

978-3-476-02451-0 Kittstein, Das lyrische Werk Bertolt Brechts  
© 2012 Verlag J.B. Metzler (www.metzlerverlag.de)



**J.B.METZLER**

# Kapitel 1

## Verfremdendes Zeigen: Brechts lyrischer Gestus

Bertolt Brecht hat als Schöpfer eines neuen Theaters, das er anti-aristotelisch oder episch nannte, Berühmtheit erlangt: Er übte mit seinen Stücken, seiner Inszenierungspraxis und seinen theoretischen Abhandlungen einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf das gesamte Theaterschaffen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus und gehört bis in die Gegenwart zu den meistgespielten Bühnenauteurs der Welt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sein *lyrisches* Werk, das weit über zweitausend Texte umfasst und in der heute maßgeblichen Ausgabe fünf stattliche Bände füllt, lange im Schatten der Arbeiten für das Theater stand. Allerdings gab es schon immer vereinzelte Stimmen, die sich für eine andere Wertung und Gewichtung aussprachen. So erklärte Hannah Arendt bereits 1950: »Ich habe keinen Zweifel daran, daß Bertolt Brecht der größte lebende deutsche Lyriker ist«, um dann, weiter ausgreifend, aber zugleich vorsichtiger fortzufahren: »Vielleicht ist er auch der größte lebende europäische Dramatiker.«<sup>1</sup> 1978 überschrieb Walter Hinck sein Vorwort für eine Sammlung von Interpretationen zu Brecht-Gedichten mit der programmatischen These: »Die Stunde der Lyrik Brechts ist (endgültig) gekommen«<sup>2</sup>, und knapp zwanzig Jahre später wagte Marcel Reich-Ranicki sogar die Prognose: »Bleiben wird von Bertolt Brecht vornehmlich die Lyrik.«<sup>3</sup> In der Brecht-Forschung sind zwar nach wie vor die Arbeiten zum »Stückeschreiber« bei weitem in der Überzahl, doch von einer Vernachlässigung der Lyrik kann längst keine Rede mehr sein. Das Interesse an ihr hat vor allem seit den siebziger Jahren in einem solchen Maße zugenommen, dass die Fülle der einschlägigen wissenschaftlichen Beiträge mittlerweile kaum noch zu überblicken ist.<sup>4</sup>

Den Leser mit der Breite und der faszinierenden Vielfalt von Brechts lyrischem Werk in seinem historischen Kontext vertraut zu machen, ist das Ziel des vorliegenden Buches. Ehe aber in einzelnen Kapiteln anhand ausgewählter Texte verschiedene Themenkreise näher erörtert werden, empfiehlt es sich, vorweg in einem knappen Überblick Brechts grundsätzliche Vorstellungen von Lyrik zu skizzieren, wie sie sich aus den Gedichten und aus den verstreuten poetologischen Reflexionen des Verfassers rekonstruieren lassen. Ein solcher Vorspann erscheint umso notwendiger, als diese Vorstellungen erheblich von dem abweichen, was man landläufig als »typisch lyrisch« anzusehen pflegt. Mit Blick auf die reimlosen Verse in unregelmäßigen Rhythmen, die er besonders in der Zeit des Exils ab 1933 mit Vorliebe verwendete, fühlte sich Brecht selbst bereits genötigt, auf die vorwurfsvolle Frage zu antworten, wie er dazu

1 Hannah Arendt: Der Dichter Bertolt Brecht. In: Die neue Rundschau 61 (1950), S.53–67, hier S.56.

2 Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinck. Frankfurt a. M. 1978, S.7. Zu Beginn dieses Vorworts beruft sich Hinck ausdrücklich auf Hannah Arendt.

3 Marcel Reich-Ranicki: Ungeheuer oben. Brecht und die Liebe. In: ders.: Ungeheuer oben. Über Bertolt Brecht. Berlin 1996, S.11–44, hier S.21.

4 Vgl. dazu die Auswahlbibliographie im Anhang.

käme, »so was als Lyrik auszugeben« (22.1, S.357).<sup>5</sup> Doch die Eigenart seines lyrischen Schreibens betrifft keineswegs nur formale Merkmale und damit vermeintliche Äußerlichkeiten, sie berührt vielmehr die grundlegende Frage, was Lyrik eigentlich *ist* und was sie zu leisten vermag. Da sich Brechts Position auf diesem Feld am besten veranschaulichen lässt, wenn man sie gegen andere Konzeptionen abgrenzt, sollen hier die theoretischen Entwürfe der Literaturwissenschaftler Emil Staiger und Hugo Friedrich als Kontrastfolie dienen. Beide Autoren waren jüngere Zeitgenossen Brechts und publizierten ihre einflussreichen Bücher erstmals 1946 bzw. 1956, im Todesjahr des Dichters.

Lyrik gilt weithin als die paradigmatische Gattung der subjektiven Ich-Aussprache, des individuellen Erlebens und der Innerlichkeit. Diese Auffassung mag heutzutage zum bloßen Klischee verflacht sein, aber sie blickt auf eine ehrwürdige Tradition zurück, deren Wurzeln in der gesteigerten Gefühlskultur der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang, in der Romantik und im deutschen Idealismus liegen. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert rückten die liedhaften Genres, die zugleich erlebnishafte Unmittelbarkeit suggerieren, ins Zentrum der Überlegungen zur lyrischen Dichtung; zunehmend wurde dabei auch die enge Verwandtschaft zwischen Lyrik und Musik betont. Die idealistische Kunstphilosophie schloss an solche Tendenzen an, wenn sie die drei großen Gattungen der Literatur systematisch zu begründen und voneinander abzugrenzen suchte. Schelling beispielsweise bezeichnet die Lyrik gegenüber dem Drama und dem Epos als »die subjektivste Dichtart.«<sup>6</sup> In dieselbe Richtung weisen die Bestimmungen in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*: Während sich das Epos »der Objektivität des Gegenstandes« zuwende, sei es für das lyrische Gedicht charakteristisch, »statt der äußeren Realität der Sache die Gegenwart und Wirklichkeit derselben im *subjektiven* Gemüt, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorstellung und damit den Gehalt und die Tätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen.«<sup>7</sup> In diesem Sinne definierte dann auch der Hegelianer Friedrich Theodor Vischer Lyrik als »ein punktuelles Zünden der Welt im Subjekte«.<sup>8</sup>

5 Brechts Werke werden unter Angabe von Band- und Seitenzahl nach der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBFA) zitiert, einem noch vor der Wende in Angriff genommenen deutsch-deutschen Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Suhrkamp und Aufbau (Bertolt Brecht: Werke. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. 30 Bde und ein Registerband. Berlin, Weimar, Frankfurt a.M. 1988–2000). Die Bände 11 bis 15 enthalten die Lyrik. Ebenfalls bei Suhrkamp sowie im Insel Verlag liegen zudem einbändige Gesamtausgaben von Brechts Gedichten vor. – Auf editionsphilologische Probleme, die mit Brechts Arbeitsweise und den Eigentümlichkeiten der Überlieferung seiner Gedichte zu tun haben, kann im Folgenden nur in Ausnahmefällen eingegangen werden. Vgl. dazu Bodo Plachta: Chaos oder »lebendige Arbeit? Zu den Problemen der Überlieferung von Brechts Lyrik. In: Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin. Hrsg. von Dieter Burdorf. Berlin u.a. 2010, S.177–192.

6 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Philosophie der Kunst. Darmstadt 1960, S.284.

7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt a.M. 1970, S.416. Hervorhebungen in Zitaten aus der Primär- und Sekundärliteratur entstammen hier wie im Folgenden durchweg den zitierten Werken selbst.

8 Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Hrsg. von Robert Vischer. Bd. 6. München <sup>2</sup>1923, S.208 (§ 886).

Für Hegel lebt die lyrische Dichtung von dem menschlichen Bedürfnis, »sich auszusprechen und das Gemüt in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen«<sup>9</sup>, wobei es freilich nicht um bloß zufällige Empfindungen geht, sondern um die Artikulation einer gereinigten, zu einem hohen Grade der Allgemeinheit geläuterten Subjektivität. Eben weil in der Lyrik »das Individuum in seinem inneren Vorstellen und Empfinden den Mittelpunkt« bildet, kann dem Poeten »der an sich geringfügigste Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Gemüt selbst, die Subjektivität als solche der eigentliche Gehalt, so daß es nur auf die Seele der Empfindung und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt.«<sup>10</sup> Unter diesen Umständen galt verständlicherweise auch die Aufnahme lyrischer Werke durch den Rezipienten als ein vorwiegend emotional geprägter, rein innerlicher Vorgang. Goethe formulierte in seinen späten Jahren eine Richtlinie, die dem Leser von Gedichten keinerlei Distanz und erst recht keine kritische Reflexion zugesteht: »Der lyrische Dichter [...] soll irgend einen Gegenstand, einen Zustand oder auch einen Hergang irgend eines bedeutenden Ereignisses dergestalt vortragen, daß der Hörer vollkommen Anteil daran nehme, und, verstrickt durch einen solchen Vortrag, sich wie in einem Netze gefangen unmittelbar teilnehmend fühle.«<sup>11</sup>

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, im Umfeld des Ästhetizismus, erlebte die Auffassung, dass Lyrik einen von der äußeren Wirklichkeit abgegrenzten Bereich erschließe, der dem seelischen Innenraum des Menschen korrespondiere, noch einmal eine Hochkonjunktur. So koppelt Hugo von Hofmannsthal in seinem Essay *Poesie und Leben* die lyrische Dichtung aufgrund ihrer spezifischen Art der Sprachverwendung von allen pragmatischen Zusammenhängen ab. Ein Gedicht sei »ein gewichtloses Gewebe aus Worten [...], die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen.« Deshalb erklärt Hofmannsthal kategorisch: »Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.«<sup>12</sup> Den Nachhall solcher Ansichten vernimmt man noch sehr viel später in wissenschaftlichen Überlegungen zur Literaturtheorie, denn auch nach der Überzeugung von Käte Hamburger hat man die lyrische Rede »nicht als eine Aussage zu verstehen, die auf einen Wirklichkeitszusammenhang gerichtet ist, sei dieser ein historischer, theoretischer oder praktischer.«<sup>13</sup> Etwas ausführlicher soll hier aber betrachtet werden, wie der schon erwähnte Schweizer Germanist Emil Staiger in seiner Studie *Grundbegriffe der Poetik* die einschlägige Traditionslinie zusammenfasst und weiter zuspitzt.

Staiger begreift das ›Lyrische‹ – analog zum Epischen und zum Dramatischen – als eine generelle Qualität von Sprachkunstwerken, die nicht an eine bestimmte literari-

<sup>9</sup> Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, S.418.

<sup>10</sup> Ebd., S.420f.

<sup>11</sup> Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 18.2: Letzte Jahre. 1827–1832/2. Hrsg. von Johannes John u.a. München u.a. 1996, S.54f.

<sup>12</sup> Hugo von Hofmannsthal: Poesie und Leben. Aus einem Vortrag. In: ders.: Reden und Aufsätze I: 1891–1913. Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a.M. 1979, S.13–19, hier S.15f.

<sup>13</sup> Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957, S.164.

sche Gattung gebunden ist. Am reinsten prägte sie sich jedoch im romantischen Lied aus, weshalb Staiger vorwiegend Gedichte von Goethe, Brentano, Eichendorff und Mörike als Demonstrationsbeispiele heranzieht. In diesen Werken wird die auch von ihm postulierte Nähe des Lyrischen zum Musikalischen evident. Und weil Staiger für gewiss hält: »Denken und Singen vertragen sich nicht«<sup>14</sup>, ist das Lyrische für ihn vorrangig durch Stimmung und Gefühlstiefe, Absichtslosigkeit und Eingebung charakterisiert. Das gilt für Produktion und Rezeption der Werke gleichermaßen, denn wie der Dichter »unwillkürlich«, im »Raum der Gnade«, sein Gedicht schafft<sup>15</sup>, so muss der Leser seinerseits vorbehaltlos in die sprachlich evozierte Atmosphäre eintauchen: »Bei wahren Lesen schwingt er mit, ohne zu begreifen«.<sup>16</sup> Gedichtlektüre bedeutet also im buchstäblichen Sinne des Wortes *Einstimmung*, die sich jenseits des klaren Bewusstseins und der nüchternen Analyse vollzieht. Lyrische Gedichte erzielen »unmittelbare Wirkung [...] ohne ausdrückliches Verstehen«<sup>17</sup> und sind keiner rationalen Erklärung zugänglich. Sie können es sich sogar leisten, auf logische und grammatikalische Verknüpfungen zu verzichten, »da alle Teile in der Stimmung bereits verbunden sind«.<sup>18</sup> So impliziert das Lyrische *Distanzlosigkeit* in jeder Hinsicht. Seine »Idee« liegt darin, »daß in lyrischer Dichtung keinerlei Abstand besteht«<sup>19</sup>, weder zwischen dem Autor und seinem Gegenstand – Staiger unterscheidet bezeichnenderweise das lyrische Ich, das im Werk als Sprechinstanz in Erscheinung tritt, nicht von der Person des Dichters – noch zwischen dem Rezipienten und dem Text. Das Lyrische ist gleichsam vor jener Differenzierung von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt angesiedelt, die eine grundlegende Voraussetzung für alles Denken und Urteilen darstellt. Gerade diese Ungeschiedenheit kennzeichnet den Zustand, den Staiger mit dem Begriff »Stimmung« erfasst.

Die Gedichte Bertolt Brechts müssen aus einer solchen Perspektive allesamt höchst unlyrisch anmuten, denn ihre wichtigsten Merkmale lassen sich geradezu aus dem strikten Gegensatz zu Staigers Definition entwickeln. Mit der entschiedenen Abkehr von jeder poetischen Stimmungseligkeit stand der junge Brecht seinerzeit nicht alleine. Die feinsinnige lyrische Introspektion wurde nach dem Ersten Weltkrieg angesichts der Dynamik von Industrialisierung, Technisierung und Massengesellschaft vielen Literaten verdächtig. In einer kritischen Wendung gegen den traditionellen bürgerlichen Kult der Innerlichkeit, aber auch gegen den Gefühlsüberschwang des Expressionismus, der das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts dominiert hatte, setzten sie nunmehr auf eine nüchterne Beobachtung der modernen Lebenswirklichkeit. Charakteristisch für diese Tendenz der Weimarer Zeit, die als »Neue Sachlichkeit« bezeichnet wird<sup>20</sup>, waren daher das Interesse an gesellschaftlichen Verhältnissen und Verhaltensweisen, der Anspruch auf kühle Objektivität und das Streben nach Klarheit und Einfachheit des Stils. Man bemühte sich um ›Tatsachenliteratur‹ und suchte in der Entwicklung dokumen-

14 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik [1946]. Zürich <sup>4</sup>1959, S.37.

15 Ebd., S.24f.

16 Ebd., S.46.

17 Ebd., S.51.

18 Ebd., S.44.

19 Ebd., S.51.

20 Vgl. dazu den materialreichen Überblick bei Sabina Becker: Neue Sachlichkeit. 2 Bde. Köln u.a. 2000.

tarischer Schreibweisen den Weg zu einer zeitgemäßen Ästhetik. In diesen Kontext lässt sich eine kleine Programmschrift zur lyrischen Dichtung einordnen, die Brecht 1927 unter dem Titel *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* publizierte. Sie ist von einer genuin neusachlichen Haltung geprägt, zeigt aber noch keine Spuren jener marxistischen Studien, mit denen ihr Verfasser gerade um diese Zeit begann und die sein Schaffen in späteren Jahren entscheidend prägen sollten.

Mit dem *Kurzen Bericht* rechtfertigte Brecht seine Entscheidung, als Preisrichter in einem von der Zeitschrift *Literarische Welt* veranstalteten Lyrikwettbewerb keinen einzigen der zahlreichen Einsender auszuzeichnen: »Es sind über ein halbes Tausend Gedichte eingelaufen, und ich will gleich sagen, daß ich nichts davon wirklich gut gefunden habe.« Statt dessen hebt er den von Hannes Küpper verfassten Song *He! He! The Iron Man* lobend hervor, der dem »Sechstage-Champion Reggie Mac Namara« gewidmet ist und den Brecht, wie er behauptet, in einem Radsportblatt gefunden hat (21, S.192) – tatsächlich teilte er in den zwanziger Jahren die ausgeprägte neusachliche Vorliebe für Sportveranstaltungen und andere Erscheinungen der populären Massenkultur. Die Begründung seines höchst unkonventionellen Urteils gerät zu einer polemischen Generalabrechnung mit jenen »rein« lyrischen Produkte[n]«, die mit »hübschen Bildern und aromatischen Wörtern« (S.191) Stimmungen und subtile seelische Regungen ausmalen. Der oben zitierte Hugo von Hofmannsthal bleibt dabei zwar unerwähnt – vielleicht deshalb, weil er sich schon um die Jahrhundertwende weitgehend vom lyrischen Schreiben abgewandt hatte –, aber dafür wählt Brecht mit Rainer Maria Rilke, Stefan George und Franz Werfel andere prominente Dichter als Opfer seiner Attacke. Die Teilnehmer des Wettbewerbs, die in der Nachfolge dieser Poeten stehen, werden wegen ihrer »Sentimentalität, Unechtheit und Weltfremdheit« pauschal als »stille, feine, verträumte Menschen« und als »empfindsamer Teil einer verbrauchten Bourgeoisie« abgekanzelt, deren anachronistische Attitüde schon durch die bloße Konfrontation mit einigen »Photographien großer Städte« entlarvt werden könne (S.192). Vor dem Hintergrund des Lebens in einer modernen Industrienation verkommt die traditionelle Lyrik der Innerlichkeit und des elitären Ästhetizismus in Brechts Augen zum belanglosen Geschwafel. Ihre führenden Repräsentanten, besonders der »Schwätzer« und »Schönredner« George (14, S.166) mit seinem anmaßenden »Hohepriesterton« (27, S.104), wurden auch in späteren Jahren immer wieder zu Zielscheiben seines Spotts.

Da der *Bericht* offenkundig in erster Linie darauf abzielt, ein noch stark dem überkommenen Lyrikverständnis verhaftetes Publikum zu provozieren, lassen seine kritischen Ausfälle an Schärfe und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, während sich auf der anderen Seite der konstruktive Entwurf einer neuen Ästhetik allenfalls in Ansätzen abzeichnet. Einen entsprechenden Hinweis findet man zum Beispiel in der apodiktischen Feststellung: »Und gerade Lyrik muß zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muß« (21, S.191). Nimmt man die lyrische Tradition seit der Romantik zum Maßstab, so wirkt die Vorstellung, ein Gedicht, ein solch zartes, »gewichtloses Gewebe aus Worten« (Hofmannsthal), sei für den profanen »Gebrauch« gedacht, geradezu skandalös. Brecht legte jedoch zeitlebens bei allen Produkten, welcher Art sie auch sein mochten, großen Wert auf ihre praktische Verwendbarkeit, die er durchaus nicht als entwürdigend empfand. Ein Gedicht aus dem Jahre 1932 beginnt mit den Versen:

Von allen Werken die liebsten  
Sind mir die gebrauchten.  
Die Kupfergefäße mit den Beulen und den abgeplatteten Rändern  
Die Messer und Gabeln, deren Holzgriffe  
Abgegriffen sind von vielen Händen: solche Formen  
Schienen mir die edelsten. [...]  
(14, S.156)

Spuren reger Benutzung zeugen von der Verwurzelung der Gegenstände in der menschlichen Lebenspraxis, von einer engen Bindung an das Tun und Leiden ihrer Besitzer. Da Brecht in Bezug auf künstlerische Schöpfungen die gleiche Ansicht vertrat, kann das angeführte Gedicht auch als verhüllte poetologische Reflexion gelesen werden. Literarische Werke sollen nicht, eingehüllt in eine quasi-sakrale Aura, in weite Distanz zum alltäglichen Dasein verharren; sie sind »für den Gebrauch der Leser bestimmt« (11, S.39), wie es in der Vorrede zu *Bertolt Brechts Hauspostille* heißt, einer Gedichtsammlung, die wie der *Kurze Bericht* 1927 erschien. Schon sieben Jahre zuvor hatte Brecht das Ideal einer Kunst formuliert, die sich buchstäblich auf Augenhöhe mit ihren Rezipienten befindet:

Mir schwebt im Arrangement meiner Verse das Beispiel Rodins vor, der seine »Bürger von Calais« auf den Marktplatz stellen lassen wollte, auf einen so niederen Sockel, daß die lebendigen Bürger nicht kleiner gewesen wären. Mit unter ihnen drinnen wären die mythischen Bürger gestanden, Abschied nehmend aus ihrer Mitte. So sollen die Gedichte da stehen unter den Leuten. (26, S.151)

Der *Kurze Bericht* konkretisiert den »Gebrauchswert« von Lyrik in typisch neusachlicher Manier durch die Forderung nach dokumentarischem Charakter: »Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten« (21, S.191), ähnlich wie jene »Photographien großer Städte«, die Brecht den realitätsfremden Stimmungsdichtern polemisch entgegenhält. Indes geht es ihm bei literarischen Arbeiten keineswegs um die simple, fotografisch getreue Abbildung einer außersprachlichen Wirklichkeit. Bedeutende Gedichte dokumentieren vielmehr »die Sprechweise des Verfassers [...], eines wichtigen Menschen« (ebd.). Das soll selbstverständlich nicht heißen, dass ein Gedicht im Sinne der lyrischen Konvention die subjektive Innenwelt seines Autors auszudrücken hat. Statt dessen verlangt Brecht von einem solchen Werk die zweckmäßige »Mitteilung eines Gedankens oder einer auch für Fremde vorteilhaften Empfindung« (ebd.): Der kommunikative Austausch tritt an die Stelle der traditionellen monologischen Ich-Aussprache.

Bei diesen flüchtigen Andeutungen, wie die Funktion des lyrischen Schreibens positiv bestimmt werden könnte, lässt es der *Kurze Bericht* bewenden. Erst später entwickelte Brecht, ausgehend von der Theaterarbeit, das Konzept des Gestischen, um Gegenstand und Ziel seiner literarischen Produktion genauer zu fassen. Als »Gestus« (oder »Haltung«) bezeichnete er gesellschaftlich geprägte Einstellungen und Verhaltensmuster von Menschen, die in der sozialen Praxis sichtbar und wirksam werden. Im *Kleinen Organon für das Theater* von 1948 lautet die Definition: »Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich« (23, S.89), und im *Lied des Stückeschreibers* aus dem Jahre 1935 legt ein lyrisches Ich, das dem realen Autor offenbar sehr nahe steht, programmatisch dar, welchen Phänomenen seine Aufmerksamkeit gilt: