Lyrische Dialektik von Ulrich Dittmann (München)

Lieber Wolfgang, meine sehr verehrten Damen und Herren,

Professor Wiesmüller und ich, wir kennen uns über einen ganzen Generationszeitraum, d.h. vor mehr als dreißig Jahren kamen wir erstmals dank der editorischen Arbeit an Stifters Prosa zusammen. Mit einem Thema aus der Lyrik überschreite ich auf Wunsch der Veranstalter unsere durch die professionelle Kooperation definierten Gattungsgrenzen. Ich tue das gerne, liegt doch ein unprofessioneller Anlass vor, zu dem ich auch sehr gerne angereist bin.

Mein Thema klingt anspruchsvoll theoretisch, es wird Ihnen hier jedoch keine Theorie kreiert werden, davon hat meine Generation genug produziert; den Begriff „dialektisch“ drängten mir Texte auf, von denen ich Ihnen zwei vorstellen möchte. Ich konnte mich mit ihnen immerhin so weit identifizieren, dass ich sie wiederholt in meinen Seminaren und germanistischen Einführungskursen an der Ludwig-Maximilians-Universität verwendete. Durchaus in didaktischer Absicht ging es mir darum, den Studierenden die Vorurteile auszutreiben, die ihnen – notgedrungen, weil von Vertretern meiner Generation unterrichtet – den Zugang zu weiten Bereichen der Lyrik einschränkten oder ganz verbauten. In gewisser Weise waren also die Wahl der Texte und die Beschäftigung mit ihnen, auch eine Befreiungsreaktion auf Erfahrungen meines vor mehr als 50 Jahren, vor allem durch Gedichtlektüre motivierten Studienbeginns. Außerdem gab es zu den beiden von mir für diesen Anlass ausgewählten Texten außerfachliche Ereignisse, die sie mir nahe brachten. Ich werde davon berichten, zunächst aber zum Hintergrund meiner Textwahl aus aktiver Unterrichtszeit und für den heutigen Anlass.

Bei meinem Studienanfang war Emil Staiger dank seiner *Grundbegriffe der Poetik* der Papst des Faches und Wolfgang Kayser sein Sprachrohr; dessen Buch *Das sprachliche Kunstwerk* lehrte uns ganz dogmatisch: Beim lyrischen Sprechen „ist alles Innerlichkeit. Die lyrische Kundgabe ist die einfache Selbstaussprache der gestimmten Innerlichkeit oder inneren Gestimmtheit“.¹ Seelisches verschmilzt mit Gegenständlichem, „Alles reiht sich und kreist um jenes geheime Zentrum der Gestimmtheit“.² Höhepunkt für diese Gattungsbestimmung war – man möchte sagen ‚natürlich‘, weil es ja scheinbar um ganz unintellektuelle Prozesse ging – *Wanderers Nachtlied* von Goethe.

Unter solchen Vorzeichen vollzog sich die Interpretation als Initiation in eine Art Weihe, man bemühte sich, den „lyrischen Vorgang“, von Kayser als „Verinnerung in der Erregung“³ bestimmt, so angemessen nach zu erleben, wie es einer Aussprache der Seele zukommt, nämlich: ‚einfühlsam‘. Über Gedichte sprechen gewann eine Aura, von der man wusste, dass sie eigentlich dem wissenschaftlichen Anspruch des Faches unangemessen war, aber eben gegen diesen ‚spießig-rationalen Anspruch‘ verteidigte man ja seine besondere Eignung für das Fach: In seinem Selbstverständnis stand der Literaturwissenschaftler weit über dem Linguisten, Kayser verortete Gedichte dort, „wo Sprache am intensivsten lebt“.⁴ Dieser heute wohl kaum mehr nachzuvollziehende

Superlativ steht in der Einleitung zu Kaysers Buch, das inzwischen weitgehend Wissenschaftsgeschichte ist und es eigentlich auch schon damals gewesen wäre, wenn man nicht die Irrationalität als Wesensmerkmal des Faches definiert und festgelegt hätte: Weil „besondere Empfänglichkeit für das Phänomen des Dichterischen“, „Fähigkeit zum Erlebnis“ und „Begeisterung“⁵ beim Studierenden vorausgesetzt wurden, blieb die kritische Reflexion außen vor.

Inzwischen hat man dank der Linguisten Unbestimmtheiten eingrenzen können und man hat auch genug poetologische wie poetische Texte gefunden, die einen rationaleren Umgang mit der Dichtung nahe legen.

Bert Brecht wurde ausgegraben, der für das Zerpfücken von Gedichten plädiert:

Der Laie hat für gewöhnlich, sofern er ein Liebhaber von Gedichten ist, einen lebhaften Widerwillen gegen das, was man das Zerpfücken von Gedichten nennt, ein Heranführen kalter Logik, Herausreißen von Wörtern und Bildern aus diesen zarten blütenhaften Gebilden. Demgegenüber muß gesagt werden, daß nicht einmal Blumen verwelken, wenn man in sie hineinsticht. Gedichte sind, wenn sie überhaupt lebensfähig sind, ganz besonders lebensfähig und können die eingreifendsten Operationen überstehen. [...] Der Laie vergißt, wenn er Gedichte für unnahbar hält, daß der Lyriker zwar mit ihm jene leichten Stimmungen, die er haben kann, teilen mag, daß aber ihre Formulierung in einem Gedicht ein Arbeitsvorgang ist und das Gedicht eben etwas *zum Verweilen gebrachtes* Flüchtiges ist, also etwas verhältnismäßig Massives, Materielles. Wer das Gedicht für unnahbar hält, kommt ihm wirklich nicht nahe. In der Anwendung von Kriterien liegt ein Hauptteil des Genusses. Zerpfücke eine Rose, und jedes Blatt ist schön!⁶

Diese undatierte Notiz Brechts führte er in einer Rede an die Jungen Pioniere nach 1950 noch einmal aus.

Wenn man einmal so einen Gedanken akzeptiert hat, dann dauert es auch nicht lange, bis weitere Autoritäten gegen den sicher bequemeren und für zarte Gemüter auch einschüchternden, aber letztlich unangemessen vagen Umgang mit Gedichten gefunden werden. Sogar bei Goethe wird man fündig, der am 21.2.1821 an Knebel schreibt: „Laß Dich nicht verdrießen, den Dichter auf solche Weise zu zerstückeln; ich kenne nur diesen Weg, um aus der allgemeinen in die besondere Bewunderung zu gelangen.“

Im Folgenden werde ich Ihnen zwei Gedichte zeigen, die auf das Brecht'sche Zerpfücken oder das Goethe'sche Zerstückeln angelegt erscheinen, die einer bloßen „Einfühlung“ sich kaum erschließen, deren Lektüre aber in besondere Bewunderung und Erkenntnisgewinn münden kann.

Der Pflaumenbaum

Im Hofe steht ein Pflaumenbaum
D e r 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 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.⁷

Der Pflaumenbaum steht in Brechts *Svendborger Gedichten*, benannt nach der kleinen dänischen Stadt, in deren Nähe das Exil des Dichters begann. Er gehört zur Gruppe der *Kinderlieder* und der Kindervers von Friedrich Wilhelm Güll „Steigt ein Büblein auf den Baum, steigt so hoch, man sieht ihn kaum [...]“ klingt ja auch im Rhythmus an. Scheinbar anspruchslos findet sich *Der Pflaumenbaum* doch in vielen repräsentativen Auswahlbänden Brecht'scher Gedichte, so in Wieland Herzfeldes DDR-Auswahl der 100 Gedichte von 1951 ebenso wie in Peter Suhrkamps darauf antwortende, entpolitisierte BRD-Sammlung der *Gedichte und Lieder* vom Ende der 50er Jahre, und auch in der Auswahl von Walter Jens und Siegfried Unseld aus dem Jahr 1964 ist er enthalten. Dem Dichter nahe stehende Kenner wählten ihn als exemplarischen Text.

Trotz ihres Zeugniswertes bergen solche schätzbaren Auswahlen die Gefahr in sich, den vom Dichter gesetzten zyklischen Zusammenhang zu durchbrechen und dem Text seinen Horizont zu rauben. Beim *Pflaumenbaum* geht zum Beispiel die mit dem Schlusstext der Svendborger Gedichte verbundene Klage *An die Nachgeborenen* verloren, dass in der NS-Zeit ‚ein Gespräch über Bäume ein Schweigen über so viele Untaten einschließt‘, womit Brecht einer naiven Wahrnehmung dieses Kinderlieds eigentlich einen Riegel vorschob. Der Dichter will mit der Wahl des Baumes, dem nach Edgar Marschs Kommentar „als Naturphänomen“ wichtigsten „Leitsymbol“⁸ in Brechts Lyrik, kaum die Untaten der Zeit verschweigen. Was für eine ‚message‘ enthält die Wahl des Baumes im Kinderlied vor dem im Exil-Zyklus entscheidenden Deutungshorizont des Schlussgedichts?

Es liegt ein Rollengedicht vor, der Dichter lässt jemanden zwei Strophen lang mit dialektalen Anklängen über einen sichtlich vertrauten Gegenstand sprechen, die dritte Strophe ist anders gestimmt. Das heißt, hier spricht nicht „die Seele“; mit Staigers und Kaysers Gattungsverständnis schließt man aus der Lyrik das umfangreiche Textkorpus

der Rollengedichte mit ihrer möglichen Distanz zwischen dem Sprecher-Ich und dem lyrischen Ich qua Autor aus: Die lyrische Untergattung der Rollengedichte erlaubt eine intellektuelle Differenz. Das lyrische Ich weiß mehr als der gewählte Textsprecher, und auf seine Instanz hin muss der Text abgeklopft werden.

Was im *Pflaumenbaum* zunächst als Besänftigung, als ein guter Rat des Sprechers erscheint, man möge Urteile nicht aufgrund primärer Charakteristika fällen, sondern auch sekundäre Merkmale zur Beurteilung heranziehen, klingt nach Werbung für Menschen mit Behinderung. Stereotype Reaktion eines Studienanfängers mit gut geölter Schulweisheit: „Der Baum meint den Menschen, es geht bei Brecht immer um Menschen“.

Aber auch eine Meinung aus der Brecht-Interpretation ist auszuschließen: Es geht nicht um erotische Konnotationen wie Edgar Marsch in seinem Kommentar mit Hinweis auf Wedekind⁹ als mögliches Vorbild meint – Brecht erinnert sich kaum an die „Marie A.“, die er unter einem jungen Pflaumenbaum liebte. Nein, weder um pauschale Schulkenntnis noch um punktuellles Kommentatorenwissen geht es. Vor dem herangetragenem Wissen muss der Text geschützt werden, er ist auf seine individuellen Charakteristika zu befragen.

Der Gedichttitel, d. h. die Wahl der Baumgattung deutet auf die Funktion des Reimes für den Text: Samt seiner Sonderformen Binnen- und reicher Reim steht er als Struktur bestimmendes Element an erster Stelle: Phonologisch dank Diphtong und Labial besonders klangvoll binnenreimend und durch die drei Strophen hindurch den Text lautlich tragend, gehören – so wie das die Bibel schon in Matthäus 12 Vers 33 festsetzt – Frucht und Pflanze, Pflaume und Baum zusammen. Aber eben diese klangvolle phonologische Bindung der beiden ersten Verse zerbröselt in den weiteren Strophen: Schon Vers 3 und 4 reduzieren die Versenden auf Vokal und Labial; die zweite Strophe kürzt auf knappere Vokale und das im Vergleich zum „m“ klanglich mindere „n“; in der dritten Strophe schließlich trennt der die reichen Paarreime ablösende Kreuzreim auf kurzen Vokal und Dental, das kurze „a“ und scharfe „t“, vollends den vorherigen vollmundigen Zusammenhang der Paarreime.

Dass derartige Beobachtungen zum klanglichen Schwund keine Spekulationen sind, unterstützen parallele syntaktische Beobachtungen: Den volltönenden Titel, das Subjekt der ersten Zeile, reduziert die zweite Strophe auf ein substantiviertes Adjektiv „der Kleine“ und ein Personalpronomen. Auf letzteres baut die ganze dritte Strophe auf: Zu Anfang erkennt das Sprecher-Ich ihm sogar seine Obstgattung ab und begründet das auch mit fehlender Frucht. Erst das „Blatt“ – lautlich ein erheblicher Kontrast zur „Pflaume“ – gibt dem Baum seine Identität wieder. Aus dem Titel gebenden Pflaumenbaum ist der Pflaumen-Blatt-Baum geworden, der Binnenreim ist ebenso zerstört wie der biblisch geforderte Pflanze-Frucht-Zusammenhang. Eine derartige klangliche Spannung stört die Beruhigung, auf die das Sprecher-Ich zielt; sein Schluss erscheint fraglich.

Dieser im Text angelegte Widerspruch will erkannt werden – und da kann man an Edgar Marschs Charakteristik von Brechts Lyrik anknüpfen. *Der Pflaumenbaum* kann

durchaus als Beispiel gelten für die laut Marsch ganz allgemein „intensiv *dialogisch*“ angelegte Lyrik Brechts und seine Feststellung, dass Brechts Lyrik „die Aktion“¹⁰ fordert. Hier bedeutet das, die Aussparung der von einigen Herausgebern sinnwidrig eingesetzten Satzzeichen in der Schlussstrophe soll man als eine Provokation des Lesers verstehen, die selbstzufrieden-mitleidige Haltung zu hinterfragen. Dass der Textsprecher meint, mit dem Gitter sei der Baum geschützt, mit dem Blatt sei er identifiziert, die fehlende Sonne im Hinterhof müsse man eben so hinnehmen – das kann nicht der letzte Sinn des Textes sein; seine Struktur schließt das aus.

Nein, einer solchen Beruhigung bei einschränkendem Milieu und sekundären Merkmalen widerspricht Brecht – er tut dies einerseits durch die von mir aufgewiesene Struktur des Textes und andererseits durch den, von den Auswahlen unterschlagenen Kontext, in dem das zitierte Schlussgedicht auf die Probleme von Baum-Gesprächen zur NS-Zeit abhebt.

Zwei andere Gedichte aus dem Exil bestätigen das gegen den Textsprecher gerichtete Verständnis: *Über die Unfruchtbarkeit* beginnt: „Der Obstbaum, der kein Obst bringt / Wird unfruchtbar gescholten. Wer / Untersucht den Boden?“ und *Schlechte Zeiten für Lyrik* nimmt diesen Gedanken auf: „Der verkrüppelte Baum im Hof / Zeigt auf den schlechten Boden“ und fährt mit einem Gedanken fort, der die vollmundigen bis schmallippigeren Reime des Pflaumenbaum-Textes infrage stellt: „In meinem Lied ein Reim / Käme mir fast vor wie Übermut.“¹¹ Die Funktionalisierung der Klänge im besprochenen Gedicht rückt sie weit von jedem harmonisierenden Selbstzweck ab, der Gedanke an einen übermütig einverständigen Kling-Klang kann für geschulte Ohren und Brecht-Kenner gar nicht aufkommen.

Dass das derart eindeutige, wenn auch aufwendig gegen den Textsprecher entwickelte Verständnis sich spontan einstellt, und dass für ein unvoreingenommenes Gemüt die dem Text selbst innewohnende Widersprüchlichkeit keiner kompliziert dialektischen Lektüre bedarf, erfuhr ich in einem Gespräch mit der damals vierjährigen Tochter: Sie war an abendliche Verse gewohnt, insofern akzeptierte sie das Aufsagen vorbehaltlos und ihr erhellend richtiges Verständnis verblüffte mich. Durch keine Schulbildung verbogen nahm sie den Appell auf und meinte: „Da muss man gießen, dann das Gitter wegnehmen, und dann bringt ein Zauberer die Sonne.“ Die letzte Strophe war damit übersprungen aber das Mitgefühl der Kleinen schuf unmittelbares Verständnis für die Situation, bei der sie sich im Gegensatz zum Textsprecher nicht beruhigen wollte.

Mir wurde erst damit auch die Fraglichkeit des „Gitters“ bewusst – da könnte ja zum Beispiel „Zäunchen“ stehen. Aufgrund der Bedeutung so vieler klanglicher Entsprechungen rückt „Gitter“ sehr dicht an das feindliche „tritt“ heran – aber wenn Ihnen das als eine Überinterpretation erscheinen sollte, kommen Ihnen meine Selbstzweifel gerne entgegen. Alles Vorgegangene möchte ich jedoch als ein textgerechtes Verständnis behaupten.

Mein zweiter Text von Christa Reinig ist ebenfalls ein Rollengedicht:

Briefschreibenmüssen

Hier ist nichts los – außer
daß alle kinder ahornnasen tragen¹²

Die zwei, mit Titel drei Zeilen las ich zuerst 1963 in einer Tageszeitung, dann auf der ersten, irritierend leer erscheinenden Seite eines Heftes im zehnten, dem Jubiläumsjahrgang der *Akzente*, der Zeitschrift für Dichtung, ebenfalls Herbst 1963. Ich freute mich über die Zustimmung zu einem ‚Textlein‘, das mir spontan gefallen hatte, das sich problemlos auswendig hersagen ließ.

Christa Reinig, die 82jährig 2008 starb, lebte bis 1964 im DDR-Berlin. Ein Jahr vorher war im Fischer-Verlag „ein lächerlich dünnes Bändchen von nicht einmal 60 Seiten in schönem weißen Umschlag“ erschienen, das – wie der damalige Fischer-Lektor und heute achtzigjährige Verleger Klaus Wagenbach neulich schrieb – „schlecht in das damalige westdeutsche Umfeld“¹³ passte, aber nicht nur die beschriebene Aufmerksamkeit selbst der Tagespresse erweckte, sondern 1964 der Autorin auch noch den damals sehr angesehenen Bremer Literaturpreis und damit die Ausreise über die Mauer einbrachte. Ihren Ruhm dank DDR-Bonus verspielte sie in der so genannten literarischen Welt um 1975, als sie sich mit Zeitungsbeiträgen und dem Roman *Entmannung* auf die Seite eines kämpferischen Feminismus schlug. Im Moment rückt ihr Werk wieder ins Licht der Öffentlichkeit: Da man allmählich in der DDR-Literatur mehr als nur Spitzelberichte zu sehen geneigt ist und die Texte sichtet, erscheinen drei ihrer Gedichte unter den *100 Gedichten aus der DDR*¹⁴ und außerdem in einer kleinen Reinig-Sammlung *Feuergefährlich*, 2009 und 2010 im Klaus Wagenbach-Verlag. Die Karriere ihres Werks spiegelt exemplarisch die Problematik zu zeitnaher Wertungen.

Zum Text: Kleinschreibung und fehlende Satzzeichen gehören bei Christa Reinig zu allen Gedichten. Das, was nach meinen Erfahrungen bis in die Staatsexamensklausuren aufgrund der schulischen Duden-Perspektive zuerst auffällt, ist als Einstieg in eine Analyse also zu unspezifisch. Die Frage nach Reimen, für die Christa Reinig in ihrer Generation als Meisterin galt, erscheint schon aufschlussreicher. Sie führt zu einer Beobachtung der Klänge, die die Zeilenbrechung begründen: Wir haben zwei sehr unterschiedlich klingende Verse vor uns, der erste enthält fast lauter Einsilber, viele mit „i“ und „s“ und vor allem konsonantisch akzentuierte Pausen zwischen den Wörtern, der zweite Vers dagegen weist vor allem Zweisilber auf mit vollen Vokalen a/e, i/e, a/o, a/e, die zweigliedrige Konjunktion „außer/daß“ steht dazu auf den beiden Zeilen im Widerspruch. Während man die erste Zeile staccatohaft synkopiert und – vom letzten Wort abgesehen, das wie ein Versprechen auf die zweite Zeile vorbereitet – unsicher in den Akzenten, am ehesten monoton liest, gibt die zweite ein klar jambisches Maß vor. Ihre Verschiedenheit, besser Gegensätzlichkeit unterstützt die Wortsemantik: Zwei absolute Aussagen – „nichts“ in der ersten und „alle“ in der zweiten Zeile – schließen einander irritierend aus und werfen die Frage nach dem Zusammenhang, der untereinander aber auch mit dem Titel besteht.

Auf den Zwang zum Schreiben, zur Mitteilung, d.h. auf die wenig angenehme Situation des Textsprechers, hier als Briefschreiber vorgestellt, antwortet dieser mit zwei Aussagen: Der ersten Reaktion, es gäbe nichts mitzuteilen, widerspricht das der Verweigerung entgegen gesetzte, klingende Stimmungsbild. Das Ich entspricht dem Zwang zum Brief und berichtet: Alle Kinder tragen Ahornnasen. Ahornnasen sind jene doppelflügligen Früchte des Ahornbaumes, bei denen die flachen Samen von dickeren Deckblättern umschlossen sind; weil man diese Pflanzenteile aufklappen kann und die Innenseite leicht klebrig ist, setzen Kinder sie sich seit Generationen auf ihren Nasenrücken; weil sie im Spätsommer reifen, verbindet sich mit dem bescheidenen Kinderspiel eine besondere Stimmung, vor allem dann, wenn alle sich beteiligen und wie Nashörner gegeneinander laufen: Das Nashorn, anagrammatisch in den Ahornnasen enthalten, ist ein aggressives, ein wehrhaftes Tier. Für den Beobachter eröffnet sich ein sehr weiter Assoziationsraum!

Je nachdem was der Leser mit den beiden Komposita verbindet, dem so umständlich erklärbaren im Text und dem Titel mit einem aus Kindertagen vertrauten Zwang zu Dankesbriefen, beginnen die zwei Zeilen hinsichtlich ihres Sinnes zu changieren: Der muss sowohl für den ersten Lektor als auch für die Redakteure der Zeitung und der anspruchsvollen Literaturzeitschrift Assoziationen geweckt haben. Es kann eine Art Naturgedicht vorliegen, ein Nachsommersbild sein, mit dem der Absender des Briefes viel über sich aussagt. Es kann aber auch ebenso ein Zeichen des Widerstands sein, ein Ausweichen auf eine ganz beiläufige und nur dem Textsprecher zufällig gegenwärtige Situation, die erlaubt, den Zwang zu unterlaufen. Das „Briefschreibenmüssen“ würde sich dann den vielen lyrischen Naturbildern zuordnen, mit denen deutsche Dichter auf die durch und durch politisierte Gesellschaft zweier totalitärer Systeme reagierten. Naturmotive fehlen jedoch im Werk der Reinig.

Ich konnte Frau Reinig die alternativen Verstehensweisen vorlegen und nach ihrer Reaktion fragen. Als Antwort schilderte sie die Entstehung: Sie war dabei, jenen schmalen weißen Band für den Fischer-Verlag zusammen zu stellen, als eine neue Sammlung Bobrowski-Gedichte erschien, deren Niveau mehrere von ihr zur Veröffentlichung vorgesehene Gedichte verwerfen ließ. Sie hatte also neue zu schreiben: Das Gedicht-Schreibenmüssen war der Anlass, der Blick aus dem Souterrainfenster auf den Hinterhof bescherte ihr das Bild mit dem weiten Assoziationsraum.

Bert Brecht sagt in seinem schon zitierten Essay *Über das Zerpflücken von Gedichten*: „Ein Gedicht verschlingt manchmal sehr wenig Arbeit und verträgt manchmal sehr viel.“¹⁵ Ich denke das gilt auch hier. Mit dem spannungsvollen Doppelsinn, der Umkehr durch die jeweiligen Bezüge zum Titel war die Dichterin einverstanden. Der Laudator beim Bremer Literaturpreis hatte einen der Sprache ihrer Gedichte „innewohnenden Widerspruch zwischen dem vordergründigen Ausdruck und der hintergründigen Meinung“ bestätigt – „einen dialektischen Vorgang“.¹⁶

Unter dem Begriff „Die Dialektik“ fordert Brecht anhand einer Interpretation der „Internationale“ einen den Texten innewohnenden Widerspruch.¹⁷

Zum Abschluss noch ein persönliches Wort zu den Texten: In der *Zeit* erhob neulich ein Rezensent erhebliche Einwände gegen ein neues Buch über Stefan George: Die Überschrift lautete: „Reime Dichter, denke nicht!“¹⁸

Dahinter steht, so befürchte ich, eine Tendenz, gegen die man die Tradition der lyrischen Klänge aufrufen sollte, in denen sich ein klares Denken formuliert.

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 4. Aufl. Bern 1956, 339.
- 2 Ebenda, 343.
- 3 Ebenda, 336.
- 4 Ebenda, 18.
- 5 Ebenda, 11.
- 6 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Hg. V. Suhrkamp Verlag in Zus.arb. mit E. Hauptmann. Frankfurt/M. 1967. Bd. 19, 392f.
- 7 Ebd. Band 9, 647.
- 8 Edgar Marsch: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk. München 1974, 24.
- 9 Ebenda, 275.
- 10 Ebenda, 16.
- 11 Vgl. Anm. 6, Bd. 9, 602, 722f., 743f.
- 12 Christa Reinig: Gedichte. Frankfurt 1963, 41.
- 13 Christa Reinig: Feuergefährlich. Neue und ausgewählte Gedichte. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Klaus Wagenbach. Berlin 2010, 74f.
- 14 C. Buchwald u. K. Wagenbach (Hg.): 100 Gedichte aus der DDR. Berlin 2009.
- 15 Vgl. Anm. 6, Bd. 19, 392.
- 16 W. Emmerich (Hg.): Der Bremer Literaturpreis 1954-1987. Bremerhaven 1988 (edition die horen), 113.
- 17 Vgl. Anm. 6, 19, 394f.
- 18 Alexander Cammann in *Die Zeit* Nr. 35 vom 26. August 2010, 48.