



Jürgen Hillesheim

Universität Augsburg

 <https://orcid.org/0000-0003-4087-9454>

Begrenzung und Ausgrenzung: Die Mauer in Bertolt Brechts Gedicht *Der Blumengarten* (1953)

Trennendes, Grenzen, Zäune, Klüfte, gleich ob in politischer oder religiöser Hinsicht, haben in den letzten Jahren wieder Hochkonjunktur; aktuell mehr denn je. Bertolt Brecht widmet sich in seinem späten Gedicht *Der Blumengarten* diesem Thema. Es geht unter anderem um eine Mauer und deren verschiedene Facetten und Funktionen – acht Jahre, bevor tatsächlich eine um die DDR herum gebaut wurde. Das Gedicht wird im Folgenden innerhalb des Werkes Brechts kontextualisiert und auf Brechts Position dem neuen, totalitären deutschen Staat gegenüber befragt.

Bertolt Brecht war ein Meister der Doppelbödigkeit, der Ambivalenz. Das zeigt sich bereits in seinen frühesten Beiträgen, die von August 1914 bis Mitte 1916 entstanden. Er war nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs erst sechzehn Jahre alt, aber es war ihm längst klar, dass er unbedingt ein berühmter Dichter werden wollte.¹ Zuvor, seit 1913, hatte er erste literarische Versuche in der Schülerzeitschrift „Die Ernte“ veröffentlicht, deren Herausgeber er gleichzeitig war.²

Man weiß nicht genau wie: Aber nach Kriegsbeginn hatte es Brecht geschafft, Zugang zu gleich zwei Tageszeitungen, die in seiner Heimatstadt Augsburg erschienen, und deren Beilagen für Literatur zu finden. In dieser Zeit wuchs in ganz Deutschland in der Tagespresse der Bedarf an nationalistischer Dichtung, die das Vaterland und dessen Eintritt in den Krieg feierten. Fast jeden Tag wurden deutsche Heldentaten und Siege gefeiert, oft in Form

¹ Vgl. B. Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1988–2000 (Im Folgenden abgekürzt: GBA), Bd. 26, S. 80, 85, 88.

² Vgl. ebd., S. 69, 71.

von Gedichten. Sie stammten größtenteils von völlig unbekanntem Autoren, sogar von Hausfrauen, von Handwerkern, von Soldaten, aber auch von anerkannten Schriftstellern wie Ludwig Ganghofer, Gerhart Hauptmann, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse und vielen anderen.

Damit war eines klar: Wollte Brecht die Gelegenheit wahrnehmen, erstmals in einem gedruckten Medium, dazu noch in einem mit recht hohen Auflagenzahlen, zu publizieren, musste er liefern, was verlangt und opportun war: nationalistische, kriegsverherrlichende, zumindest kriegsrechtfertigende Beiträge. Der Krieg aber war dem jungen Brecht egal, er hatte keine „Gesinnung“,³ war erstaunlich abgeklärt und weit davon entfernt, wie andere in einen nationalen Taumel zu verfallen. Brecht war auf sich selbst fokussiert. Das Einzige, was ihn interessierte, war, sich als Schriftsteller wenn nicht gleich zu etablieren, so doch ins Gespräch zu bringen.

Das stellte eine besondere Herausforderung dar. Auf der einen Seite mussten Brechts Beiträge eine nationalistische Oberflächenstruktur haben, auf der anderen eine zweite Ebene, auf der er sich Distanz zum Gegenstand, zum Krieg verschaffen konnte. Diese Mehrschichtigkeit gelang dem jungen Brecht von Anfang an. Brecht literarisiert und ironisiert in seinen Texten das politische Tagesgeschehen.⁴

Dazu seien zwei Beispiele genannt. Als Brecht im Januar 1915 die Gelegenheit bekam, ein Gedicht anlässlich des Geburtstages Kaiser Wilhelms II. zu schreiben, wurde er auf der Oberfläche den Anforderungen eines solchen „Herrscherlobes“ gerecht. Er feiert den Kaiser als Kriegshelden, der entschlossen das Volk hinter sich eint. Subtil jedoch setzt er ihn dem Hohn des Lesers aus, der ein wenig tiefer blickt. „König des Lands / Immanuel Kants“⁵ nennt Brecht Wilhelm II. in seinem Gedicht. Nun ist bekannt, dass der Kaiser mit intellektuellen Gaben eher spärlich ausgestattet war, was bei öffentlichen Auftritten immer wieder wahrgenommen wurde. Was die deutschen Untertanen aber geflissentlich übersahen, zerrt Brecht ans Licht, indem er Wilhelm in einen Reim mit Immanuel Kant zwingt, dem Sinnbild abstraktester und höchster Intelligenz! Damit stellt er das nationalistische Gestammel des Kaisers sozusagen neben Kants *Kritik der reinen Vernunft* und überlässt es dem Leser, seine Schlüsse daraus zu ziehen.

Das zweite Beispiel: Brecht fühlte sich zunehmend abgestoßen von dem Leid, das der Krieg mit sich brachte, ganz gleich wem es widerfuhr, Freund oder Feind. Er schuf in der folgenden Zeit eine Reihe von angster-

³ Vgl. J. Knopf: *Prosa 1913–1924*. In: *Brecht-Handbuch*. Bd. 3: *Prosa, Filme, Drehbücher*. Hg. J. Knopf. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 25.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ GBA 13, S. 76.

füllten deutschen Soldatenfiguren, so z.B. im Gedicht *Der Fähnrich*. Auch dieser erscheint vordergründig als Kriegsheld. Denn der junge Offizier stürmt seinem Trupp mit gezücktem Degen voran und „erschlägt“ gleich mehrere Feinde.⁶ Ein Degen aber ist zweifelsfrei eine Stichwaffe. Das Verb „erschlagen“ ist also eigentlich unpassend, es hat in diesem Kontext einen doppelten Boden. Die angebliche Heldentat nämlich ist, so Brecht, nichts anderes als ein Brudermord. Er spielt auf das Alte Testament, auf das Buch Genesis an, in dem Kain seinen Bruder Abel „erschlägt“, sich durch diese Tat von Gott entfremdet und mit einem Mal gezeichnet, also stigmatisiert wird.⁷ Die Schlussfolgerung daraus ist eindeutig: Es ist eine Todsünde, einen Menschen umzubringen – auch und gerade im Krieg, der nichts anderes als Barbarei ist.

Dieses Gedicht eines Gymnasiasten mag banal wirken. Doch sollte das Motiv, das das Töten eines Menschen, auch Feindes im Krieg mit Brudermord gleichsetzt, zu einem der wichtigsten des 1928 entstandenen pazifistischen Romans Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* werden. Da war der Krieg zehn Jahre vorbei. Es ist bemerkenswert, dass bereits kurz nach dessen Ausbruch der gerade einmal siebzehnjährige Brecht diese Analogie zwischen Kain und Abel und dem Töten im Krieg in einem seiner frühen Werke herstellte; deutlich subtiler als später Remarque.

Die Ambivalenz blieb ein konstituierendes Merkmal der Kunst Brechts. So auch im Lehrstück *Die Maßnahme* (1930), das man als kommunistisches Propagandawerk, genauso gut aber auch als Gegenteil eines totalitären ritualisierten Dramas, das die Vernichtung des Individuums beklagt, lesen kann:⁸ Als Werk der Klage, nicht als eines der Affirmation einer Ideologie.

Der Kommunismus war immer wieder Gegenstand der Doppelbödigkeit Brechts, bis zuletzt. So auch in seinem späten, 1953 entstandenen Lyrikzyklus *Buckower Elegien*, in dem er die bedrückende Situation der Kunst und des Künstlers im totalitären Staat der DDR reflektiert. Der Titel erklärt sich durch Brechts zweiten Wohnsitz, den er sich, als Refugium fernab der Großstadt, in Buckow in der Märkischen Schweiz zugelegt hatte. Hier entstand der Zyklus größtenteils. Die Forschung geht davon aus, dass die Gartenmotive der *Buckower Elegien* zum Teil auf jenen Garten zurückgehen, den Brecht

⁶ Vgl. ebd., S. 81.

⁷ Vgl. 1. Mos 4,1. Als Motiv erscheint der Brudermord in der Literaturgeschichte immer wieder. Genannt sei hier nur William Shakespeares Drama *Macbeth* und, auf dessen Basis, die gleichnamige frühe Oper Giuseppe Verdis.

⁸ Vgl. hierzu: H. Kiesel: „*Die Maßnahme*“ im Licht der Totalitarismustheorie. In: *Maßnahmen. Bertolt Brechts/Hanns Eislers Lehrstück „Die Maßnahme“*. Hg. I. Gellert, G. Koch, F. Vaßen. Berlin: Theater der Zeit 1999, S. 91.

auf seinem Grundstück und somit beim Schreiben mehr oder weniger vor Augen hatte.

Brecht wird hier einerseits erstaunlich klar, wenn er im Gedicht *Die Lösung* voller Ironie dafür plädiert, die kommunistische Regierung solle das Volk, wenn es ihr nicht passe oder aufbegehre, auflösen und sich ein neues wählen,⁹ oder „die Musen“ vom „eisernen“ Stalin „prügeln“ lässt.¹⁰ Andererseits aber bedient Brecht sich wieder der bewährten Ambivalenz. Dies ist konkretisierbar anhand einer sogar dreifachen Bedeutung eines Begriffs bzw. eines Bildes.

Bezeichnend ist, dass Brecht mit diesem mehrfach konnotierbaren Begriff gleich den gesamten Zyklus eröffnet; in dessen erstem Gedicht *Der Blumen-garten*:

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.¹¹

Es herrschen in der Forschung keinerlei Zweifel, dass hier die Vorstellung eines schönen Gartens, wenn nicht gar „ein wenig die eines »Garten Edens«“,¹² mit der DDR in Verbindung gebracht wird. Er ist eine Allegorie, eine Metapher für den noch jungen Staat. Jenes lyrische Ich stellt sich in kontemplativer Stimmung die Frage nach der eigenen Position, dem eigenen „Standort“ in diesem Garten. Bei der poetischen Realisierung dieser Frage greift Brecht im umfangreichen Maß auf den Fundus seiner älteren Naturlyrik zurück.

Zunächst wird klar, dass es nicht um einen Naturgarten geht, nicht um Wildwuchs, der hier herrscht und nun von einem Gärtner nur ein wenig gehegt und gepflegt wird. Nein, der Garten wurde völlig neu geschaffen – die Analogie zum ostdeutschen Staat ist offenkundig.

Mit einem solchen künstlich angelegten Garten hatte sich Brecht schon einmal beschäftigt, neun Jahre zuvor, bezeichnenderweise auch innerhalb

⁹ Vgl. GBA 12, S. 310.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 313.

¹¹ Ebd., S. 307.

¹² Vgl. D. Henning: *Das Leben in Beschlag. Kapitalismus, Sowjetkommunismus und Nationalsozialismus in Brechts „Buckower Elegien“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 595.

einer Sammlung von Elegien, also melancholischer, traurig-resignativer Gedichte. *Garden on Progress* heißt es. Auf die Doppelbödigkeit auch des Begriffes „Progress“ wird noch zurückzukommen sein.

Dieses Gedicht hat eine autobiografische Ebene. Brecht bezieht sich im Sommer 1944 auf den Garten der vornehmen Villa des berühmten Schauspielers Charles Laughton in Pacific Palisades. Der Zusammenarbeit mit Laughton, mit dem er auch privat verkehrte, hat Brecht seinen einzigen größeren Erfolg in den USA zu verdanken. Laughton unterstützte Brecht bei der Erstellung einer englischen Fassung seines Dramas *Leben des Galilei*. Die Uraufführung, in der Laughton die Titelrolle spielte, fand am 30. Juli 1947 im Coronet Theater in Beverly Hills statt. Der Schauspieler war nicht nur stolz auf sein luxuriöses Haus, sondern auch auf den Garten, den er selbst geplant und angelegt hatte. Brecht beschreibt, wie die „meisterliche Hand / Des allgegenwärtigen Gärtners“ arbeitete und auch „deutliche Geschöpfe der Phantasie“¹³ hervorbrachte.

Im Gegensatz zu dieser Phantasie waltete im *Blumengarten* der *Buckower Elegien* der Plan, man könnte auch sagen: die Planwirtschaft. In marxistischer Diktion ist die „Naturwüchsigkeit“ in diesem Garten aufgehoben, „weise“ dienstbar gemacht dem Wohle des Volkes und der „klassenlosen Gesellschaft“. Analog dazu erscheint die Kunst: Sie kann, nach Maßgabe des Gärtners, sich entfalten, „blühen“. In diesem durchorganisierten Gebilde ist von Frühjahr und Herbst immer etwas Schönes zu sehen.

Benjamin Lorenz erkennt in diesem Gedicht ein beinahe rückhaltloses Bekenntnis Brechts zur DDR, die ihm geradezu „idyllische Arbeitsbedingungen“ biete, die das lyrische Ich in diesem Garten gespiegelt sehe.¹⁴ Dies ist eine vordergründige Sichtweise, die man in dieser Art nicht einmal in der literaturwissenschaftlichen Forschung der DDR zu Brechts Lyrik findet. Es stellen sich Fragen: Genügte Brecht tatsächlich die Kunst, die Ästhetik, die wächst und gedeiht auf von der Politik vorgegebene Normen und Kategorien? Und: Was ist mit der Kunst in der Jahreszeit zwischen November und Februar?

Die Zeit des Winters ist in diesem Garten nämlich ebenso ausgespart wie der Wildwuchs getilgt ist. Doch es gibt ihn; ebenso wie die nicht auf Linie gebrachte Kunst und deren kreatives Potenzial existiert. Gerade durch das Unterlassen, durch das Nicht-Benennen des Winters und jenes „Wildwuchses“ lenkt Brecht die Aufmerksamkeit auf diese. Die *Buckower Elegien* entstanden vor dem Hintergrund des Arbeiteraufstandes vom 17. Juni 1953,

¹³ GBA 15, S. 109f.

¹⁴ Vgl. B. Lorenz: *Bertolt Brechts „Buckower Elegien“*. *Der Aufstand am 17. Juni 1953*. München: AVM 2010, S. 23.

der gewaltsam niedergeschlagen wurde, zum Teil unter rigidem Einsatz sowjetischer Panzer. „Wildwuchs“ wurde so getilgt, und nach dem „Frühling“, der zunächst in der DDR herrschenden Aufbruchsstimmung, kündigte sich nun unmissverständlich eine Zeit der Kälte an. Zwar waren hier in erster Linie die Werktätigen und deren sogenannte „Aufwiegler“ betroffen, doch es drängte sich die Frage auf, wie auch mit Künstlern und Intellektuellen verfahren würde, sollten sie aufbegehren. Würde man sie im Garten wachsen lassen oder zumindest dulden? Oder haben hier nur die Sorten Blumen, diejenigen Dichter Raum, die sich der „Affirmation politischer Maßnahmen und Vorstellungen“¹⁵ verpflichten, also Autoren von persuasiver Tendenzdichtung sind?

Das Gedicht legt Letzteres nahe. Das erweisen die Bäume und die Begrenzung des Gartens, mit denen das Gedicht beginnt. „Tann und Silberpappel“ stehen für die große Kunst, welche die humanistische Maxime vertritt und von der Diskussion, vom kreativen Widerspruch lebt. Sie vermag es, über die Zeit- und Tagespolitik hinauszuwachsen, buchstäblich höher zu werden als sie und in Aussicht zu stellen, diese zu überdauern, also auch im Winter zu existieren.

Und: Sie „überdauern“ auch den *Blumengarten*, deuten über das Gedicht hinaus. Denn Brecht eröffnet mit „Tann und Silberpappel“ gleich zu Beginn eine Isotopieebene jener Bäume, die die *Buckower Elegien* durchzieht. Von dieser ausgehend, wird immer wieder aufs Neue und von verschiedenen Blickwinkeln die Rolle der Kunst und des Künstlers in der DDR reflektiert; so in den folgenden Gedichten *Böser Morgen*,¹⁶ *Tannen*¹⁷ und *Laute*¹⁸.

Kein Zweifel: solche Bäume täten gut in jenem Blumengarten, auch für dessen „Außendarstellung“. Doch wenn der Betrachter wie das lyrische Ich genauer hinsieht, muss er erkennen, dass jene Bäume „außen vor“ sind. Der Weise hat seinen Garten nämlich so angelegt, dass „Tann und Silberpappel“ nicht dazu gehören: Der Garten liegt „zwischen“ ihnen. Der Gärtner hat die Mauer so errichtet, dass sie die Bäume ausspart. Oder vielleicht besser: aussperrt? Sie stehen gleich neben dem Garten, zieren ihn. Aber sie gehören nicht dazu, nur dem Anschein nach und von Weitem gesehen. Immerhin sind sie dekorativ.

Es hätte die Möglichkeit bestanden, den Garten größer oder, in wahrstem Sinne des Wortes, „großzügiger“ anzulegen. Das heißt, man hätte die

¹⁵ J. W. Joost: „*Buckower Elegien*“. In: *Brecht-Handbuch*. Bd. 2: *Lyrik*. Hg. J. Knopf. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 445.

¹⁶ Vgl. GBA 12, S. 310f.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 313.

¹⁸ Vgl. ebd.

Mauer so bauen können, dass sie die beiden Bäume umschließt, die so zum Garten gehört hätten. Damit wären sie nicht nur ein Teil von ihm, sondern die Blumen hätten auch mehr Platz, sich zu entfalten. Oder weitere könnten angepflanzt werden. Der Garten wäre größer geworden. So aber ist es nicht. Könnte es also eine freie Kunst auf sozialistischen Nährboden überhaupt geben, wo sie doch, laut „Plan“, offensichtlich zumindest unerwünscht ist?

Es ist die Mauer, die, ähnlich wie das Verb „erschlagen“ im frühen Gedicht *Der Fähnrich*, der hervorgehobene Schlüsselbegriff ist,¹⁹ der einer Deutung den Weg weist. Sie hat eine dreifache Funktion.

1. Die Mauer beschreibt das Terrain. Sie legt die Grenzen des Grundstückes fest, wem auch immer es gehören mag. Alles wirkt wie ein Idyll, verstärkt noch durch den See, an dem der Garten liegt. Es handelt sich um ein beschauliches Tableau. Die Welt scheint in diesem Garten in Ordnung.
2. Des Weiteren schützt die Mauer, mit dem Gesträuch, den Garten; vor Wind und Wetter, vielleicht auch, je nachdem wie hoch sie ist, vor Diebstahl und Vandalismus. Die Mauer „schützt“ damit aber auch vor „Tann und Silberpappel“. Sie gehören per definitionem nicht zum Garten. Freiheit und Tendenzlosigkeit der Kunst und damit das subversive Potenzial, das sie mitzubringen vermag, sind unerwünscht. Es könnte die Struktur, die Ordnung des Gartens in Gefahr bringen. Macht man sich die Ansicht zu Eigen, dass „Tann und Silberpappel“ bei Brecht für die große Kunst stehen, woran es in der Forschung keine Zweifel gibt, dann ist dieses Bild eindeutig: Die DDR ist ein totalitärer Staat, in dem „gedeihen“ kann und darf, was opportun ist. Alles andere hat hier nichts zu suchen.
3. Die dritte Funktion der Mauer eröffnet sich, zugegebenermaßen, eher und wohl ausschließlich aus einem rezeptionsästhetischen Blickwinkel heraus. Brecht konnte dies nicht intendieren oder antizipieren. Und was noch einzuräumen ist: Das Bild ist ein wenig schief, da Blumen nun einmal nicht laufen können und der Leser ja tatsächlich nicht erfährt, wie hoch die Mauer ist. Doch reizvoll ist diese Perspektive allemal. Sie wäre sogar ein wenig lustig, wäre nicht solches Leid über die Menschen gebracht worden. Tatsächlich wurde acht Jahre nach Entstehung des Gedichts eine Mauer um die DDR gebaut. Diese sollte, nach offiziellem Anspruch, gleichfalls behüten vor unerwünschtem Eindringen und Einfluss. Ob sie das tat, ist diskussionswürdig; nicht aber, dass die Bürger wie in einem Gefängnis eingesperrt, regelrecht „eingemauert“ waren und ihr Leben riskierten, wollten sie fliehen und die Mauer überwinden. Ganz nebenbei: Brechts Meisterschüler Egon Monk, der später die DDR

¹⁹ Vgl. Henning, S. 601.

verließ, sagte einmal in einem Interview, dass sich Brecht, hätte er dies noch erleben müssen, niemals hätte „einmauern“ lassen. Doch was hätte er stattdessen machen sollen? Über die Mauer hinweggehen, da hin, wo „Tann und Silberpappel“ stehen? Tatsächlich hätte Brecht dort noch weniger Entfaltungsmöglichkeiten gehabt als im „beschaulichen“ Garten der DDR, in dem man ihm immerhin ein eigenes Theaterensemble und eine Spielstätte zur Verfügung gestellt hatte. Im Westen hingegen wurde sein Werk immer wiederholt boykottiert. Mit oder ohne Mauer: irgendwie war er festgesetzt im neuen deutschen Staat, in wichtigen Bereichen seiner Freiheit beraubt; Grund genug, Elegien zu verfassen.

Wie aber steht das lyrische Ich in seinem Selbstverständnis als Künstler zu jenem Garten, zur DDR? Hätte es „Farbe bekannt“, trotz der Enge und Abschottung? Dem ist Dieter Henning scharfsinnig nachgegangen. Die letzten drei Verse des Gedichts könnten als Bekenntnis für den Staat oder die eigene Bereitschaft, sich als Künstler „einzureihen“ gelesen werden. Brecht, obwohl keineswegs grundsätzlich gleichzusetzen mit dem lyrischen Ich, tat das ja auch immer wieder: Kinderlieder schrieb er, auf Wunsch der Partei und auf das Drängen seines Freundes Hanns Eisler hin.²⁰ Seine und Paul Dessaus Oper *Die Verurteilung des Lukullus* arbeitete er nach Kritik der Kulturfunktionäre bereitwillig um. Vielem aber entzog sich Brecht auch, sich bisweilen zurückziehend in sein Refugium in Buckow.

Sein lyrisches Ich verwendet das Modalverb „mögen“, auf das Henning den Fokus richtet. Es kann sich vorstellen, sich einzubringen in dem Garten, vermeidet jedoch „den Duktus der Verpflichtungs- und Selbstverpflichtungserklärungen der Parteisprache“.²¹ Orientierte es sich an diesen, müsste es heißen „ich sollte“ oder „ich möchte“. Brechts lyrisches Ich hingegen bleibt dahinter zurück. Henning folgert daraus:

Es klingt Unsicherheit an, die Möglichkeit eines Rückzugs, sogar eines Scheiterns. Das Moment des vermeintlich Elegischen liegt in diesem Gedicht vorwiegend im Wort „mög.“ Das Verwenden des Worts hat zudem etwa Floskelhaftes, Glückwünschhaftes fast, das erinnert an eine Art Wunschsatz, in dem das Wort „mögen“ zum Anzeiger der indirekten Rede stehen kann. So wäre es ebenfalls ein Hinweis auf eine Abhängigkeit, eine, die den betrifft, der sich äußert.²²

²⁰ Vgl. GBA 12, S. 291–303, 439.

²¹ Henning, S. 602.

²² Ebd., S. 602–603.

Letztlich ist nicht eindeutig, was zu tun ist. Ambivalenz, Mehrdeutigkeit herrschen bis zum Schluss, bei der Mauer wie auch bei vermeintlichen Absichtserklärungen. Reflexionen über die Zukunft jenes Gartens spart sich das lyrische Ich.

Doch ein erneuter Blick auf den Garten Charles Laughtons legt einen Analogieschluss nahe. Es war ja, wie der Titel sagt, ein Garten „in Progress“: einer, der noch nicht fertig war, in dem noch eine gewisse Dynamik, Entwicklung herrschte; so wie in jenem Blumengarten des Jahres 1953. Eine Dynamik, Bewegung ganz anderer Art gab es bei Laughtons Garten dann tatsächlich: Er war nämlich auf unsicherem Grund angelegt, rutschte den Hang hinunter und war plötzlich verschwunden. Dieses Unglück war Brecht der eigentliche Anlass, das Gedicht zu schreiben. Allzu künstlich Normiertes und Getrimmtes scheint, so wohl die Aussage, nicht von Dauer. Ob es dem Blumengarten vielleicht auch so gehen könnte?

Bleibt zu hoffen, dass „Tann und Silberpappel“ dann immer noch stehen.

Bibliografie

- B. Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei. K.D. Müller. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1988–2000.
- D. Henning: *Das Leben in Beschlag. Kapitalismus, Sowjetkommunismus und Nationalsozialismus in Brechts „Buckower Elegien“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- J. Hillesheim: „Immer unbändiger die Lust, noch größer zu werden...“ *Das Motiv es Baumes in der Lyrik Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.
- J. W. Joost: „Buckower Elegien“. In: *Brecht-Handbuch*. Bd. 2: *Lyrik*. Hg. J. Knopf. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, Bd. 2, S. 439–453.
- H. Kiesel: „Die Maßnahme“ *im Licht der Totalitarismustheorie*. In: *Maßnahmen. Bertolt Brechts/Hanns Eislers Lehrstück „Die Maßnahme“*. Hg. I. Gellert, G. Koch, F. Vaßen. Berlin: Theater der Zeit 1999, S. 83–99.
- J. Knopf: *Prosa 1913–1924*. In: *Brecht-Handbuch*. Bd. 3: *Prosa, Filme, Drehbücher*. Hg. J. Knopf. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 23–29.
- B. Lorenz: *Bertolt Brechts „Buckower Elegien“*. *Der Aufstand am 17. Juni 1953*. München: AVM 2010.

**Begrenzung und Ausgrenzung: Die Mauer in Bertolt Brechts Gedicht
Der Blumengarten (1953)**

Zusammenfassung: Von Beginn an zeichnet sich Brechts Dichtung durch eine gewisse Ambivalenz aus. Diese konnte durchaus taktisch motiviert sein, wenn es z.B. darum ging, sich Medien zu erschließen, um erste Werke zu veröffentlichen. Diese Mehrdeutigkeit pflegte Brecht bis zuletzt. Die *Buckower Elegien* entstanden 1953, vor dem Hintergrund des Arbeiteraufstands vom 17. Juni 1953, der von der sowjetischen Armee gewaltsam beendet wurde. Hier war abermals ein kluges Verhalten Brechts gefragt, der einerseits der DDR viel zu verdanken hatte, andererseits die totalitäre Unterdrückung auch der Kunst nur zu gut wahrnahm. Mit dem Bild eines Blumengartens, der für die DDR steht und von einer Mauer begrenzt wird, die, je nach Sichtweise, verschiedene Funktionen erfüllt, widmet er sich diesem Thema – acht Jahre, bevor tatsächlich eine Mauer gebaut wurde.

Schlüsselwörter: Bertolt Brecht, *Buckower Elegien*, DDR, Mehrdeutigkeit, Totalitarismus

**Limitation and exclusion: The Wall in Bertolt Brecht's Poem
The Flower Garden (1953)**

Abstract: From the beginning, Brecht's poetry is characterized by a certain ambivalence. This could well be tactically motivated, for example when it came to opening up media in order to publish the first works. Brecht cultivated this ambiguity to the end. The *Buckow Elegies* were written in 1953 against the background of the workers' uprising of June 17, 1953, which was violently ended by the Soviet army. Here again intelligent behavior was required from Brecht, who on the one hand owed a lot to the GDR and on the other hand was only too aware of the totalitarian oppression of art. With the image of a flower garden, which stands for the GDR and is bordered by a wall that fulfills different functions depending on one's point of view, he addresses this topic – eight years before a wall was actually built.

Keywords: Bertolt Brecht, *Buckow Elegies*, GDR, ambiguity, wall, totalitarianism

**Ograniczenie i wykluczenie. Mur w wierszu Der Blumengarten
Bertolta Brechta (1953)**

Streszczenie: Już we wczesnej twórczości Bertolta Brechta zaznacza się pewna ambiwalencja, którą z dużym prawdopodobieństwem można uznać za rodzaj strategii: młody Brecht uciekał się do niej, by publikować w wybranych przez siebie mediach. Pisarz pozostał jej wierny do końca. Ambiwalencja charakteryzuje także powstałe w 1953 roku *Elegie bukowskie*, dla których tło stanowi powstanie wschodnioniemieckich robotników z 17 czerwca 1953 r., brutalnie spacyfikowane przez armię sowiecką. W obliczu tych wydarzeń Brecht musiał działać w sposób strategiczny: z jednej strony zawdzięczał wiele państwu wschodnioniemieckiemu, z drugiej strony aż nazbyt dobrze wiedział, iż w systemie totalitarnym represjonowana jest także twórczość artystyczna. Projektując obraz otoczonego murem kwietnego ogrodu, będącego symbolem NRD, spełniającego w zależności od punktu widzenia różnorakie funkcje, Brecht wprowadza do swojej twórczości motyw muru, i to osiem lat wcześniej, zanim ten faktycznie powstanie.

Słowa kluczowe: Bertolt Brecht, *Elegie bukowskie*, NRD, ambiwalencja, mur, totalitaryzm

Jürgen Hillesheim leitet die Brecht-Forschungsstätte Augsburg, ist Professor der Universität Augsburg und Professor h.c. der Staatlichen Iwan-Franko-Universität in Zhytomyr (Ukraine). Er ist Autor bzw. Herausgeber von mehr als dreißig Büchern und weit über hundert Beiträgen zu Themen der Neueren deutschen Literaturwissenschaft mit einem Schwerpunkt auf Bertolt Brecht.

Jürgen Hillesheim manages the Brecht Research Center Augsburg and is Professor at the University of Augsburg. He also holds the position of Professor h.c. at the Zhytomyr Ivan Franko State University in Ukraine. He has authored or edited more than thirty books and more than one hundred articles of modern German Literature, with a particular focus on Bertolt Brecht.

Jürgen Hillesheim jest kierownikiem Pracowni Badań nad Twórczością Bertolta Brechta (Brecht-Forschungsstätte) w Augsburgu, profesorem Uniwersytetu w Augsburgu oraz profesorem honoris causa Uniwersytetu Państwowego im. Iwana Franki w Żytomierzu (Ukraina). Jest autorem oraz redaktorem ponad trzydziestu książek i ponad stu artykułów z zakresu literaturoznawstwa, poświęconych w większości Bertoltowi Brechtowi.
