abhandengekommen. Vielleicht ist er sogar im Käfig geboren,

27 Vgl. hierzu: Gockel, Heinz: *Poésie engagée. Erich Fried's Lyrik*. In: Gockel, Heinz: *Literaturgeschichte als Geistesgeschichte. Vorträge und Aufsätze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 245–258, hier S. 255.

als Nachwuchs eines anderen »Künstlers« in Gefangenschaft. Doch das ist für seine Gegenwart nicht von Belang.

Das Gedicht stellt letztlich die äußerst provokante These in den Raum, dass es sich um ein Dilemma handelt, dem sich jeder Künstler ausgesetzt fühlt. Eine Entscheidung für die Existenz im Käfig wird jedoch nachvollziehbar, trotz des Aufschreis der vermeintlich unabhängigen Geister, die aber kaum wissen, wie sie sich ernähren sollen und die so mit ihrem subversiven Potenzial gleichfalls schnell an ihre Grenzen kommen, weil sie niemand ernst nimmt – ebenso wenig wie die hässlichen, schwerfälligen Raben, deren Krächzen man hört, ohne ihm größere Bedeutung beizumessen.

Brechts ausführlich dargestelltes Lavieren zwischen allen Fronten und Zwängen, das er seit seinen ersten literarischen Versuchen durchaus erfolgreich pflegte, wird somit in Erinnerung gerufen. Es führte, trotz steter Herausforderungen, auch immer wieder zu halbwegs soliden, wenn auch mitunter schalen Kompromissen – und eben zur spannenden Doppelbödigkeit vieler seiner Gedichte.

Das Kleine wird zum Großen

Dass Brecht tatsächlich in der Kleinform dieser Kindergedichte Systemkritik betrieb, verdeutlicht die Tatsache, dass deren Grundfragen bzw. -problematiken in anderen seiner Werke wiederkehren – weitergedacht, vor anderen Horizont gestellt, doch sehr ähnlich. Das sei anhand der ausgewählten drei Gedichte noch kurz vorgeführt.

Mit gutem Grund könnten sich Lesende von Brechts großem Drama *Leben des Galilei* daran erinnern, dass sie bereits einmal über eine solche Forscherfigur wie den Universalgelehrten Galileo Galilei nachgedacht haben, nämlich über den Schneider von Ulm. Die Implikationen sind nun andere, und Brecht bearbeitete sein Stück ja auch mehrmals, nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Abwurfs der Atombomben und dessen Folgen. Aber auch in diesem Drama treffen »kirchliche Autorität« und »Forscherdrang« aufeinander.

Dahinter stehen bis heute viel diskutierte ethische Fragen: Dürfen Forschung und Wissenschaft alles umsetzen, was sie vermögen? Wo sind die Grenzen? Wer zieht sie? Wann wird der einzelne im System unterdrückt, seine Freiheit eingeschränkt? In *Leben des Galilei* wird diese starre Grundkonstellation zum Teil aufgelöst, indem der schlaue Galilei seine progressiven Erkenntnisse vor der kirchlichen Instanz zwar widerruft, sie aber dann in Form seiner Aufzeichnungen, den »discorsi«, heimlich wegschmuggeln lässt, damit sie so doch noch »in die Welt« kommen und gelesen werden. (Vgl. GBA 5, 108f., 185f., 287f.)

Solche Listen liegen dem Schneider von Ulm in seiner vermeintlichen Naivität fern, dennoch ist Brechts Galilei-Figur eine Spielart von ihm, ein weitergedachter, diplomatischer gewordener Schneider.

Das Gedicht vom *Pflaumenbaum* ist, hinsichtlich seines systemkritischen Potenzials, mit einer ganzen Reihe anderer großen Brechtgedichte vergleichbar. Beispielhaft sei hier ein sehr bekanntes, *Der Blumengarten* gewählt, das erste Gedicht der berühmten *Buckower Elegien*, jenes späten Zyklus, mit dem Brecht kaum verhohlen seinem Pessimismus der DDR gegenüber Ausdruck verleiht.

Am See, tief zwischen Tann und Silberpappel
Beschirmt von Mauer und Gesträuch ein Garten
So weise angelegt mit monatlichen Blumen
Daß er vom März bis zum Oktober blüht

Hier, in der Früh, nicht allzu häufig, sitz ich
Und wünsche mir, auch ich mög allezeit
In den verschiedenen Wettern, guten, schlechten
Dies oder jenes Angenehme zeigen. (GBA 2, 307)

Auf den ersten Blick scheint dieses Gedicht ein Idyll zu beschreiben, poetisch realisiert in geschliffenen und schönen Worten. Doch denkt man die autobiografische Dimension weiter, die dem *Pflaumenbaum* zweifellos eingeschrieben ist, so könnte das Bäumchen auch ein Künstler, könnte Brecht sein. Am Bäumchen exemplifiziert er seine Sicht der Kunst, seine Hoffnungen und Befürchtungen. Während *Der Pflaumenbaum* zur Zeit des Exils entstanden ist, ist Brecht nun in der DDR angekommen.

Das lyrische Ich betrachtet von außen, aus der Ferne, jenen planwirtschaftlich angelegten Garten. Welche Rolle könnte es darin spielen? Der Dichter, der doch ebenfalls seine »Früchte«, seine Blüten hervorbringen und so »angenehm« und möglicherweise auch nützlich sein will, muss sich die Frage stellen, ob ihm das gestattet werden wird, innerhalb der sozialistischen Planwirtschaft, die den Anspruch erhebt, auch die Kunst zu reglementieren und zu normieren. Was wird unter solchen Umständen aus der Freiheit der Kunst, aus der Freiheit verstanden im aufklärerisch-individualistischen Sinne? So gesehen könnte das Gitter, das den Pflaumenbaum schützt und nun in der Form von Mauer und Gesträuch wiederkehrt, vom lyrischen Ich als bedrohlich empfunden werden, eben nicht mehr als schützend, sondern als einengend; so also wäre dieser Garten eher ein Gefängnis als ein Hort kreativen Wachstums; selbst wenn man innerhalb dieses Gefängnisses Brecht ein eigenes Theaterensemble zur Verfügung gestellt hatte.

Die Silberpappel ist in der Lyrik Brechts wiederholt Metapher für Kunst im Sinne einer schönen, erhabenen und vor allem freien, Systeme buchstäblich überragenden Kunst; vor allem in den *Buckower Elegien*. Schaut man genauer hin, so steht die Silberpappel hier aber nicht innerhalb dieses planwirtschaftlich

angelegten Blumengartens, sondern, ebenso wie die Tanne, außerhalb; nahe dran, aber eben außerhalb des Systems, der strengen Ideologie. Fast ist es so, als teile sie den Blickwinkel und die Haltung des lyrischen Ich, sowie auch dessen Fragen. Wäre für sie Platz in einem solchen Garten? Und: Warum hat man ihn angelegt und sie dabei bewusst ausgespart, draußen gelassen? Die Grundfrage des Gedichts, die nach dem Stellenwert der Kunst im neuen deutschen Staat, wird so in raffinierter, höchstartifizieller Weise potenziert, und stellt sich umso dringlicher.

Die Ambivalenz und Mehrschichtigkeit des *Tierverses* könnte – auch wenn dies auf den ersten Blick überraschen mag – beispielsweise in Brechts berühmtem Lehrstück *Die Maßnahme* wiedererkannt werden – in extrem zugespitzter und auch politisierter Form. Aus Angst vor Repressalien verhängten Brecht selbst und der Komponist Hanns Eisler, der die Musik zur *Maßnahme* geschrieben hatte, darüber ein jahrzehntelang währendes Aufführungsverbot. Auch dieses Lehrstück ist ambivalent. So kann es einerseits als rigides kommunistisches Propagandamachwerk gelesen und aufgeführt werden, das dazu auffordert, die Entscheidungen, aber auch das Besonders-Sein und damit den Wert des einzelnen radikal der Doktrin unterzuordnen. Dazu zählt auch, dass das Individuum bei mangelnder Einsicht und vor allem bei Nichtbefolgung bestimmter Maximen »ausgelöscht« wird.

Andererseits lässt sich die *Maßnahme* gleichzeitig, auf einer zweiten Interpretationsebene, gerade nicht als ein Stück der Affirmation, sondern als ein solches der Weh- und Anklage lesen; Angesichts der Vernichtung des einzelnen zeigt es einen Bruch mit den Werten, die ein aufklärerisch-individualistisches Menschenbild postuliert. Ist dieser einzelne, man vergegenwärtige sich den Kanari, nun ein Gefangener der Ideologie und soll er dies, ungeachtet der möglichen Nach-, aber auch Vorteile, bleiben? Oder sollte er besser ausbrechen und dafür sein Ende in Kauf nehmen; wie der Rabe, der wohl hungers sterben wird, wenn es ihm nicht mehr gelingt, Futter zu finden unter Umständen, die er nicht zu verantworten hat? Vor diesem Hintergrund wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers oder Lesers auf den Marxismus gelenkt, denn er muss sich der Frage stellen: Was ist das für eine Ideologie, die bereit ist, dem Menschen rigide das Leben zu nehmen, wenn er der Doktrin entgegenzustehen scheint?

In diesem Zusammenhang lässt sich auch wieder über den Begriff der »Freiheit« diskutieren. Noch immer wird dieser gänzlich unterschiedlich definiert: In traditionellem Sinne und vor dem Hintergrund eines aufklärerisch-individualistischen Menschbilds wird die persönliche Freiheit des einzelnen dort begrenzt, wo sie die des andern einschränkt. In marxistischer Definition meint »Freiheit« dagegen die Einsicht in historische Notwendigkeiten, d. h. diesem Verständnis ist etwas entschieden Teleologisches eingeschrieben. Ein Ziel soll erreicht werden:

die »klassenlose Gesellschaft«. Individuelle Interessen und Befindlichkeiten haben dagegen zurückzustehen.

Warum der Tod des »jungen Genossen« und sein »Einverständnis« dazu vor diesem Hintergrund noch zynischer erscheint, sei der Betrachtung des Zuschauers oder Lesers überlassen.

Abermals geht es, wie bei *Ulm 1592* und *Galileo Galilei*, auch um die Beziehung zwischen den einzelnen und der Gesellschaft und damit um die Pflichten und Ansprüche, die aus dieser resultieren, mithin um Grundfragen menschlicher Existenz.

Es zeigt sich also, wie reich, ambivalent und mehrschichtig die Lyrik Brechts schon in Gedichten für Kinder, in scheinbar Banalem ist: Existenzielle Themen aus Gesellschaft, Politik, Kunst werden dicht gedrängt und einander ergänzend poetisch realisiert. Wenn er denn tatsächlich ein Lehrmeister gewesen sein sollte, dann ein solcher, der stets warnte vor Vereinnahmungen durch Systeme, gleich welcher Ausrichtung sie auch seien, und zu Wachsamkeit anhielt. Dies geschieht nicht nur in der Kleinform wie z. B. in den *Keuner*-Geschichten, sondern sogar in Gedichten, die ausdrücklich auch für Kinder gedacht sind. Eigenständiges Denken und kritisches Hinterfragen kann nach Brecht also offenbar gar nicht früh genug angeregt werden. Dass die Kerngedanken sich dann im Werk Brechts im Großen in oft beeindruckender Weise wiederfinden, spiegeln, ist ein weiterer Erweis der Qualität dieser Gedichte.

Literatur

- Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau, Suhrkamp 1988 ff.
- Bütow, Wilfried / Jonas, Hartmut / Schulz, Gudrun: *Junge Leser und Brecht*. Berlin: Brecht-Zentrum der DDR 1987.
- Conrad, Wolfgang: *Gedichte nicht nur für die eigenen Kinder – Bertolt Brechts Kinderlieder in den Svendborger Gedichten*. In: Conrad, Wolfgang / Pinkert, Ernst-Ullrich / Unglaub, Erich: *Brechts Söhne. Topographie, Biographie, Werk*. Frankfurt/Main: Lang, 2008.
- Gockel, Heinz: *Poésie engagée. Erich Frieds Lyrik*. In: Ders.: *Literaturgeschichte als Geistesgeschichte. Vorträge und Aufsätze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 245–258.
- Kaulen, Heinrich: *Brecht parodiert Kinderlyrik. Frühe Gedichte für Kinder aus den zwanziger Jahren*. In: »Der Deutschunterricht« Nr. 46, 1994, 6, S. 26–31.
- Kaulen, Heinrich: *Ulm 1592*. In: Knopf, Jan (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 1–4. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001–2003, S. 261–264.
- Kittstein, Ulrich: *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012.

- Koch, Gerhard: *Der Schneider von Ulm – Bertolt Brechts Bearbeitung eines Sujets aus der Geschichte der Viatik*. In: »German Studies in India« Nr. 5, 1981, S. 195–206.
- Lerchner, Gotthard: *Sprachform von Dichtung. Linguistische Untersuchungen zu Funktion und Wirkung literarischer Texte*. Berlin, Weimar: Aufbau 1986.
- Meier-Lenz, Dieter P.: *Brecht und der Pflaumenbaum. Aspekte zu Brechts Baumgedichten*. In: Vanoosthuyse, Michel (Hg.): *Brecht 98. Poétique et Politique*. Montpellier: Université Paul-Valéry 1999, S. 185–198.
- Payrhuber, Franz-Josef: *Gedichte entdecken. Wege zu Gedichten in der ersten bis sechsten Klasse*. Baltmannsweiler: Schneider 2015.
- Schöttker, Detlev: *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven*. Stuttgart: Metzler 1989.
- Steffensen, Steffen: *Bertolt Brechts Gedichte*. Kopenhagen: Munksgaard 1972.

