

บัลลาดเชิงวิจารณ์สังคมของแบร์โทลท์ เบรกชท์



นางสาวพร่างดาว นุประดิษฐ์

สถาบันวิทยบริการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาเยอรมัน ภาควิชาภาษาตะวันตก

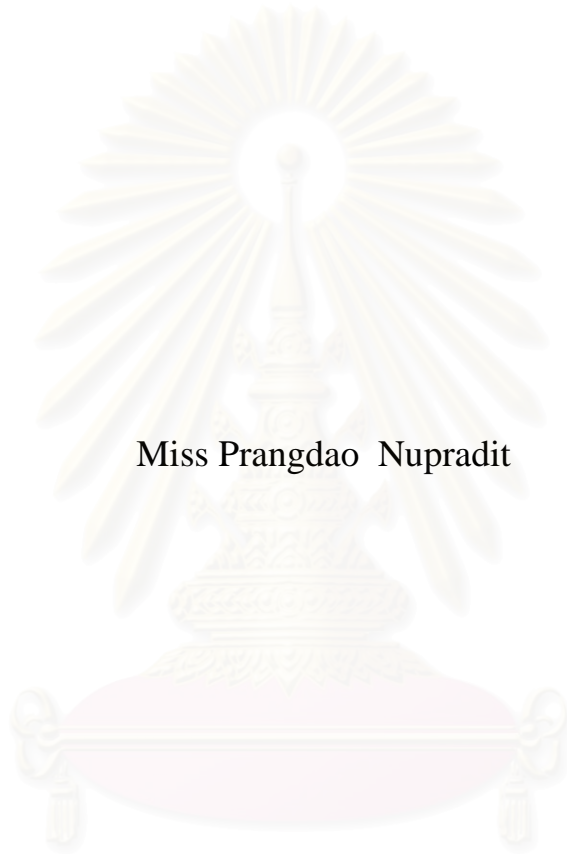
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2546

ISBN 974-17-4267-3

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

BERTOLT BRECHTS SOZIALKRITISCHE BALLADEN



Miss Prangdao Nupradit

สถาบันวิทยบริการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Diese Arbeit ist Bestandteil der Anforderungen
Zur Erlangung des Magistergrades

Abteilung für Westliche Sprachen

Philosophische Fakultät

Chulalongkorn Universität

Studienjahr 2003

ISBN 974-17-4267-3

Titel der Arbeit	Bertolt Brechts sozialkritische Balladen
Von	Frau Prangdao Nupradit
Fachrichtung	Germanistik/Deutsch
Hauptgutachter	Herr Björn Laser

Angenommen von der philosophischen Fakultät, Chulalongkorn Universität
als Teilerfüllung der Prüfungsbedingungen für den Magistergrad.

.....Dekanin der phihlosophischen Fakultät
(Assistant Professor Dr. M.R. Kalaya Tingsabadh)

Prüfungskommission

.....Vorsitzender
(Assistant Professor Chusi Mewongukote)

.....Hauptgutachter
(Herr Björn Laser)

.....Mitglied
(Associate Professor Thanomnuan O' charoen)

.....Mitglied
(Professor Dr. Pornsan Wattanangkul)

.....Mitglied
(Frau Nina Herrmann)

พรา้งดาว นุประดิษฐ์: บัลลาดเชิงวิจารณ์สังคมของแบร์โทลท์ เบรกซท์ (Bertolt Brechts sozialkritische Balladen) อ. ที่ปรึกษา: อ. Björn Laser, 99 หน้า. ISBN 974-17-4267-3

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีจุดประสงค์หลักเพื่อวิเคราะห์บัลลาดเชิงวิจารณ์สังคมของแบร์โทลท์ เบรกซท์ โดยผู้วิจัยได้นำเสนอการอภิปราย และความหลากหลายในการให้นิยามของคำว่าบัลลาด ตลอดจนการแยกประเภทของบัลลาด รวมถึงการนำเสนอบัลลาดเชิงวิจารณ์สังคมในฐานะที่เป็นรูปแบบของบัลลาดสมัยใหม่ จากนั้นงานวิจัยจะมุ่งเน้นไปที่งานบัลลาดของเบรกซท์ โดยจะกล่าวถึงนักประพันธ์สำคัญที่มีอิทธิพลต่องานของเบรกซท์ และทัศนคติของเบรกซท์ที่มีต่อแนวทางการประพันธ์บัลลาดแบบดั้งเดิม

ประเด็นสำคัญของงานวิจัยชิ้นนี้คือการวิเคราะห์งานบัลลาดเชิงวิจารณ์สังคมของเบรกซท์ ในฐานะที่เป็นงานประพันธ์ที่การสะท้อนแนวคิดทางการเมือง ซึ่งงานบัลลาดที่เลือกมาวิจัยในครั้งนี้ มีเนื้อหาครอบคลุมเหตุการณ์ ช่วงสมัยสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง สมัยสาธารณรัฐไวมา และสมัยจักรวรรดิที่สาม โดยศึกษาว่าเบรกซท์ได้นำงานประพันธ์ประเภทบัลลาดมาใช้ในการวิจารณ์สังคมอย่างไร ขณะเดียวกันก็ได้วิเคราะห์หาความสัมพันธ์ระหว่างเหตุการณ์ทางการเมืองและสิ่งที่มีผู้ประพันธ์นำเสนอผ่านงานกลอน

จากการวิจัยพบว่า ลักษณะพิเศษของบัลลาดที่ได้นำมาทั้งการลักษณะการเล่าเรื่อง การละคร และการประพันธ์แบบร้อยแก้วเข้าไว้ด้วยกันนั้น เป็นเหตุผลสำคัญในการที่เบรกซท์เลือกที่จะใช้งานประพันธ์ชนิดนี้เพื่อสื่อแนวความคิดของเขาต่อสาธารณะชน อีกทั้งความยาวและรูปแบบที่เอื้อต่อการใส่ทำนองและการปาฐกถานั้น ก็สอดคล้องกับแก่นในการประพันธ์ของเบรกซท์ที่เน้นเรื่องคุณค่าในการนำไปใช้ หากมองในแง่ของการนำเสนอเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์แล้วจะเห็นว่าในแต่ละช่วงของการสร้างสรรค์ผลงานนั้นมุมมองของเบรกซท์ก็ได้เปลี่ยน ไปด้วย แต่สิ่งหนึ่งที่โดดเด่นและเป็นสิ่งที่งานวิจัยชิ้นนี้เน้นย้ำในการนำเสนออีกก็คือ ความหวังของเบรกซท์ที่มีต่อการปฏิบัติ และการเปลี่ยนแปลง ของชนชั้นที่ถูกกดขี่ในสังคม

ภาควิชา	ภาษาตะวันตก	ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา	ภาษาเยอรมัน	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....
ปีการศึกษา	2003	

4480155222: FACHGEBIET GERMANISTIK

STICHWORT: BERTOLT BRECHT/ SOZIALKRITIK/ BALLADEN

PRANGDAO NUPRADIT: BERTOLT BRECHTS SOZIALKRITISCHE BALLADEN
HAUPTGUTACHTER: HERR BJÖRN LASER, ZWEITGUTACHTER -, 99 S. ISBN
974-17-4267-3

Die vorliegende Magisterarbeit zielt darauf, Bertolt Brechts sozialkritische Balladen zu untersuchen. Die Arbeit stellt zuerst die Diskussion und die Varianten der Balladenbegriffe und Balladentypologien da. Danach beschränke ich mich auf die Darstellung der sozialkritischen Ballade als moderne Form der Ballade. Weiterhin wird der Fokus der Arbeit noch enger auf Brechts Balladen eingegrenzt. Dabei geht es um Einflüsse durch Literaturmuster auf manche Balladen von Brecht und um Brechts Verhältnis zur Balladentradition.

Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt dann auf der Untersuchung von Brechts sozialkritischen Balladen als Instrumenten politischer Aussagen. Dabei wähle ich Balladen aus, die sich mit folgenden Themen beschäftigen: Erster Weltkrieg, die politische Situation in der Weimarer Republik und das Dritte Reich. Es wird herausgearbeitet, wie und wofür Brecht die Balladenelemente einsetzt, um die Kritik auf die politische Situation zu legen. Später soll die Zusammenhang zwischen dem politischen Geschehen und der Darstellung des Verfassers analysiert werden.

Aus der Untersuchung geht hervor, dass die besondere Eigenschaft der Ballade, Epik, Dramatik und Lyrik zu mischen, könnte eine Erklärung für Brechts Vorliebe für die Ballade sein. Auch ihre Länge und ihre Form, die die Vertonung und die Übertragung ermöglichen, passen genau zum Gebrauchswert der Lyrik, der als Wesen von Brechts Gedichten gilt. Im Hinblick auf die kritische Darstellung des historischen Geschehens sieht man Wandlungen Ansicht Brecht in jeder Phase seiner Schaffung. Was in seinen Balladen besonders hervorgehoben werden soll, ist die Anregung und die Hoffnung der unterdrückten Klasse auf die Revolution und die Veränderung in der Gesellschaft.

Abteilung Westliche Sprachen

Unterschrift der Studentin.....

Fachgebiet Germanistik

Unterschrift des Hauptgutachters.....

Studienjahr 2003

Danksagung

Diese Arbeit wurde von vielen Leuten gefördert. An erster Stelle bedanke ich mich ganz herzlich bei Herrn Björn Laser, meinem Betreuer, der mit seiner Mühe und mit seinem intensiven und kritischen Rat bei dieser Arbeit geholfen hat. Ohne ihn wäre diese Arbeit nicht erledigt worden. Zu besonderem Dank bin ich Frau Dr. Ampha O' trakul verpflichtet, die mich zu diesem Thema inspiriert hat. Ich danke auch meinen Dozentinnen und Dozenten an der deutschen Abteilung, sowohl an der Chulalongkorn Universität als auch an der Chiang Mai Universität, für ihre Hilfe und Ermutigung. Mein Dank gilt auch dem DAAD, der mir ein dreimonatiges Stipendium zum Recherchieren der Materialien in Deutschland verliehen hat, der Universität Siegen und Herrn Professor Bollenbeck für seine Beiträge und nützlichen Kommentare. Ich möchte hier auch meiner Familie und allen Kolleginnen an der deutschen Abteilung danken, die mich immer unterstützt und ermutigt haben.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Zusammenfassung (Thai).....	iv
Zusammenfassung (Deutsch).....	v
Danksagung.....	vi
Inhaltsverzeichnis.....	vii
Kapitel	
1. Einleitung.....	1
2. Balladenforschung	
2.1 Probleme des Begriffs „Ballade“.....	4
2.2 Balladentypologien.....	12
2.3 Sozialkritische Balladen.....	20
3. Brechts Balladen	
3.1 Entstehung von Brechts Balladen.....	26
3.2 Wichtige Vorbilder von Brechts Balladen.....	31
3.3 Sprache und Stil.....	38
3.3.1 Brechts Verhältnis zur Tradition.....	39
3.3.2 Eigenrhythmische Lyrik.....	44
4. Die Ballade als Instrument politischer Aussage	
4.1 Balladen vom Ersten Weltkrieg.....	47
4.1.1 Ansichten Brechts über den Kampf für das Vaterland.....	49
4.1.2 Grotesker Heldentod.....	58
4.2 Das politische Bild der Weimarer Republik in Brechts Balladen.....	64
4.2.1 Die Satire auf die Autoritätsgläubigkeit des Militarismus.....	65
4.2.2 Ungerechtigkeit in der Gesellschaft.....	67
4.2.3 Das Scheitern der Weimarer Republik.....	74
4.3 Brechts Balladen während des Dritten Reichs.....	78
4.3.1 Der Kampf gegen den Faschismus im Exil.....	79
4.3.2 Das Schweigen als Zustimmung zum Faschismus?.....	85

5. Schlussbetrachtung.....	93
Literaturverzeichnis.....	95
Lebenslauf.....	101



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Kapitel 1

Einleitung

Bertolt Brecht, der Dramatiker, scheint dem Leser wohlbekannt. In den Nachschlagewerken und den Literaturgeschichten wird er auch in erster Linie als Dramatiker genannt. Als Lyriker ist Brecht nicht viel weniger berühmt. Seine Gedichte und auch Balladen sind sehr populär. Es gibt sicherlich öffentliches Interesse und seine Gedichte stehen in den Schullesebüchern. Jedoch scheinen nach dem Stand meiner Arbeit seine Balladen noch nicht genug bedacht. Es gibt bisher keine Arbeit, die seine Balladen insgesamt behandelt, und auch bei der Untersuchung einzelner Gedichte wird die Balladenform nur selten berücksichtigt. Diese Arbeit betritt daher neues Gebiet, wenn es darum gehen soll, das balladische Schaffen Brechts zu untersuchen und insbesondere Brechts Balladen im Zusammenhang einer historischen Politik der modernen Poesie darzustellen.

Bevor ich mich mit Brechts Balladen beschäftige, möchte ich im ersten Teil meiner Arbeit unterschiedliche Definitionen des Balladenbegriffs untersuchen und herausfinden, was diesen Definitionen gemeinsam ist und welchen Balladenbegriff ich für meine Arbeit verwenden kann. Dabei behandle ich auch die verschiedenen Typologien der Ballade. Es gibt seit dem 19. Jahrhundert verschiedene Versuche zum systematischen Einordnen der Balladenarten und zahlreiche Varianten der Ballade, die in diesen Typologien beschrieben werden. Eine dieser Varianten wird in meiner Arbeit hervorgehoben, nämlich die „Sozialkritische Ballade“. Dieser Balladentyp wird durch eine Neuklassifikation der Balladenarten im 20. Jahrhundert geprägt und als „Sonderfall“ betrachtet, weil er mit der alten Balladentradition bricht, dass eine Ballade meist einen irrealen Inhalt hat. Die Entdeckung dieses „Sonderfalls“ hat sicherlich mit Brechts Balladen zu tun.

Der nächste Teil der Arbeit geht näher auf Brechts Balladen ein. Dabei geht es um Einflüsse und Traditionen. Manche Balladen von Brecht werden durch Literaturmuster oder Vorbilder sowohl sprachlich als auch thematisch beeinflusst. Wichtig sind z. B. Wedekind, der großen Einfluss auf Brechts Lebenshaltung und auf seine frühen Werke ausübt. Wedekind führt die Parodie der alten Formen zur Kritik an den Wertvorstellungen der Gesellschaft, und diese Tradition ist auch bei Brechts Balladen erkennbar. Weitere wichtige Vorbilder Brechts sind Villon, Kipling, und

Rimbaud. Viele Songs der *Dreigroschenoper* sind Villon thematisch verwandt. Trotz starker Einflüsse ist, wie Gottfried Weißert schreibt, „die Neuartigkeit seiner Balladen auch gegenüber seinen damaligen Mitkonkurrenten sehr hoch einzuschätzen. Im Sprachlichen geht es ihm darum, den Tonfall der ‚hohen Lyrik‘, die Sprache des Expressionismus durch volkstümliche Vorbilder aufzufrischen“ (Weißert, 1993: 121). Es wird weiter untersucht, wie Brecht der traditionellen Balladenform folgt und wie er sie verändert. In diesem Punkt scheint es keine einheitliche Auffassung zu geben.

Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt dann auf der Untersuchung von Brechts sozialkritischen Balladen als Instrumenten politischer Aussagen. Der Zeitraum von dem Ersten Weltkrieg bis zum Dritten Reich gilt als die wichtigste Phase der deutschen Geschichte. Historische Darstellungen dieser Phase sind zahlreich, aber es ist immer interessant und widerspruchsvoll, die deutsche Geschichte durch Brechts Lyrik zu analysieren. Denn die politischen Ereignisse betrafen Brecht nicht nur intellektuell, sondern auch und vor allem emotional. Man sieht die Entwicklung Brechts deutlich in dieser Arbeit.

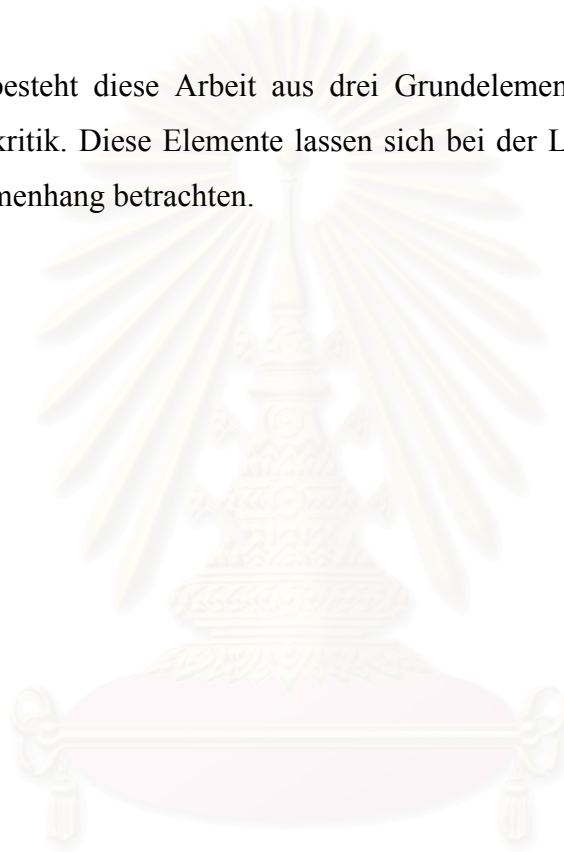
Nach dem Ersten Weltkrieg findet man eine entscheidende Wandlung von Brechts Ansicht über den Krieg. Der Gymnasiast Brecht, der den Kaiser verehrt und der den Kampf für das Vaterland als Pflicht betrachtet, schrieb seine Gedichte bzw. Balladen in patriotischem Ton wie zum Beispiel „Moderne Legende“ oder „Fähnrich“ (GBA 13, 1988). Aber als er den Krieg richtig wahrnahm, zeigte Brecht 1916 seine Anti-Kriegsreaktion in dem Schulaufsatz „Dulce et decorum est pro patria mori“, der die Aussage, es sei „süß und ehrenvoll“ für das Vaterland zu sterben, als Zweckpropaganda wertet. Die Erfahrung beim Kriegshilfsdienst im Reservelazarett in Augsburg verstärkte seine Abneigung gegen den Krieg noch. Kein Spur mehr von patriotischen Heldenballaden war in seinem Schaffen zu sehen. Wenn sich Heldenballaden finden, sind sie nicht mehr naiv, sondern grotesk.

Während der Weimarer Republik sieht man einen anderen Brecht, nämlich den kommunistischen Brecht. Brechts Gedichte zu dieser Zeit schildern die Ungerechtigkeit in der Gesellschaft, sprechen für die unterdrückte Arbeiterklasse und regen sie zur Revolution an. Die „Ballade von Wasserrad“ zeigt deutlich die Idee Brechts, das System der Schichten aufzulösen, und die Hoffnung nach Veränderung durch die revolutionäre Kraft.

Brechts Balladen während des Dritten Reichs sind Produktionen Brechts im Exil. Vom Ausland her kämpft Brecht gegen den Faschismus und das NS-Regime

durch seine Gedichte. Die negative Darstellung der Nazis und ihrer Führer, wie die Darstellung Hitlers als Landesverräter, verstärkt den Hass des Lesers auf das Dritte Reich. Brechts Wunsch nach Veränderung und Revolution findet sich auch in dieser Phase. Diesmal richtet er sich aber besonders gegen die Nazis. Am Ende der Arbeit wird das Motiv des Schweigens in Brechts Balladen untersucht, ob es als Zustimmung zum Faschismus verstanden werden kann. Dabei werden zwei Balladen, nämlich „Ballade vom Baum und Ästen“ und „Die Deutsche Heerschau“, als Beispiel analysiert.

Insgesamt besteht diese Arbeit aus drei Grundelementen, nämlich Ballade, Brecht, und Sozialkritik. Diese Elemente lassen sich bei der Lektüre sowohl einzeln als auch im Zusammenhang betrachten.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Kapitel 2

Balladenforschung

2.1 Probleme des Begriffs „Ballade“

Unter dem Begriff der Ballade wurde und wird Verschiedenes verstanden. Im Laufe der Zeit wurden zahlreiche Definitionen der Ballade geprägt, über die man ewig diskutieren kann. Schon die Entstehung der Ballade selbst ist problematisch. Seit dem 16. Jh. bezeichnet das Wort „Ballade“ im Deutschen ein Tanzlied, und es ist verschiedenen Sprachen entlehnt: Das italienische „ballata“, das provenzalische „ballada“, das französische „ballade“ und das englische „ballad“ bezeichneten volkstümliche singbare Gedichte. Wegen dieser europäischen Abstammungen betrachtet man die Ballade als europäische Dichtungsart (Weißert, 1993:1). Sie wurde dennoch zur „deutschen Dichtungsform“ erklärt, weil sie im 19. Jh. die beliebteste Dichtungsform in Deutschland war. Man hielt sie für eine objektive Darstellung des deutschen Lebensgefühls. So führt Kayser aus:

Damit bestätigt sich als Tatsache noch einmal, was schon die Geschichte der Gattung in einzelnen deutlich werden ließ und was es hier in seinem Inhalt kurz zusammenzufassen gilt: die Bezogenheit der Ballade auf das deutsche Volkstum. Die objektive Darstellung des Zusammenpralls des Menschen mit den Mächten der Wirklichkeit, die das Wesen der Ballade ausmacht, ist ein Ausdruck deutschen Lebensgefühls. (Kayser, 1943: 302)

Wie Hassenstein anmerkt, unterstützt ein Schweizer Autor die Idee Kaysers: „Lang nennt in seiner 'Balladik' die Ballade 'eine Art Gesamtkunstwerk', in welchem die deutsche Seele [...] ihren arteigenen künstlerischen Ausdruck sucht und fand“ (Hassenstein, 1986: 28). Zu der Vorstellung, die Ballade als deutsche Gattung zu betrachten, vertritt dagegen Grimm eine andere Ansicht. Er geht davon aus, dass Kayser, wie die anderen älteren Theorien, zu Recht in Verruf geraten ist dafür, die Ballade zur deutschen Gattung erklärt zu haben, „obwohl er, als Kenner der romantischen Literaturen, dies eigentlich hätte besser wissen müssen“ (Grimm, 1988: 9).

In der neueren Bedeutung eines erzählenden Gedichts wurde das Wort „Ballade“ vor etwa 200 Jahren aus dem Englischen entlehnt. Im Jahr 1765 wurde von Bischof Percy eine Sammlung von „ballads“ der englischen und schottischen Volksliedtradition als *Reliques of Ancient Poetry* herausgegeben. Die Sammlung wurde ins Deutsche übersetzt, und anschließend nannten die deutschen Dichter eigene Texte in ähnlicher Art „Balladen“ (Hassenstein, 1986: 8).

Neben dem Begriff „Ballade“ wurde in Deutschland auch der Begriff „Romanze“ eingeführt, um kurze erzählende Gedichte zu kennzeichnen. Als Gleim 1756 die Übersetzung von Moncrifs „Marianne“ unter dem Titel „Romanze“ veröffentlicht, wird der Begriff bekannt. Damit beginnt auch die Schwierigkeit bei der Abgrenzung zwischen „Ballade“ und „Romanze“, von der bis heute noch die Rede ist. Man versucht, zwischen diesen zwei Grundtypen zu unterscheiden, indem man den düsteren und ernsten Typ des erzählenden Gedichts als „Ballade“ klassifiziert und den hellen oder komischen Typ als „Romanze“. Die dominierenden Balladen sind z. B. „Erlkönig“ von Goethe und „Lenore“ von Fontane. Für die Romanze sind „Der Handschuh“ und „Die Bürgschaft“ von Schiller herausragende Beispiele (Weißert, 1993: 1). Den Begriff der Romanze erklärt Gero von Wilpert so:

Romanze (span. *romance*) roman. Gegenstück der german. → Ballade, episches volktümliches Preislied auf e. Glaubens- oder Freiheitshelden und dessen Taten, wunderbare Ereignisse oder Liebegeschichten als kurze Verserzählung in gedrängter, doch volksliedmäßig einfacher und unmittelbar gemüt- und phantasieerregender Darstellung des Geschehens, meist nicht zum Gesang bestimmt, daher verhältnismäßig breiter, stärker episch, heiterer und farbenprächtiger als die düster-ernste, geheimnisvolle Ballade und mit friedlicher Lösung schließend. Die R. entstand im 14.-15. Jh. als vornehmende Literaturgattung der Kunstdichtung mit neuen Typen [...]. (Wilpert, 1964: 662)

Trotz der Abgrenzung zwischen Balladen und Romanzen wurden die beiden Begriffe auch als Synonyme verwendet. In der Korrespondenz zwischen Goethe und Schiller gebrauchten die beiden Dichter die Begriffe „Ballade“ und „Romanze“ so gut wie synonym. Die Romantiker benutzen außerdem den Begriff „Erzählgedicht“ für

dem Volkslied nahestehenden Dichtungen. In England wurden zu Zeiten Shakespeares Volksballaden als Stoff für manche Dramen benutzt, doch wurden zugleich heitere Balladen für Komödien verwendet. Man kann deshalb nicht einfach sagen, „dass die Ballade notwendig tragisch sei, so wenig als der Romanze bloß heiterer Inhalt zugeschrieben werden soll“ (Vischer, 1980: 13).

Betrachtet man nur die Form und nicht den Inhalt, so bedeutet der Begriff „Romanze“ etwas anderes als „komische Ballade“. Es ist nämlich dasjenige Gedicht gemeint, das versucht, die spanische Lyrik mit vierhebigen Trochäen nachzuahmen. So gesehen scheint der Begriff „Romanze“ problematisch zu sein, weil die Bedeutung nicht eindeutig ist. So argumentiert Hassenstein:

Ein Zusatzproblem ergibt sich daraus, das „Romanze“ auch als metrischer Begriff für ein Gedicht in assonierenden vierfüßigen Trochäen gebraucht wird. So empfiehlt es sich, wie in Anthologien und historischen Darstellungen üblich, es den Balladenklassikern nach zu tun und keinen terminologischen Unterschied zwischen „Ballade“ und „Romanze“ zu machen. (Hassenstein, 1986: 16)

Auch Kayser lehnt die Unterscheidung ab. Er verwendet die beiden Begriffe synonym, indem er den Begriff „Romanze“ nach dem Begriff „Ballade“ immer im Klammern setzt (Kayser, 1943: 138).

Jedoch scheint auch die absolute Gleichsetzung von Romanze und Ballade naiv zu sein, denn trotz der Überschneidung der Begriffe oder der synonymischen Verwendung der Begriffe, kann man nicht so einfach leugnen, dass es Unterschiede gibt. Dazu führt Müller-Seidel aus: „Wer von der deutschen Ballade handelt, hat es auch immer mit der Romanze zu tun. Nur wird man nicht alle Romanzen unmittelbar in das Gattungsgebiet der Ballade einbeziehen dürfen“ (Müller-Seidel, 1968: 25). Außer der Unterscheidung zwischen der ernsten und der komischen Lyrik ist ein weiterer Aspekt der Unterscheidung hervorzuheben, nämlich die Erzählperspektive. Dazu erklärt Vischer:

Viele spanische Romanzen sind von der Art, dass sie den Schritt zum Epischen, d. h. jetzt zunächst einfach zum Erzählen, nur halb vollziehen: Der Dichter redet seine Personen an, spricht sein Gefühl über ihr Schicksal direkt aus, erzählt im Präsens und gibt oft statt einer ganzen Begebenheit nur eine

Situation [...] wieder. Wir haben die Ballade reiner lyrisch genannt als die Romanze; [...]. Allein beide Male ist lyrisch in anderem Sinne genommen: im Balladenstile bedeutet es den Akt der subjektiven Empfindung, der sich an seinem geraden Gegenteil, der vollen Objektivität, so stark erweist, dass er sie ganz in lauter Ton, Stimmung umsetzt, das andere Mal die Subjektivität, die den allgemeinen Begriffscharakter des Lyrischen so einhält, dass sie bis zu voller Objektivität gar nicht fortschreitet, nur halbe Anstalten zum Erzählen macht. (Vischer, 1980: 13)

Aus dieser Einsicht gewinnt Vischer aber keine endgültige Abgrenzung zwischen Ballade und Romanze und gibt deshalb zum Schluss zu, dass in seinen Bemerkungen „keine zu erschöpfender weiterer Einteilung ausreichende Terminologie besteht“ (ebd.: 16). Eine versöhnliche Lösung könnte das Adjektiv „balladesk“ sein. Durch dieses Adjektiv kann man jene kurzen Erzählungen in Versen als balladeske Gedichte beschreiben, um die Benennung der Begriffe „Ballade“ oder „Romanze“ zu vermeiden. Aber man begegnet der nächsten Schwierigkeit, weil eine Klassifizierung von Texten als „balladeske Erzählgedichte“ sich fragen lassen muss, „ob das Adjektiv mehr besagt als ‚balladenartig‘ oder ‚balladenähnlich‘; sonst wäre es tautologisch“ (Hassenstein, 1986: 10). Für Hassenstein kennzeichnet das Adjektiv „balladesk“ sowohl den Inhalt als auch die Form eines Textes und Wortfügungen wie „balladeske Stimmung“ oder „balladeskes Geschehen“ entsprechen dem Sprachgefühl. Dafür gibt er den Grund an:

Sie zeigen an, dass es einen atmosphären Begriff des „Balladesken“ gibt. Wie das mit demselben Suffix gebildete Modewort „kafkaesk“ deutet es auf eine komplexe Stimmungsqualität, die anders schwer auf einen Nenner zu bringen ist. (ebd.)

Abgesehen von der Unterscheidung zwischen Ballade und Romanze, und dem Problem der Adjektivbildung „balladesk“ ist auch beim Begriff „Ballade“ fragwürdig, was eigentlich unter ihm zu verstehen ist. Findet man einen endgültigen Begriff von Ballade unmöglich, so stimmt man der Aussage Baumgärtners zu:

Eine Dichtart wie Ballade, die von Epoche zu Epoche und von Dichter zu Dichter tiefgreifende Wandlungen erkennen lässt, entzieht sich der begrifflich eindeutigen Festlegung. (Baumgärtner: 1964, 9)

Doch bemüht sich Baumgärtner zugleich selbst darum, die Ballade als literarische Gattung zu fassen.

Sie ist episch durch die Gestaltung vergangener, abgeschlossener, erzählbarer Stoffe, lyrisch durch den alles durchwaltenden Stimmungston, dramatisch durch die Vorliebe für den Dialog wie durch die in allen echten Balladen wahrzunehmende Spannung. Die Ballade lässt jedoch ebenso deutlich erkennen, dass sie keiner der drei Gattungen ganz angehört.

(Baumgärtner, 1964: 16)

Baumgärtner orientiert sich wohl an der Balladendefinition Goethes, wonach in der Ballade die Gattungen der Dichtkunst, Lyrik, Epik, und Dramatik noch nicht getrennt sind, sondern „in einem lebendigen Ur-Ei“ zusammenbleiben:

Die Ballade hat etwas Mysteriöses, ohne mystisch zu sein – Diese Eigenschaft eines Gedichtes liegt im Stoffe, jene in der Behandlung. [...] Hat man sich mit ihr vollkommen befreundet, wie es bei uns Deutschen der Fall ist, so sind die Balladen aller Völker verständlich, weil die Geister in gewissen Zeitalter, entweder contemporan oder sukzessiv bei gleichem Geschäft immer gleichartig verfahren, übrigens ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt sind, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um, als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen. (Goethe, 1970: 49-51)

Was hier merkwürdig ist, ist, dass nach Goethes Bemerkung „weil hier die Elemente noch nicht getrennt sind“, die Ballade als Urform menschlicher Poesie erscheint, als ob die anderen Gattungen sich aus dieser Art der Dichtung entwickelt haben. Diese Aussage entspricht aber nach Müller-Seidels Darstellung auch der Denkweise Herders voll und ganz:

Naturpoesie und Volkspoesie sind für Herder ein und dasselbe [...] Die Ballade ist ihm eine der bewahrten und zugleich ehrwürdigen Formen. In ihr ist am wichtigsten nach den Regeln der Kunst zu scheiden. Die Elemente der Poesie sind hier noch vereint. Gesang und Dichtung greifen einander. In der Ballade vor anderen Gattungen gewahrt Herder das Ungebrochene, das Wilde und Grausende, und was immer er der neuen Lyrik an Stilmitteln empfiehlt – hier in den alten Balladen gibt es sie in großer Zahl. (Müller-Seidel, 1968 30)

Die Ansicht Herders betrifft aber den Entwicklungsprozess der Gattungen im englischen literarischen Raum des 17. Und 18. Jh, denn manche Dramen Shakespeares entstanden aus alten Balladen. „Balladen, die den Shakespeare beleuchten“, ist z. B eine Gruppe von Gedichten bei Percy überschrieben (Müller-Seidel, 1968: 30).

Die drei hervorgehobenen Balladendefinitionen haben eine wichtige Gemeinsamkeit, nämlich die Vereinigung der Elemente Lyrik, Epik und Dramatik als typisches Kennzeichen der Ballade. Auch andere Definitionen sehen in dieser Vereinigung das dominierende Charaktermerkmal der Ballade.

Wenn man die üblichen Definitionen zusammenfasst, lässt sich die Ballade traditionell beschreiben als eine Art von Gedichten, meist gereimt und strophisch, die die drei Grundelemente der Poesie, Lyrik, Epik und Dramatik, enthält. Die Vorgänge werden scharf und dauernd konstruiert, üblicherweise mit kurzen Dialogen verknüpft, sowohl mit wie ohne Anführungszeichen. Der übliche Ton der Ballade ist mystisch, besonders bei der naturmagischen Ballade. Der Rhythmus klingt oft musikalisch, manchmal mit Verwendung eines Refrains.

Was ist aber mit der Ballade, die in sich nicht alle Elemente dieser Beschreibung umfasst? Je näher man der Lyrik der Gegenwart kommt, desto lockerer und flexibler wird die Struktur der „Ballade“. Sollte man moderne Formen noch „Ballade“ nennen, oder sollte man sie in einer anderen Kategorie einordnen? Problematisch wird die Verwendung des Gattungsnamens meist bei neueren Balladen, auch bei Balladen Brechts, denn sie orientieren sich entweder formal oder inhaltlich nicht an der skizzierten Traditionslinie der Ballade. Dem Grundsatz Goethes, dass die „Ballade [...] etwas Mysteriöses“ habe, entsprechen die meisten Balladen von Brecht nicht mehr, weil sie auf die Naivität und die Irrealität der alten Balladen verzichten.

Wenn sich irgendwo traditionelle Modelle finden, haben sie meist eine andere Funktion, nämlich „die Parodie, die zur Kritik an den Wertvorstellungen der Gesellschaft führt“ (Weißert, 1993: 120).

Wenn man die Ballade der Moderne am Traditionsmodell messen würde, dann könnte man skeptisch sein, sie der traditionellen Gattung zuzuordnen. Deswegen gibt es verschiedene Versuche, eigene Begriffe für diese Art von Gedichten zu prägen. In *Moritat, Song, Bänkelsang* nennt Riha die neueren Schöpfungen des 20. Jh. „moderne Balladen“ und betrachtet Moritat, Song, Couplet und Bänkelsang als ihre Muster. Auch Freund spricht von den Mustern der modernen Ballade und unterstützt dabei Rihas Ansatz: „Die moderne Ballade ist zumindest in ihren Anfängen gekennzeichnet durch die Rückbesinnung auf die Tradition des Zeitungslieds und des Bänkelsangs. Karl Riha ist zuzustimmen, wenn er auf diese Tradition für die moderne Balladenentwicklung entschieden rekurriert“ (Freund, 1978: 16). Die modernen Balladen seien nicht mehr an Ideologie und Weltbild der Helden- oder Schicksalsballaden gebunden, sondern sie handelten eher vom negativen Helden, von Trivialität und Grotteske. Andererseits komme die moderne Ballade ohne traditionelle Ballade nicht aus. Für die modernen Balladenautoren bleibe die Ballade des 18. bis 19. Jh. auch ein Erbe, das umfunktioniert werde.

Neben dem Begriff „moderne Ballade“ wurde das Wort „Erzählgedicht“, dem englischen „narrative poem“ nachgebildet und in den deutschen literarischen Raum des 20. Jh. eingeführt. Nach Piontek sollen im Erzählgedicht Grundelemente der Ballade weiter verwendungsfähig bleiben, jedoch verzichtet es auf manche Charaktereigenschaft der alten Ballade und weist gleichzeitig neue Merkmale auf. Dazu betont Piontek:

Wir sind hier an einem wichtigen Punkt angelangt. Die Neuerungen der modernen Epik haben im Erzählgedicht zahlreiche Entsprechungen gefunden. Die Sachlichkeit und Genauigkeit der Berichterstattung, die Hinwendung zum Alltäglichen, die Tendenz möglichst ohne das große Ach und Oh der Beschwörung anzukommen, das Aussparen des Dramatischen, der negative Held, die Verwerfung der Chronologie; all das, was der moderne Epiker für unumgänglich hält, begegnet uns abermals im Erzählgedicht.

(Piontek, 1980: 278)

Die beiden Definitionsversuche haben eine wichtige Gemeinsamkeit: die Ballade der Gegenwart hat sich sowohl thematisch als auch strukturell verändert, doch bleiben die traditionellen Grundelemente ihre Orientierung. Der Unterschied liegt vor allem in der Verwendung des Begriffes, wie Bräutigam schlüssig erklärt: „Riha spricht von ‚modernen Balladen‘, Piontek von ‚Erzählgedicht‘ - und die beiden meinen dasselbe“ (Bräutigam, 1970: 8). Andererseits spricht Bräutigam von beiden Begriffen, und versucht zugleich, die Unterschiede zwischen ihnen darzustellen. Dabei werden auch manche Werke Brechts als Beispiele genannt:

Man könnte das dialogische Gedicht lyrisch-dramatischer Prägung als „moderne Ballade“ bezeichnen, das unpersönlich erzählende lyrisch-epische als „Erzählgedicht.“ Dabei ergeben sich allerdings Überschneidungen in der Form [...]. Man könnte Brechts „Der Schneider von Ulm“ als moderne Ballade bezeichnen, seine „Ballade von der Cortez Leute“ (trotz des Titels) und seinen „Kinderkreuzzug“ (trotz der kargen Reden, die übrigens nicht in Anführungszeichen gesetzt sind) als Erzählgedicht. (Bräutigam, 1970: 18)

Nach der oben genannten Unterscheidung der beiden Begriffe betont Bräutigam in dem folgenden Abschnitt: „Man darf die moderne Ballade nicht an der traditionellen des 19. Jahrhunderts messen“. Wenn Bräutigam mit dem unterstrichenen Begriff wie in der zitierten Aussage nicht nur das dialogische Gedicht lyrisch-dramatischer Prägung gemeint hat, dann stößt er schon an dieser Stelle auf das Problem der Wortwahl. Das zeigt sich daran, dass er zuletzt die beiden Begriffe nicht unproblematisch unterscheiden und sie nicht auf der gleichen Ebene ansiedeln kann.

Einfach gesagt: die neueren Balladen, die sich nicht an der Traditionslinie des 18. oder 19. Jh. orientieren, sind „moderne Balladen“. Je nach dem, ob sie mehr oder weniger lyrisch, episch, dialogisch oder unpersönlich erzählend sind, kann man noch Begrifflichkeiten für diese Variationen bilden, die alle unter dem Begriff „moderne Ballade“ stehen. Das „Erzählgedicht“ zum Beispiel tritt als Unterart der modernen Ballade auf.

Was nützt es aber, bei der Suche nach der Balladendefinition erfolgreich zu sein, wenn es so scheint, als nähmen die Schwierigkeiten einer gattungstheoretischen Grenzziehung zu, je mehr Definitionsversuche es gibt? Nützlich ist, dass man unter diesen verschiedenen Definitionen gerade bei Uneinigkeiten die Möglichkeit zum

Auswählen hat und man diese Versuche als Orientierung benützen kann, um einen neuen, vielleicht einen besseren Begriff der Ballade prägen zu können. Nicht zuletzt zeigen diese Versuche, dass es noch Interesse an der Ballade gibt.

2.2 Balladentypologie

„Weit wichtiger als die Definition der Ballade, welche beiläufig, niemand gelingt, ist die Unterscheidung ihrer Unterabteilungen“ (Lang, 1942: 56). Auch Kayser ist dieser Auffassung. In seiner *Geschichte der deutschen Ballade* wird nicht die Bestimmung des Balladenbegriffs an die erste Stelle gesetzt, sondern die der Unterarten der Ballade. Es geht hier aber nicht darum zu beurteilen, ob die Balladentypologie wichtiger als die Balladendefinition ist oder umgekehrt. Nachfolgend werden die Fragen der Balladentypologie dargestellt: wie und nach welchen Prinzipien man die Ballade klassifiziert und wie verschiedene Intentionen zu Möglichkeiten der Unterscheidung führen.

Wenn man von Balladentypologien spricht, beginnt man am besten mit dem einfachsten Fall, der Unterscheidung von Volksballade und Kunstballade. Die deutsche Volksballade taucht seit der Mitte des 12. Jahrhunderts zunächst als anonyme Schöpfung auf. Sie ist ein mündlich überliefertes Gedicht, das sich aus den alten Heldenliedern der ritterlich-adligen Schicht zur Poesie des städtischen Bürgertums entwickelt hat. *Das jüngere Hildebrandslied* zeigt beispielhaft die thematische und strukturelle Umformung vom Heldenlied zur Volksballade (Schaeffer, 1966: 16-18). Zwar ist die Geschichte in der Volksballade ähnlich wie in der älteren Version vom „Meister Hildebrand“, aber Volksballaden sind nicht mehr heldische oder ritterliche Texte, denn sie betreffen eher das private Leben des Bürgertums. Häufige Themen der Volksballade sind z. B. Familien und Liebeskonflikte, Verbrechen, Katastrophen oder glückliche Fügungen des Schicksals einzelner (Müller-Seidel, 1968: 21-22). Mit Volksballade sind Texte gemeint, wie „Ich will zu Land ausreiten“, „Es waren zwei Königskinder“ oder „Es reit der Herr von Falkenstein“ (Hassenstein, 1986: 14). Die Blütezeit der Volksballade liegt zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert und endet mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts. Warum die Geschichte der Volksballade zu Ende geht, lässt sich nach Schaeffer so erklären:

Neuere gesellschaftliche Umschichtungen, epochemachende geographische Entdeckungen, die religiöse Aufgeregtheit der Zeit und vor allem der tiefe Einschnitt des Dreißigjährigen Krieges ließen das Interesse an balladischer Ausformung erlahmen. (Schaeffer, 1966: 18)

Die Volksballaden verschwinden aber nicht gleich nach dem Beginn der Aufklärung im 17. Jahrhundert, sondern dieser Prozess vollzog sich allmählich.

Am Ende des 18. Jahrhunderts beginnt der Wendepunkt der deutschen Balladengeschichte, als die schriftlichen Balladen in Deutschland auftauchen, die später als „Kunstballaden“ bezeichnet werden. Man kann deshalb sagen, dass Schriftlichkeit ein Kriterium dafür ist, die Kunstballade von der Volksballade zu unterscheiden. Jedoch ist die deutsche Kunstballade ohne die Volksballade als ihre Vorstufe kaum denkbar, denn sie entwickelt sich sowohl thematisch als auch stilistisch aus der alten Volksballade. Die Volkslieder Herders, die er aus einer englischen Balladensammlung übersetzte und besonders seine Übertragungen „Edward“ und „Erlkönigs Töchter“ werden auch noch von der jüngeren Dichtergeneration in Deutschland als Muster der Kunstballade aufgenommen (Schaeffer, 1966: 18).

Was die Entstehung der Kunstballade betrifft, lässt sich nicht einfach beurteilen, wer ihr Begründer ist. Viele Theoretiker im 20. Jahrhundert bemühen sich, das herauszufinden. Kayser stellt fest, dass mit Hölty's Gedichten „Adelstan“ und „Röschchen“ (1771) und „Die Nonne“ (1773) in Deutschland die Kunstballade beginnt (Kayser, 1943: 85). Viele Balladenforscher wie Müller-Seidel oder Grimm setzen die Entstehung der deutschen Ballade mit Bürgers „Lenore“ im Jahr 1773 an: „Selten hat ein Gedicht unserer Literatur so Epoche gemacht wie Bürgers ‚Lenore‘. Hier beginnt mit der neuen Gattung ein neuer Stil“ (Müller-Seidel, 1968: 34). Grimm wendet sich gegen die Darlegung Kayzers und unterstützt zugleich die Betrachtung Müller-Seidels: „Der erste Dichter, der Herders Programm aufgriff und in die dichterische Tat umzusetzen versuchte, war Gottfried Bürger. Insofern gilt er, und nicht Ludwig Christoph Hölty mit seinen Romanzen, als der Begründer der deutschen Kunstballaden“ (Grimm, 1994: 15). Selbst Bürger sieht sich in Konkurrenz zur Hölty: „Nun hab ich eine rührende Romanze in der Mache, darüber soll Hölty aufhängen“ (zit. n. Weißert, 1993: 64). Nach Weißert wurde die deutsche Kunstballade aber eigentlich schon vor Bürger und Hölty erschaffen. Für ihn ist Gleims „Der neue Jonas“ aus dem Jahr 1746 der erste Versuch, eine Bänkelsängerballade zu schreiben.

Dem folgt 1756 das Erscheinen dieses Bänkellieds mit zwei anderen unter dem Titel „Romanzen“ (Weißert, 1993 62f.).

Im Folgenden soll von den thematischen und stilistischen Merkmalen der Kunstballade die Rede sein. In der Kunstballade wird der Handlungskern betont. Sie berichtet von einem ungewöhnlichen, meist tragischen Einzelfall (Neis, 1978: 9). Orientiert man sich an Freund, so kann man Kunst- und Volksballade nach Thematik unterscheiden:

Die Volksballade dominiert mit ihrer Akzentuierung verinnerlichter allgemeinmenschlicher Thematik die langanhaltende politische Entmündigung des Bürgertums, an das sie sich vornehmlich richtet, die Kunstballade dagegen nimmt jeweils von konkreten historischen Situationen ihren Ausgang und spiegelt die Aufwertung bürgerlicher Aktivitäten, aber auch die konfliktreichen inneren Auseinandersetzungen des Bürgers mit den geschichtlichen Gegebenheiten. (Freund, 1978: 11)

Außer der Einteilung in Volks- und Kunstballade gibt es noch weitere Methoden zur Klassifikation der Ballade. Als grundlegend ist der Vorschlag Kayzers zu nennen, die Unterarten der Ballade nach den folgenden Aspekten zu ordnen: nach dem Gehalt, nach dem Stoff und nach dem Stil (Kayser, 1943: 297). Unter diesen Aspekten hat Kayser die Kategorien-Ebenen noch vielfältig differenziert, z. B. durch den Handlungsträger (Ritterballade), durch das zentrale Motiv (Vergeltungsballade), durch den Stimmungston (Rührende Ballade) oder durch ein strukturelles Merkmal (Rahmenballade). Hassenstein stellt die Nebenordnung solcher Begriffe zuerst dar und kritisiert danach, dass solche Begriffe leicht zu einem Durcheinander der Systematik führen (Hassenstein, 1986: 29).

Während bei Kayser also verschiedene Begriffe für die Einteilung der Unterarten gebraucht werden, werden bei Hinck hauptsächlich nur zwei Balladentypen klassifiziert, nämlich die „nordische Ballade“ und die „legendenhafte Ballade“. Zur nordischen Ballade erklärt Hinck:

Fassen wir noch einmal zusammen. In der nordischen Ballade überwiegt die auffahrende, unbesonnene, aggressive, kämpferische und anstürmende Haltung zum Schicksal, zur Welt, zum Menschlichen gegenüber. [...] Tritt

die Natur dem Menschen handelnd gegenüber, wird sie als unheimlich, bedrohlich, feindlich erlebt. Magische und dämonische Kräfte verkörpern sich in Geistern oder Elementarwesen, die Verhängnis bewirken. (Hinck, 1978: 16)

Am Anfang dieser Aussage scheint die nordische Ballade in die Zusammenhänge des alten Heldentums zu weisen. Hinck bestimmt die Entstehung der nordischen Ballade damit, dass die Entdeckung der nordischen Ballade mit der das germanischen Heldentums parallel läuft. Darüber führt er weiter aus: „Das Element eines unterdrückten, und zwar vorwiegend germanischen, Heldentums dürfen wir als ein Kriterium der nordischen Ballade betrachten“ (Hinck, 1978: 10 f.). Betrachtet man die andere Hälfte der zitierten Aussage, so merkt man, dass die Formulierung „dämonische und magische Kräfte“ auf die naturmagische Ballade verweist, denn in der naturmagischen Ballade werden die Naturgewalten auch als dämonische Kräfte präsentiert, die unkontrollierbar sind und mit denen man, meist ohne Erfolg, kämpfen muss. Hinck stellt das Verhältnis zwischen der nordischen und der naturmagischen Ballade so dar, dass sie einander weitgehend entsprechen. Die nordische wie die naturmagische Ballade spiegeln uralte Ängste und das vorchristliche Weltbild. Zugleich kommen sie einem naturwissenschaftsfeindlichen Ressentiment entgegen. Aus dieser Sicht sind Bürgers „Lenore“ und Goethes „Erlkönig“ ohne Zweifel Beispiele des nordischen Typuses.

Der andere Balladentyp Hincks, die „legendenhafte“ Ballade, spricht demgegenüber nicht von kämpferischer Haltung zum Schicksal, zur Welt oder zum menschlichen Gegenüber, sondern eher von der inneren Kraft der Selbstüberwindung. Die anderen Unterschiede zwischen der nordischen und legendenhaften Ballade stellt Hinck wie folgt dar:

Was in der „nordischen“ Ballade als Kampf, ereignet sich in der legendenhaften Ballade als Passion. Während dort der Geist der Unbedingtheit und Unversöhnlichkeit das Geschehen zum Verhängnis treibt, bleibt hier die Dichtung für den Erbarmensappell und das Gnademotiv offen. (Hinck, 1978: 17)

Einen der interessantesten Versuche der späteren Balladentheoretiker, ein System für die Balladentypologie zu finden, macht Gottfried Weißert. Er hat verschiedene Versuche der Balladentheoretiker untersucht, und kommt zum Ergebnis, dass es hauptsächlich zwei Intentionen der Balladeneinteilungen zu unterscheiden gibt:

Zwei Intentionen sind festzustellen, einmal der Versuch, das umfangreiche Material durch eine weitverzweigte Systematik bis ins letzte zu umfassen; zum anderen die Absicht, einige wenige Kategorien zu finden, unter die sich das gesamte Material irgendwie einordnen lässt. (Weißert, 1993: 20)

Die beiden Intentionen findet Weißert jedoch unbefriedigend. Er führt darüber aus:

Die erste Methode hat den Nachteil, daß es ihr zufolge so viele Balladenarten gibt wie Balladen, weil die einzelne Ballade oft an mehreren dieser Typen „Anteil“ hat, sie sich also mehrerer dieser Balladenarten zuordnen läßt. Die zweite Methode bleibt deshalb mehr oder weniger unbefriedigend, weil es immer wieder genügend Balladenbeispiele gibt, die sich in die jeweilige Systematik nicht einordnen lassen. (Weißert, 1993: 20)

Wenn die beiden Intentionen unbefriedigend sind, was soll dann die gültige Methode zur Balladentypologie sein? 1986 hat Hassenstein sich mit Versuchen beschäftigt, die Gattung „Ballade“ in Arten einzuteilen und dadurch Überblick und terminologische Folgerichtigkeit zu gewinnen.

Die von Kayser und Hinck geprägten Modelle hält Hassenstein für „traditionelle Einteilungen“, denn sie wirken als Muster für Balladeneinteilungen anderer Theoretiker. Neben den beiden Modellen Kaysers und Hincks gehört auch Kämpchens Ansatz „des Numinosen“ dazu. In Kämpchens Werk *Die Numinose Ballade* repräsentiert der Begriff des „Numinosen“ den Oberbegriff der „naturmagischen Ballade“, der „totenmagischen“ und der „Schicksalsballade“ (Hassenstein, 1986: 25-27). Nach den oben genannten Modellen bemühen sich die späteren Balladentheoretiker noch weiter, die Balladen zu klassifizieren.

Hassenstein unterscheidet fünf verschiedene Möglichkeiten der Balladenklassifikation: die traditionelle Einteilung, die Einteilung nach Erzählmustern, die

Einteilung nach strukturellen Merkmalen, die Einteilung nach Merkmalen der Vermittlung und Wirkung und die Einteilung nach Inhalten. Die Einteilung nach strukturellen Merkmalen ist ein Versuch, aus Erzählstrategie, Vers- und Strophenformen der Ballade eine Typologie zu konstruieren. Es gibt eine Reihe von Begriffen dieser Art: Mit „Dialogballade“ ist diejenige Ballade gemeint, deren Geschehen in Redeform erzählt wird. „Monologballade“ bezeichnet diejenige Ballade, deren Erzähler im erzählten Geschehen auftritt. „Analytische Ballade“ meint die Ballade, deren Handlung enthüllt, was schon vor ihrem Beginn geschehen ist. Außerdem gibt es noch Differenzierungen zwischen durchlaufend versifizierten und strophisch gegliederten Balladen, solchen mit oder ohne Refrain und besonderen Formen wie der „Knittelversballade“ und der „Sonettballade“ (Hassenstein, 1986: 36-37).

Die nächste Einteilung, die Einteilung nach Merkmalen der Vermittlung und der Wirkung, fokussiert sich auf den „Sender“ und den „Empfänger“ einer Ballade. Sie handelt davon, wie eine Ballade vorgetragen wird und wie sie auf das Publikum wirkt: eine „Bänkelsangballade“ z. B. durch den Sänger auf öffentlichem Platz mit Hilfe von Podest, Bildtafel und Zeigestock. Andere Formen wie Couplet, Chanson, und Song verschmolzen zur „Kabarettballade“. Sie tendiert zu politisch radikalerer Öffentlichkeit auf größerer Bühne. Auf das Publikum bezogen wird die Ballade nach ihrer Wirkung eingeteilt. Aus dieser Sicht erläutert Hassenstein Winfried Freunds Aussage, dass die Wirkungen auf das Publikum eine Folge des politischen und sozialen Verhalten des einzelnen Balladendichters seien (ebd.: 37-38).

Eine weitere Möglichkeit der Klassifizierung ist nach Hassenstein die Einteilung nach Erzählmustern. Dabei handelt es sich um den Vergleich der Ballade mit Formen und Arten der Prosa-Erzählkunst. Bei dieser Einteilung tauchen drei Begriffe auf: „Legendenballade“, „Sagenballade“ und „Anekdotenballade“ (ebd.: 40-41).

Bei der letzten Balladeneinteilung, der Einteilung nach Inhalten, stellt Hassenstein die Frage nach dem Stoff und der Handlung der Ballade: Wovon erzählt die Ballade? Was ist ihr erzählenswert und was nicht? Welche Figuren und Geschehnisse sind balladengemäß? Ergebnis sind die folgenden drei Balladentypen: numinose, historische und soziale Ballade (ebd.: 30). Weißert kommt zu einer parallelen Einteilung. Die numinose Ballade gliedert Weißert wie Hassenstein nach Kämpchens Modell in drei Unterarten: naturmagische, totenmagische und Schicksals-

ballade. Die historische Ballade, so erklärt Weißert, taucht in den meisten Darstellungen der Balladenarten nicht auf, weil historische Stoffe in Balladen die Balladenart nicht eigentlich konstituieren, sondern erst die bestimmte Behandlung den historischen Stoff formt, und die historischen Stoffe in verschiedenen Balladenarten verwendet werden. Auch die numinose Ballade kann sich historischer Stoffe bedienen, z. B. die Ballade „Belsazar“ von Heine oder „Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln“ (Weißert, 1993: 35). Jedoch ist in diesen Balladen das Historische nicht das eigentliche Thema. Auch Hassenstein bemerkt diesen Unterschied:

So dient in Schillers Ballade „Der Graf von Habsburg“ das Historische ungeachtet der Detailtreue stofflicher Einzelzüge insgesamt als Schauplatz und Rahmen für die Veranschaulichung einer überzeitlichen sittlichen Idee. Aber auch das kriegerische Heldentum [...] fungiert meist als Handlungsvorbild, dessen historischer Hintergrund letzten Endes beliebig ist. (Hassenstein, 1986: 31)

Hassenstein zeigt trotzdem keine Schwierigkeiten zu haben, Schillers Ballade als historische zu bezeichnen. Dagegen schlägt Paul Lang vor, „den Begriff ‚historische Ballade‘ nur auf solche Balladen zu verwenden, in denen das Historische nicht nur Stimmungswert besitzt, [...] sondern in denen das Historische die eigentliche Substanz des Gedichts sei“ (zit. n. Weißert, 1993: 35).

Während es bei der historischen Ballade schwierig ist, eine klare Umgrenzung zu finden, so behauptet Hassenstein, dass die soziale Ballade eine der Balladenarten ist, die sich vom Inhalt her deutlich abgrenzen lässt, denn sie ist als diejenige Ballade definiert, die nicht mehr von der irrealen Welt handelt, sondern die sozialen Themen in der bürgerlichen Gesellschaft darstellt (Hassenstein, 1986: 32). Ähnlich argumentiert Weißert, dass sich die soziale Ballade, anders als die anderen Balladentypen, vom Irrrealismus entfernt. Deshalb wird sie als Sonderfall aller Balladenarten betrachtet (Weißert, 1993: 24). Aber so einfach ist es bei der Abgrenzung der sozialen Balladen auch nicht, weil nicht jede soziale Thematik sich in den sozialen Balladen finden lässt. Meistens werden als Themen soziale Konflikte zwischen Liebe und Standesgrenzen, Treulosigkeit, Kindesmord und Hinrichtung behandelt. Einige soziale Balladen seit Chamisso, Heine und einigen anderen Dichtern ihrer Zeit tendieren jedoch auch zur Politisierung. Politisches Bewusstsein und gezielter Protest gegen Ausbeutung und

Unterdrückung werden auch schon in ihren Werken deutlich. Seit Wedekind und Brecht wird diese Tendenz noch offensichtlicher. Wegen dieser sozialkritischen bzw. politischen Darstellung werden die sozialen Balladen späterer Zeit auch sozialkritische Balladen genannt (Hassenstein, 1986: 32).

Es scheint schwierig oder sogar unmöglich, eine systematische Balladeneinteilung zu gewinnen, denn es gibt oft Überschneidungen zwischen den Kategorien oder die umfangreichen und vielfältigen Balladenstoffe scheinen sich überhaupt durch eine Systematik nicht komplett umfassen zu lassen. Hier wird daher vorgeschlagen, die Ballade weniger als einen Gegenstand zu betrachten, der in eine bestimmte Kategorie eingeordnet werden muss, als als eine lebendige Dimension, die nicht in einer bestimmten Systematik fixiert ist. Die Ballade „Belsazar“ von Heine z. B. ist eine totenmagische Ballade mit historischem Stoff. Brechts „Ballade vom armen Stabschef“ kann man als eine sozialkritische Ballade mit naturmagischem Stoff betrachten.

Von allen Arten der Ballade hat die soziale Ballade die engste Beziehung zu der Ballade der Gegenwart bzw. zur Ballade des 20. Jahrhunderts. Jedoch sind die meisten modernen Balladen, besonders die nach dem 1. Weltkrieg entstandenen, als soziale Balladen im allgemeinen Sinn nicht ausreichend gekennzeichnet, sondern eher als sozialkritische Balladen anzusehen. Im folgenden sollen die Unterschiede zwischen den sozialen und den sozialkritischen Balladen noch gründlicher aufgezeigt und die Entwicklungslinien der sozialkritischen Ballade dargestellt werden.

2.3 Sozialkritische Ballade

Die Balladentheoretiker stellen die moderne Ballade zu Recht in den sozialen Kontext und erweitern den Balladenbegriff in verschiedene Richtungen wie Moritat, Bänkelsang, Chanson, Song und Kabarett. Die „sozialkritische Ballade“ ist eine der Erweiterungen, die erst im deutschen literarischen Raum des 20. Jahrhunderts auftaucht. Ihre Geschichte bezieht sich auf die soziale Ballade, die schon im 18. Jahrhundert beginnt und im 19. Jahrhundert populär wird. Sie ist eine besondere Form der Balladendichtung, die den Unterschied zwischen Volks- und Kunstballade deutlich macht.

Schon im Jahr 1912 gibt es eine ausführliche Studie über die soziale Ballade, Benzmanns *Die soziale Ballade in Deutschland*. Sie ist eine bis heute noch nicht überholte Studie, die immer wieder zitiert wird. Die soziale Ballade im gemeinten Sinn ist von Benzmann so beschrieben:

Die soziale Ballade ist ja nicht nur soziales Gedicht, sie ist auch Ballade, sie ist nicht Erzählung, nicht Genrebild, nicht soziale Phantasie, aber Allegorie, sie ist in erste Linie soziale Ballade, d. h. eine exklusive, privilegierte und souveräne Form der Dichtung. [...] Als Charakter an sich -- ohne Rücksichtnahme auf besondere Stilbildungen und Stilarten usw. -- präsentieren sie ebenso wie jede andere echte Ballade eine gedrungene Struktur, einen lebhaften liebartigen Rhythmus, eine in dem einzelnen Wort wie in den Sätzen gleich prägnante Sprache, in der dichterischen Wirkung eine hohe Anschaulichkeit, die durch lautliche und malerische Sprachmittel in harmonischer Weise erzielt wird. (Benzmann, 1912: 2-3)

Diese Definition der sozialen Ballade fokussiert hauptsächlich auf ihre strukturellen Merkmale und bringt die formelle Gemeinsamkeit zwischen sozialen und sonstigen Balladen zum Ausdruck. Auch bleibt der alte Balladenstoff in der sozialen Ballade erhalten, aber das Motiv ist verändert. Das Motiv kann sein: eine Handlung, ein Ereignis oder eine soziale Prägnanz. Wichtig ist, dass der soziale Gegensatz, z. B. der Gegensatz von Reich und Arm, von Genuss und Arbeit, von Lebenshöhen und Lebenstiefen usw. besonders hervorgehoben wird (ebd.: 2). Ähnlich erklärt Hinck:

„Die sogenannte soziale Ballade des 19. Jahrhunderts zieht ihre Themen vor allem aus dem Gegensatz zwischen Arm und Reich und appelliert an Emotionen; sie ist im Wesentlichen soziale Mitleidsdichtung schon bei Chamisso“ (zit. n. Fritsch, 1976: 77). Nach Weißert genügt ein solches Motiv allein nicht für die Abgrenzung der sozialen Ballade, weil es in der Volksballade auch zu finden ist. Was den Unterschied zwischen der sozialen und der Volksballade ausmacht, ist die Darstellung des Motivs. In diesem Zusammenhang gibt Weißert zu bedenken:

Doch fehlt der Volksballade wie auch den balladesken Handwerksliedern eine oppositionelle Haltung, denn der Gegensatz zwischen Arm und Reich, Hoch und Niedrig wird in ihnen nicht als prinzipielle Ungerechtigkeit empfunden, es fehlt in ihnen gerade der von Benzmann geforderte "kritisch den Verhältnissen gegenüberstehende Standpunkt". (Weißert, 1993: 46)

Balladenhafte Gedichte mit sozialer Tendenz gibt es schon seit dem Mittelalter, z. B. in der Vagantenlyrik des lateinischen Mittelalters, in den Gedichten des François Villon (1431-1463) und des Schweden Bellmann (1740-1795) (ebd: 47). Diese Gedichte behandeln soziale Motive, aber diese Tradition ist nicht kontinuierlich. Aus Benzmanns Sicht sind die Balladen mit sozialer Tendenz des Mittelalters und auch die Balladen des späteren 17. Jahrhunderts keine bewussten sozialen Balladen (Benzmann, 1912: 6) Die echte soziale Ballade sieht Benzmann erst bei Chamissos „Das Gebet der Witwe“ und Heines „Die Wanderratten“ entstehen, wo die künstlerische Absicht auf eine als sozial zu empfindende Wirkung ausgeht (ebd: 1).

Gerolf Fritsch sieht bei Heines Balladen nicht nur eine soziale, sondern auch eine gesellschaftskritische Tendenz. Fritsch nennt Heines „Donna Clara“ als Beispiel. Das allgemeine soziale Motiv der Geschlechterliebe wird hier im Text sozialkritisch verwendet. Das Lorelei-Motiv der Romantiker wird verwendet, aber der Autor kehrt es vollkommen um (Fritsch, 1976: 45). Das soziale Motiv wird bei dieser Ballade nicht rein verwendet, sondern ironisch und kritisierend, und eine solche Motivgestaltung wirkt anders als die bei der früheren sozialen Ballade. Man kann also sagen, dass die ironische Verwendung des sozialen Motivs eine Steigerung der sozialen Ballade ist.

Von der erwähnten Steigerung her führt endlich der Weg zum Versuch einer neuen Begrifflichkeit. Der Begriff „sozialkritische Ballade“ wird erst von Hinck (1968) geprägt und dann noch von Fritsch (1976) verstärkt. Die Ballade „Das Sklavenschiff“

von Heine wird bei den beiden Autoren als Beispiel der sozialkritischen Ballade genannt. Die Ballade hat den Sklavenhandel zum Thema, dem, obwohl im größten Teil der Welt durch Gesetze verboten, um die Mitte des 19. Jahrhunderts und später noch unzählige Menschen zum Opfer fielen. Der Sklavenhändler zeigt seine Unmenschlichkeit, wenn er in den „Negern“ nichts anderes als die Ware sieht:

"Der Gummi ist gut, der Pfeffer ist gut,
Dreihundert Säcker und Fässer;
Ich habe Goldstaub und Elfenbein --
Die schwarze Ware ist besser.

Sechshundert Neger tauschte ich ein
Spottwohlfeil am Senegalflusse
Das Fleisch ist hart, die Sehnen sind stramm,
Wie Eisen vom besten Gusse. [...]"

(zit. n. Hinck, 1978: 58)

Während der Fahrt sterben viele „Neger“. Der Händler sagt, dass man mehr Tote den Haien zum Frass werfen muss. Aber dann kommt der Arzt und schlägt vor, dass die Sterblichkeit durch Musik und Tanz abnehmen kann. Nun wird froh und endlos auf dem Deck getanzt, während in der Tiefe die Haifische ungeduldig abwarten.

Wohl hundert Neger, Männer und Frau,
Sie jauchzen und hopsen und kreisen
Wie toll herum; bei jedem Sprung
Taktmäßig klirren die Eisen...

Der Büttel ist maître des plaisirs,
Und hat mit Peitschenhieben
Die lässigen Tänzer stimuliert,
Zum Frohsinn angetrieben...

Und Dideldumdei und Schnedderedeng --
Es nehmen kein Ende die Tänze.
Die Haifische beißen vor Ungeduld
Sich selber in die Schwänze.

(ebd.: 59)

Der Ton dieser Ballade ist grotesk und ironisch. Der Dichter erweckt hier kein Mitleid des Lesers, oder wie Hinck argumentiert: „Sie hält [...] die emotionale Anteilnahme des Lesers in Schranken“ (ebd.: 59). Und das ist das Wesen der sozialkritischen Ballade, das einen Unterschied von der sozialen Ballade ausmacht. In diesem Zusammenhang führt Hinck weiter aus:

Denn nicht Überwältigung, Erweckung von Mitleid angesichts des Martyriums der Sklaven strebt der Dichter an, nicht die Entlarvung tragischer Stimmung. Entlarvung beabsichtigt er: Entlarvung der Inhumanität eines humanen Gehabes, des Widerspruches zwischen Schein und Zweck. (ebd: 59)

Ein solcher grotesker Ton ist auch bei Brechts „Legende vom toten Soldaten“ zu erkennen, als der tote Soldat wieder zum Kriegsdienst erweckt wird und mit der Marschmusik weiter marschiert.

Die sozialen Motive sind bei Heines und Brechts Ballade noch spürbar, aber sie entfernen sich von den sozialen Balladen wie denen von Chamisso, indem sie sie durch eine Übertreibung, eine Widersprüchlichkeit, eine Ironie distanzieren. Oft ist bei den sozialkritischen Balladen die politische Wirkung zu sehen. Brecht zeigt sich deutlich vom Marxismus beeinflusst. Und man kann auch sagen, dass Brecht einer der dominierenden Dichter im Gebiet der sozialkritischen Ballade ist. Diese Arbeit soll weiter untersuchen, wie Brecht die Ballade für seine Sozialkritik einsetzt.

Kapitel 3

Brechts Balladen

Da der Begriff der Ballade vielfältig und problematisch ist, ist es auch schwer, Brechts Balladen als Gegenstand dieser Arbeit zu bestimmen. Zunächst stellt sich die Frage, welche Gedichte Brechts als Balladen anzusehen sind. Eine einfache Antwort ist: Alle Gedichte, die Brecht selbst als Balladen bezeichnet, gehören zum Untersuchungsgegenstand. Ein weiterer Anhaltspunkt können Texte sein, die in der Sekundärliteratur zu Brecht als Balladen bezeichnet werden.

Gedichte von Brecht werden in fast allen Texten erwähnt, die die modernen Balladen behandeln, zum Beispiel Hincks *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht*, wo im letzten Kapitel „Bertolt Brecht“ Gedichte wie die „Moderne Legende“, die „Ballade von den Seeräubern“ und die „Legende vom toten Soldaten“ sowohl formal als auch inhaltlich analysiert werden. In Bräutigams *Moderne deutsche Ballade* werden fünf Texte von Brecht für die Interpretation ausgewählt, nämlich „Der Schneider von Ulm“, „Die Ballade vom Wasserrad“, „Vom ertrunkenen Mädchen“, „Ballade von des Cortez Leuten“, und „Kinderkreuzzug“. Offensichtlich gelten also auch Texte Brechts als Balladen, die nicht Balladen heißen. Brechts Balladen werden natürlich auch in Arbeiten zu Brecht insgesamt oder zu Brechts Lyrik behandelt, zum Beispiel Steffensens *Bertolt Brechts Gedichte*, Bornerts *Brechts Lyrik im Kontext, Zyklen und Exil*, Schuhmanns *Untersuchungen zur Lyriks Brechts* und Pietzckers *Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus*. Eine der wichtigsten Quellen zu Brechts Balladen ist Knopfs *Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. 2 Gedichte*. Darin werden seine bedeutenden Gedichtssammlungen chronologisch dargestellt und manche seiner Gedichte bzw. Balladen werden dabei interpretiert wie zum Beispiel „Vom armen B. B.“, „Liturgie vom Hauch“ und „Ballade von der Judenhure Marie Sandler.“ Jedoch scheint es nach dem Forschungsstand so zu sein, dass „Balladen bei Brecht“ -- im Vergleich zur Gesamtmenge an Sekundärlitur -- ein wenig behandeltes Thema ist und dass es noch keine ausführliche Arbeit über Brechts Balladen gibt, die die Textmenge „Balladen bei Brecht“ als Forschungsgegenstand genau hätte bestimmen müssen.

Sieht man sich zur Bestimmung des Forschungsgegenstandes die Menge der Texte, die von Brecht selbst und die in der Sekundärliteratur als Balladen bezeichnet werden an, lässt sich erkennen, dass sich Brechts Balladen zum Teil an Volksballaden

des Mittelalters und zum Teil an Formen der historischen Ballade des 19. Jahrhunderts orientieren. Die in Kapitel 2 dargestellten traditionellen Bestimmungen der Ballade treffen auf sie zu: Die Texte enthalten lyrische, epische und dramatische Elemente. Gedichte bei Brecht, die in dieser Art gestaltet sind, können als Balladen gelten, auch wenn Brecht ihre Gattung nicht bezeichnet oder sie sogar „Lied“ oder „Song“ nennt.

Es ist klar, dass bei einzelnen Gedichten strittig sein kann, ob es sich um eine Ballade handelt oder nicht, auch weil die Balladenform bei Brecht flexibel ist, was sich zum Beispiel in unregelmäßigen Rhythmen und Dialogen ohne Anführungszeichen zeigt. Beispiele dafür sind „Das Lied vom SA-Mann“ und die „Legende vom toten Soldaten“, die in dieser Arbeit trotz ihrer Titel als Ballade behandelt werden. In dem „Entwurf einer Vorrede für eine Lesung“ nennt Brecht die beiden Gedichte auch Balladen: „Die ‚Ballade vom toten Soldaten‘ wurde während des Krieges geschrieben. [...] Vierzehn Jahre später war ich gezwungen, wieder ein ähnliches Gedicht zu schreiben: die ‚Ballade vom SA-Mann‘“ (GBA 27, 1993: 138). Die beiden Gedichte sind ohne Zweifel lyrisch und episch, aber weniger dramatisch. Aber das ist, wie im Kapitel 2 erwähnt, ein Normalfall für die moderne Ballade. Nach Hinck ist das Wichtigste bei der modernen Ballade, dass trotz des weiten definitorischen Rahmens die Erzählfunktion erkennbar bleibt (Hinck, 1978: 7), und in den beiden erwähnten Gedichten ist diese Funktion deutlich zu erkennen.

Natürlich können nicht alle Balladen oder Gedichte Brechts in dieser Arbeit behandelt werden. Der Schwerpunkt liegt auf denjenigen Texten, die auch sozialkritisch sind. Insgesamt geht es darum zu zeigen, wie sich Brecht der Balladenform bedient, um sich kritisch mit der Gesellschaft auseinander zu setzen.

Dieses Kapitel behandelt die Entstehung von Brechts Balladen. Als wichtige Balladensammlungen werden *Hauspostille*, *Songs der Dreigroschenoper*, *Lieder Gedichte Chöre*, und *Svendborger Gedichte* dargestellt. Danach sollen einige Dichter wie Wedekind, Villon, Rimbaud, und Kipling als seine wichtigen Vorbilder erwähnt werden, und im dritten Abschnitt dieses Kapitels werden Sprache und Stil seiner Balladen erklärt.

3.1 Entstehung von Brechts Balladen

Brecht ist als Dramatiker bekannter geworden als als Lyriker. Zwar fing er schon als Gymnasiast an, einige seiner Gedichte in den *Augsburger Neusten Nachrichten* zu veröffentlichen, aber es war nur unter seinen Freunden bekannt, dass er Balladen schrieb und zur Gitarre sang. Im Jahr 1922 erwähnte Brecht in der Korrespondenz mit dem Literaturkritiker Herbert Ihering seine erste Balladensammlung, die *Hauspostille*: „Die Hauspostille enthält die Balladen und ist noch nicht in Druck gegangen. Sie haben sie, sobald es einen Abzug gibt“ (GBA 26, 1998: 178). Im Jahr 1923 erschien eine Anzeige für die *Hauspostille* beim Kiepenheuer-Verlag, aber erst im Jahr 1926 erschien die Sammlung unter dem Titel *Taschenpostille* in einer Auflage von nur 25 Exemplaren. Endlich erschien die gedruckte *Hauspostille* von 1927 (Knopf, 2000: 147).

Das Wort „Hauspostille“ bezeichnet ursprünglich ein Buch mit christlich-religiösen Texten, die für den Hausgebrauch bestimmt sind. Brecht interessiert sich für die Darbietungsformen der christlichen Hauspostille, die nach den unterschiedlichen Gelegenheiten des Kirchenjahres und für die Wechselfälle des Lebens, also für den Gebrauch der Leser gegliedert ist (Schuhmann, 1973: 9). Eine ähnliche Funktion soll Brechts Hauspostille für den Leser haben. Diese Absicht lässt sich an der Anleitung erkennen: „Diese Hauspostille ist für den Gebrauch der Leser bestimmt. Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden“ (Brecht, 1968: 7). 1958 und 1978 erschienen Nachdrucke der Taschenhauspostille im Aufbau-Verlag. Diese Ausgabe wurde in flexiblem Leder gebunden und auf dünnem Papier und in zwei Spalten mit roten Kapitelüberschriften gedruckt, womit absichtlich eine Ähnlichkeit zu biblischen oder neutestamentarischen religiösen Gebrauchsbüchern hergestellt wurde (Knopf, 2000: 10). Zweifellos ist der Gebrauchswert ein wichtiges Konzept von Brechts Hauspostille wie auch von seinen anderen lyrischen Werken. Brecht selbst betont in seinem Gedicht „Über die Bauart langdauernder Werke“: „Von allen Werken die liebsten/ sind mir die gebrauchten“ (zit. n. ebd.).

Die Benennung der Lektionen und die Gedichtauswahl sind in verschiedenen Fassungen der Hauspostille unterschiedlich. Unverändert bleibt die Gliederung des Lyrikbuches in fünf Lektionen. In seiner Einleitung stellt Brecht die Lektionen vor und parodiert dabei die Sprache religiöser Gebrauchsliteratur. Die erste Lektion

„Bittgänge“ umfasst die Balladen, die von sozialen Themen wie Mord, asozialem Verhalten, und Lebensgenuss handeln. Zum Zweck dieser Lektion sagt Brecht :

Die erste Lektion (Bittgänge) wendet sich direkt an das Gefühl der Lesers. Es empfiehlt sich, nicht zuviel davon auf einmal zu lesen. Auch sollten nur ganz gesunde Leute von dieser für die Gefühle bestimmten Lektion Gebrauch machen. (Brecht, 1968: 7)

Die zweite Lektion, „Exerziten“, wendet sich nicht an das Gefühl sondern an den Verstand der Leser. Brecht gibt deshalb den Lesern den Hinweis, „ihre Lektüre langsam und wiederholt, niemals ohne Einfalt, vorzunehmen“ (ebd.).

Die dritte Lektion, „Chroniken“, ist im Gedichtverzeichnis der gedruckten Hauspostille (1927) als reine Balladensammlung angelegt und behandelt die „Abenteuer kühner Männer und Frauen in fremden Erdteilen“ (ebd.). Die „Ballade von des Cortez Leuten“ z. B. zeigt den Todeskampf der Leute gegen einen sie langsam verschlingenden Wald, vor dem sie allmählich kapitulieren. Brecht erwartet, dass die Geschichten der Figuren aus früheren und fernerer Zeiten seinen Leser lehren können (Knopf, 2000: 152).

Die vierte Lektion, „Psalmen und Mahagonnigesänge“, ist aus Brechts Perspektive „das Richtige für die Stunden des Reichtums, das Bewußtsein des Fleisches und die Anmaßung“ (Brecht, 1968: 8). Der Name Mahagonny leitet sich von einem 1922 publizierten „afrikanischen Shimmy“¹ „Komm nach Mahagonne“ her (Knopf, 2000: 152).

Die fünfte Lektion, „Die kleinen Tagzeiten der Abgestorbenen“, zielt als Satire auf den katholischen Ritus (Knopf, 2000: 153). In „Von den verführten Mädchen“ imaginiert der Verführer sein Schuldbewusstsein als Rache seiner Opfer:

Satt und bequem, als die schöne Speisung vorüber
Stießen aus Faulheit sie mich in Gewissenqual
Versauten die Erde mir, machten den Himmel mir trüber
Ließen mir einen entzündeten Leib und kein Bacchanal.
(BAW 3, 1997: 109)

¹ Shimmy [schimi] der; -s: Gesellschaftstanz der 20er-Jahre

Während die Verführten mit ihrer Rache zufrieden scheinen, zeigt der Verführer zuletzt sein Schuldbewusstsein. Die Rollen von Täter und Opfer erscheinen durch die Rache der Verführten nach ihrem Tod umgekehrt. Um das Leben nach dem Tod geht es auch im fünften Kapitel der Lektion, der „Legende vom toten Soldaten“. Hier wird ein toter Soldat wieder ausgegraben und an die Front geschickt, um ein weiteres Mal den Heldentod zu sterben. Aber in dem Schlusskapitel „Gegen die Verführung“ dekonstruiert Brecht jede Wiederkehr nach dem Tod, indem er die Existenz nach dem Tod als „nichts“ bezeichnet:

Laßt euch nicht verführen!
 Zu Fron und Ausgezehr!
 Was kann euch Angst noch rühren?
 Ihr sterbt mit allen Tieren
 Und es kommt nichts nachher.
 (BAW 3, 1997: 116)

Brecht gestaltet nicht nur zwischen diesen beiden Gedichten einen Kontrast, sondern baut durch die anti-christlichen Inhalte auch eine Widersprüchlichkeit gegen die vom christlich-erbaulichen Titel *Hauspostille* geweckten Erwartungen auf. Dazu bemerkt Schuhmann:

Das ist ein Effekt, den Brecht gewollt hat, und doch mehr als das, nämlich der Schlüssel zum Verständnis einer Gedichtsammlung, die sich der überlieferten christlichen Formen und Begriffe bedient, um sie einer neuen „Religion“ dienstbar zu machen: der Brechtschen „Lebenphilosophie“. (Schuhmann, 1973: 13)

Der Anhang „Vom armen B. B.“, so sagt Brecht: „ist gewidmet George Pfanzelt, Caspar Neher, und Otto Müllereisert, sämtliche aus Augsburg“ (Brecht, 1968: 9). Das Gedicht ist oberflächlich als Selbstportrait des Dichters zu betrachten, der von seiner Jugendzeit erzählt. Aber eigentlich ist „Bertolt Brecht“ nur ein Mittel dafür, das Unglück seiner Zeit und den Gegensatz zwischen Wäldern und Stadt zu zeigen. Solche Gestaltung kann als Ausdruck des „Verfalls des Individuums“ gelten (Arendt, 1980: 267). Andererseits ist Brecht bemüht, seine Lyrik objektiv darzustellen, darin seine private Stimmung zu spüren. So äußert sich Brecht:

Meine Lyrik hat mehr privaten Charakter... Im Drama hingegen gebe ich nicht meine private Stimmung, sondern gleichsam die Stimmung der Welt. Mit anderen Worten: eine objektiv angeschaute Sache, das Gegenteil von Stimmung in gewöhnlichen und im poetischen Sinn.

(zit. n. Sträter, 1968: 87)

Die *Hauspostille* ist als repräsentativ für Brechts frühe Lyrik anzusehen. Durch die Balladen und Gedichte in der Sammlung sehen die Leser das Weltbild und die Haltung zur Gesellschaft des jungen Brecht, die „parodistisch, provokativ, anti-bürgerlich, abwechselnd nihilistisch und vitalistisch“ (Knopf, 2000: 7) sind. Carl Pietzcker spricht von „anarchischem Nihilismus“, der in Brechts Balladen zu beobachten ist. Er nennt die „Apfelböck-Ballade“ als Beispiel. Die Ballade behandelt das Motiv Elternmord. Jakob Apfelböck, der Elternmörder, trägt hier aber Züge eines Heiligen. Seine Erscheinung in dem milden Licht und dem milden Wind verstärkt seinen Heiligenschein: „In mildem Lichte Jakob Apfelböck/Erschlug den Vater und Mutter sein [...]. Es schwammen Wolken unterm Himmel hin/Und um sein Haus ging mild der Sommerwind“. Zum Schluss wird nicht gesagt, ob Jakob Schuldbewusstsein hat oder ob er eine Strafe für seine Tat bekommt. Brecht lässt am Ende die Milchfrau nur fragen „ob Jakob Apfelböck wohl einmal noch/Zum Grabe seiner armen Eltern geht?“ Dass der Täter nicht bestraft wird und dass er als Märtyrer erscheint, ist eine Zerstörung bürgerlicher Ideologie (Pietzcker, 1974: 112). In der *Hauspostille* arbeitet Brecht sich an den traditionellen Themen der Literatur ab, aber sucht zugleich die nihilistische und antibürgerliche Darstellung als Mittel zur Sozialkritik zu verwenden. Seine Reaktion auf bestimmte Ereignisse seiner Zeit, z. B. auf den ersten Weltkrieg, ist auch schon in dieser Sammlung zu finden. Diese Tendenz wird in seinen weiteren Gedichtsammlungen noch verstärkt.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der gedruckten *Hauspostille* 1927 erschien die Sammlung der Songs aus seinem Theaterstück *Dreigroschenoper*. Nur wenige Wochen nach der Uraufführung der *Dreigroschenoper*, mit großem Erfolg im Berliner Theater am Schiffbauerdamm, vereinbart Brecht mit dem Kiepenheuer-Verlag die Publikation der Songs. Sie kamen im Oktober 1928 als kleines Heft für 60 Pfennig heraus (Knopf, 161f.: 2000). Brecht benutzt bei manchen Texten, die dem Vorbild François Villons folgen, die Villon-Übersetzung von K. L. Ammer (s. a. Kap. 3.2). Zwischen 1946 und

1948 dichtet Brecht neue Songs und verändert einen Teil. Die neu gedichteten und die überarbeiteten Gedichte erschienen in einer Neufassung der Sammlung 1949 im Gebrüder Weiss Verlag, Berlin Schöneberg (BAW 3, 1997: 432). In dieser Sammlung gibt sich Brecht ausgesprochen politisch und sozialkritisch. Sie enthält nicht nur Songs, sondern auch vertonte Balladen, die sich direkt dem Kampf gegen den Faschismus widmen, wie „Die Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen“.

In den ersten Jahren der Emigrationszeit kommt Brecht auf die Idee, eine Auswahl seiner Gedichte aus dieser Zeit zusammenzustellen. 1934 erschien im Pariser Exil-Verlag Editions du Carrefour eine große Gedichtsammlung Brechts mit dem Titel *Lieder, Gedichte, Chöre*, die dem Kampf gegen den Nazismus dienen sollte (Steffensen, 1972: 12). Wegen des politischen Zwecks dieser Sammlung wurde sie in einer Auflage von 3000 Exemplaren illegal nach Deutschland gebracht (Knopf, 2000: 244). In diese Sammlung wird auch die Ballade „Legende vom toten Soldaten“ aus der *Hauspostille* aufgenommen. Die anderen Gedichte entstanden zwischen 1926 und 1933. Dieser Gedichtband wird in vier Abschnitte eingeteilt. Der erste Abschnitt umfasst elf Texte, der zweite dreizehn, der dritte zehn Texte, und der vierte, mit der Überschrift „Anhang“, enthält vier Texte (ebd.: 246).

Während die *Hauspostille* als Balladensammlung angelegt ist, hat Brecht in diesem Gedichtband drei verschiedene Typen der Dichtung nebeneinander gestellt, nämlich laut Titel *Lieder, Gedichte* und *Chöre*. Doch sind auch in dieser Sammlung Gedichte zu finden, die eindeutig Balladen sind, nämlich neben der „Legende vom toten Soldaten“ „Die Ballade vom Baum und Ästen“ und die „Ballade von der Billigung der Welt“. Die Balladen dieser Sammlung haben deutliche politische Zwecke. In einem Brief vom 20. September 1934 an Gerard de Lange schreibt Brecht, diese Sammlung habe „aktuell politischen Charakter“ (BAW 3, 1997: 446).

Auch in der nächsten Gedichtsammlung, *Svendborger Gedichte*, sind einige Balladen zu finden. Brecht beginnt die Arbeit an diesem Band 1937. Zwei Jahre danach wird die Sammlung in Kopenhagen gedruckt. Sie ist in sechs Kapitel eingeteilt, *I Deutsche Kriegsfiabel*, *II* (kein Titel), *III Chroniken*, *IV* (kein Titel), *V Deutsche Satiren* und *VI* (kein Titel). Insgesamt behandelt diese Sammlung den Kampf gegen den Faschismus, die Forderung nach Überwindung der Unterdrückung und die Widerspiegelung des Lebens im Exil (Bohnert, 1978: 75). Balladen in diesem Gedichtband sind z. B. „Ballade von der ‚Judenhure‘ Marie Sanders“, „Ballade von

den Osseger Witwen“ und „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“.

Nach diesem Gedichtband schreibt Brecht kaum mehr Balladen. Seine veröffentlichte politische Dichtung erreicht mit dieser Sammlung einen Höhepunkt. Viele Gedichte, die er später schreibt, werden erst nach seinem Tod veröffentlicht.

3.2 Wichtige Vorbilder von Brechts Balladen

Brechts frühe Werke sind ohne den Einfluss seiner Heimatstadt Augsburg kaum denkbar. Das Geschehen in der Stadt Augsburg liefert häufig den Stoff für seine Dichtungen. In seinem ersten Stück *Baal* erkennt man, dass sich die heimatliche Natur in der Landschaft mancher Balladen widerspiegelt, z. B. „Im Dickicht der Städte“, wo man der bayrischen sommerlichen Atmosphäre begegnen kann (Schuhmann, 1971: 49-50). Den anderen Rohstoff für seine Dichtung liefert seine Lektüre. Es ist oft bemerkt worden, dass eine Reihe seiner Balladen von Vorbildern beeinflusst ist. Wedekind, Villon, Rimbaud, und Kipling sind die wichtigsten Autoren, deren Werke und Traditionen Brechts Schaffen in der Jugendperiode stimuliert und inspiriert haben, bevor er in den späteren Werken seinen eigenen Ton findet. Der Medizinstudent Brecht zeigte seine Interesse an der literarischen Welt, indem er oft im Literaturseminar saß. Außerdem war er von dem Dichter und Bänkelsänger Frank Wedekind begeistert, der einen großen Einfluss auf seine frühen Werke ausübte (ebd.: 46).

Frank Wedekind, geboren am 24. Juli 1864 in München, begann seine lyrischen Versuche schon in der Kindheit und dreizehn seiner frühen Gedichte wurden sogar in seine erste Gedichtsammlung *Die Jahreszeiten* aufgenommen, die 1897 in dem Band *Die Fürstin Russalka* erschien. Berühmt wurde Wedekind mit seinen Gedichten „Meerfahrt“ und „Im heiligen Land“, in denen er eine Palästina-reise Kaiser Wilhelms II. ironisch kommentiert (Oktober 1898). Er wurde dafür wegen Majestätsbeleidigung zu sieben Monaten Festungshaft verurteilt. Nach der Jahrhundertwende wurde er als Bänkelsänger mit eigenen Texten bekannt (*Kindlers neues Literaturlexikon* 17, 1996: 460). Auch Brecht trug in seiner Augsburger Zeit seine Balladen mit Gitarre in Kneipen vor und oft sang er Wedekindlieder. Für den Bänkelsänger schrieb Brecht einen begeisterten Nekrolog:

Er sang vor einigen Wochen in der Bonboniere zur Gitarre seine Lieder mit spröder Stimme, etwas monoton und sehr ungeschult. Nie hat mich ein Sänger so begeistert und erschüttert. Es war die enorme Lebendigkeit dieses Menschen, die Energie, die ihn befähigte von Gelächter und Hohn überschüttet, sein ehernes Hohelied auf die Menschlichkeit zu schaffen, die ihm auch diesen persönlichen Zauber verlieh. Er schien nicht sterblich.

(zit. n. Schuhmann, 1971: 52)

Die Lebenshaltung der beiden Dichter scheint ähnlich zu sein. Auch Wedekind richtet sich gegen das Bürgertum und die bürgerliche Moral. In seinen Balladen sind die Helden deshalb anti-traditionelle Figuren wie Dirnen, Kriminelle oder Vagabunden, gleichzeitig aber auch Bürger oder junge Mädchen, die eine böse Tat begehen. Wedekind führt die Parodie der alten Formen zur Kritik an den Wertvorstellungen der Gesellschaft (Weißert, 1993: 119f.). Diese Tradition ist auch bei Brecht erkennbar. Auch in Brechts Balladen werden die konventionellen Helden durch asoziale Gestalten ersetzt, zum Beispiel ist in „Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde“ der Held ein Mörder. Schockierend für die bürgerliche Moral ist, dass der Mörder am Ende der Ballade nicht bestraft wird. Brecht benutzt hier die traditionelle Dichtungsform, um die traditionelle Wertvorstellung aufzubrechen. Man hat darauf hingewiesen, dass Wedekinds „Der Tanten Mörder“ eine Vorstufe zu Brechts „Apfelböck“ sein könnte (Rotermund, 1963: 144). In beiden Balladen zeigen die Täter kein Schuldbewusstsein und sie werden nicht als Sünder dargestellt, sondern eher als Unschuldige. Über die Gemeinsamkeit der beiden Balladen äußert Rotermund:

Auch in Wedekinds Gedicht ist die Schwere des Verbrechens relativiert: gegen den Geiz und die Altersschwäche der Tante wird die „blühende Jugend“ des Angeklagten ausgespielt; durch ihren Mangel an „Zartgefühl“ ist die Ermordete am Mord selbst schuldig. Sowohl hinter diesen Versen als auch hinter der Brechtschen Parodie, in der die Schuldfrage ganz eliminiert wird, steht etwas von der modernen Auffassung des Täterstrafrechts, das das ältere Tatstrafrecht abgelöst hat. (ebd. 144f.).

Brecht verehrte Wedekind. Als Wedekind am 9. März 1918 starb, war das für Brecht ein groß

er Verlust. Als Erinnerung an Wedekind gab er seinem ersten Sohn den Vornamen Frank (Riha, 1965: 93). Er veranstaltete eine persönliche Totenfeier für Wedekind in einer Lechkneipe in Augsburg (Kesting, 1998: 154), nahm an der Beerdigung am 12. März teil, und schrieb danach ein Gedicht auf Wedekinds Tod (GBA 13, 1993: 440):

ZU WEDEKINDS BEGRÄBNIS

Sie standen ratlos in Zylinderhüten.
 Wie um ein Geieraas. Verstörte Raben.
 Und ob sie (Tränen schwitzend) sich bemühten:
 Sie konnten diesen Gaukler nicht begraben.
 (ebd.: 115)

Man kann sagen, dass Brecht sein literarisches Schaffen mit einer konventionellen deutschen Dichtungsform beginnt, nämlich mit der Ballade. Brecht selbst leugnet diesen konventionellen Anfang nicht. Im Journal Dänemark 1938/39 schreibt er:

Beinahe auf jedem Feld habe ich konventionell begonnen. In der Lyrik habe ich mit Liedern zur Gitarre angefangen und die Verse zugleich mit der Musik entworfen. Die Ballade war eine uralte Form, und zu meiner Zeit schrieb niemand mehr Balladen, der etwas auf sich hielt. (GBA 26, 1994: 316)

Brechts Interesse an der Balladendichtung ist durch seine Lektüre des englischen Dichters Rudyard Kipling stark beeinflusst. Im Jahr 1910 erschien unter dem Titel *Soldaten-Lieder und andere Gedichte* die erste Übertragung von Kiplings *The Barrack-Room Ballads* ins Deutsche. Übersetzer war Hans Sach (Hinck, 1978: 125). Mit Kipling begegnet Brecht einem weiteren Vorbild. Man kann auch sagen, dass Kiplings Balladen Brecht andere Welten eröffnen, die Welt der englischen Kolonialarmee in Indien und die Welt der englischen Balladen.

Rudyard Kipling, geboren am 30. Dezember 1865 in Bombay, war ein großer literarischer Autor. Er beschäftigte sich mit fast allen Feldern der Literatur: Ballade, Gedicht, Erzählung, Roman und Märchen. Seine Werke sind bis heute unter dem britischen Lesepublikum bekannt und erfolgreich. Im Jahr 1907 wurde er weltweit berühmt, als er als erster Engländer den Nobelpreis für Literatur erhielt. *The Barrack-Room Ballads* ist eine bedeutende Balladensammlung von Kipling, die 1892 erschien.

Sie stellt das Leben der englischen Soldaten und die Wirklichkeit des Militärdienstes im Britischen Empire dar. Zum einen spürt man in dieser Sammlung noch die Stil- und Aufbauformen der Volksballade. Zum anderen sieht man eine eigenartige Sprache der Ballade Kiplings, die rauhe Soldatensprache, die auf Brechts Balladen, besonders auf die Songs in den Dramen, starken Einfluss ausübten (*Kindlers neues Literaturlexikon* 9, 1996: 402ff.).

Der Einfluss Kiplings ist sehr früh bei Brecht zu sehen. Im „Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald“ aus dem Jahr 1916, das auch in die *Hauspostille* aufgenommen wurde, erinnern das exotische Milieu, die englischen Wörter und Wörter wie „song“ und „Johnny“, die refrainartigen Wiederholungen und der volkstümliche Stil an Kipling. Beide Dichter intendieren, dass die Balladen vorgetragen oder gesungen werden, und berücksichtigen das bei der rhythmischen Gestaltung der Texte. Brechts Gedichte sind daher einfach in Klang und Rhythmus.

Im Parabelstück *Mann ist Mann* ist der Einfluss Kipling offensichtlich, besonders in den Balladen „Lied der drei Soldaten“ und „Ballade von dem Soldaten“. Kipling spiegelt die Wirklichkeit des Militärdienstes wieder und zeigt wie die Soldaten behandelt werden. Kiplings „The Window at Windsor“ zum Beispiel kritisiert die Königin Victoria, die die Soldaten schlecht bezahlt und sie verachtet: „Poor beggars! Victory's son!“ (*Kindlers neues Literaturlexikon* 9, 1996: 403). In Brechts „Lied der drei Soldaten“ sieht man den schlechten Zustand der Soldaten und den sinnlosen Tod:

Freddy war der Whisky zu warm
 Und George hatte nie genug Decken
 Aber Johnny nimmt Georgie beim Arm
 Und sagt: die Armee kann nicht verrecken.
 George ist gefallen und Freddy ist tot
 Und Johnny vermisst und verdorben.
 Aber Blut ist immer noch rot
 Und für die Armee wird jetzt wieder geworben.
 (GBA 11,1988: 89)

Es lässt sich nicht genau feststellen, ob die Lektüre Kiplings Brecht zur Begegnung mit einem weiteren Autor führt, der einer der wichtigsten Vorbilder Brechts ist. Auf den letzten Seiten der Kiplingausgabe befindet sich eine Verlagsanzeige für die Werke François Villons, dessen Balladenton Brecht folgt und dessen Balladen Brecht als Stoff für sein erfolgreichstes Stück benutzte (Schuhmann, 1973: 58).

François Villon, der große Lyriker des Mittelalters, wurde wahrscheinlich 1431 in Paris geboren. Er wurde bekannt durch das Gedicht „La ballade de pendus“ oder die „Ballade der Gehenkten“. Möglicherweise entstand es 1463 und wurde 1489 als Anhang zur ersten Ausgabe des 1461 beendeten *Grant testament* gedruckt. Villon wurde im Jahr 1743 wegen Teilnahme an einem Studentenaufbruch in Paris zum Tode durch den Strang verurteilt. Aber er wurde nicht hingerichtet, sondern am 5. Januar 1463 für zehn Jahre aus Paris verbannt. Er starb vermutlich in demselben Jahr (*Kindlers neues Literaturlexikon* 17, 1996: 184).

In der Hauspostille gibt es eine Ballade „Vom François Villon“, die Brechts Ansicht über Villon ausdrückt (Haselhaus, 1962: 328). Villon ist zur mythischen Gestalt geworden, die gegen das Bürgertum kämpft. Er hat auch Verwandtschaft mit der Figur Baal in Brechts gleichnamigem Stück. Die beiden sind asoziale Typen, die sowohl das freie Leben, als auch den Tod genießen. Villons Einfluss auf Brechts Werke wird bei dem Stück *Die Dreigroschenoper* noch deutlicher.

In der *Dreigroschenoper* verwendete Brecht fünf Balladen von Villon, die von K. L. Ammer ins Deutsche übertragen wurden, weil er fand, dass diese Balladen zur Atmosphäre des Stückes passten: „Die Zuhälterballade“, „Die Ballade vom angenehmen Leben“, „Solomo-Song“, „Ruf aus der Gruft“ und „Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet“, in der Vorstufe *Die Ludenoper* „Ballade an die Freunde von F. Villon“ (Stempel, 1995: 463). Brechts Verwendung von Villons Werken wurde viel kritisiert, weil er den Namen des Übersetzers K. L. Ammer nicht genannt hatte. Bekanntlich wurde er von dem Literaturkritiker Alfred Kerr aus diesem Grund des Plagiats beschuldigt. Darüber gab Brecht folgende Erklärung ab: „Ich erkläre also wahrheitgemäß, dass ich die Erwähnung des Namens Ammer leider vergessen habe. Das wiederum erkläre ich mit meiner grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“ (Kesting, 1998: 47f.). Brechts Verwendung ist aber auch keine einfache Übernahme, sondern Ammers Übersetzung wurde verbessert und verändert. Nicht nur Brecht, sondern auch andere Dichter haben Villons Gedichte als ihren

Stoff verwendet. Aber gelingen konnte dies nur bei Brecht, weil er diese Stoffe auch parodierte und die Parodie zur Kritik führte (Haselhaus, 1962: 325).

Die Verwendung des Refrains bei Brecht ist von Villon stark beeinflusst. Der Refrain ist eine Besonderheit der Ballade Villons. Wenn man die Gedichte in der *Hauspostille* 1927 betrachtet, findet man etwa elf Gedichte mit Refrain. Außer der Verwendung des Refrains fand Brecht bei Villon die Personengalerie, die auch er in seiner Baal-Periode benutzte: Tagediebe, Vagabunden, vogelfreie Verbrecher, Dirnen und andere. Ein anderer Dichter, der von Villon beeinflusst wurde, ist Rimbaud, und er wurde ebenfalls ein wichtiges Vorbild für Brecht.

Jean Nicolas Arthur Rimbaud wurde am 20. Oktober 1854 in Charleville (heute Charleville-Mézières) geboren. Im Alter von zwanzig Jahren versuchte er, eine Dichtungstheorie zu entwickeln. Rimbaud hat durch seine revolutionierende Erneuerung der französischen Lyrik eine „lyrische Ursprache“ (*Kindlers neues Literaturlexikon* 14, 1996: 153f.) geschaffen, die Wirkungen auf die europäischen Lyrik und besonders auf die deutsche expressionistische Lyrik hatte. Eines der bedeutendsten Gedichte Rimbauds ist „Le bateau ivre“ oder „Das trunkene Schiff“, das 1871 entstand und 1883 veröffentlicht wurde (ebd.). Das Gedicht ist eine Reflektion auf das Bewusstsein des Dichters und, durch die Verwendung des „absoluten Symbols“ wegweisend für die europäische Lyrik. Zu dem absoluten Symbol gibt Steffensen eine Erklärung: „Absolutes Symbol bezeichnet [...] ein symbolisches Motiv, das in einem Gedicht durchgeführt wird, ohne dass irgendwelche erklärende oder kommentierende Hinweise gegeben werden“ (Steffensen, 1972: 26).

„Das Schiff“ von Brecht ist jenes Gedicht, das deutlich die Einwirkung Rimbauds „Le bateau ivre“ zeigt, besonders die Einwirkung des absoluten Symbols. Es wird weder bei Brecht noch bei Rimbaud gesagt, für was das Schiff ein Symbol ist. Es wird nur von dem Schiff geredet. In beiden Gedichten entdeckt man, dass das Schiff das Gleiche symbolisiert, nämlich den einsamen Verfall und Untergang. Bei der ersten und zweiten Strophe von „Das Schiff“ erkennt man schon diese Bedeutung:

Durch die klaren Wasser schwimmend vieler Meere
Löst ich schaukelnd mich von Ziel und Schwere
Mit den Haien ziehend unter dem rotem Mond
Seit mein Holz fault und die Segel schlissen

Seit die Seile modern, die am Strand mich rissen
Ist entfernter mir und bleicher auch mein Horizont.

Und seit jener hinblich und mich diesen
Wassern die entfernten Himmel ließen
Fühl ich tief, daß ich vergehen soll.
Seit ich wußte, ohne mich zu wehren
Daß ich untergehen soll in diesen Meeren
Ließ ich mich den Wassern ohne Groll.
(BAW 3, 1997: 46f.)

Das Schiff hier ist nicht mal mehr bestrebt, zum Ziel zu treiben. Es lässt sich nur ins Wasser sinken. In Rimbauds „Le bateau ivre“ sieht Steffensen die Gemeinsamkeit: „Auch ‚Le bateau ivre‘ wird ein Opfer der Elemente und liefert sich dem Untergang aus ‚sans regretter‘, wie es heisst“ (Steffensen, 1972: 26).

Eine andere von Rimbaud beeinflusste Ballade ist „Vom ertrunkenen Mädchen“, die auch in die *Hauspostille* aufgenommen wurde. Das Gedicht zeigt, wie der Körper in der Auflösung in die Natur eingeht und wie er sich mit der Natur vereinigt. Diese Natursymbolik erinnert an Rimbauds „Ophèlie“, wo die Protagonistin auch den Fluss hinuntertreibt und von der Natur in Verderben und Untergang geführt wurde (ebd.: 23f.).

Man sieht, dass die Produktion eines Dichters wie Brecht nicht nur von der inneren Vorstellung geprägt wurde, sondern auch von den Vorbildern, die für ihn entscheidend waren. Ein solcher Prozess findet statt, wenn er selbst zum Vorbild wird. Schließlich verweisen viele moderne Autoren wie Erich Fried, Wolf Biermann, Paul Celan, Hans Magnus Enzenberger und viele andere immer wieder auf Brecht.

3.3 Sprache und Stil

Brechts Gedichte weisen nicht nur auf seine unmittelbaren Vorbilder zurück, sondern auch auf die klassische Tradition. Aber sein Verhältnis zu den beiden Bezügen ist unterschiedlich. Brecht benutzt die Stoffe seiner Vorbilder und folgt zugleich ihren Denkweisen, ihren Einteilungen und Haltungen. Dagegen benutzt er zwar die Stoffe der klassischen Tradition, aber versucht zugleich, sich von ihr zu distanzieren. Man sieht bei Brecht Parallelen zu den Vorbildern und Widersprüchlichkeit zur klassischen Tradition, wie weiter unten zu verdeutlichen ist. Bei der Adaption der alten Stoffe verleiht Brecht seinen Gedichten aber auch seinen eigenen Charakter.

Was die Eigentümlichkeit Brechts ausmacht, ist die Einfachheit der Verssprache und der Form. Brecht verwendet in seinen Werken schlichte, alltägliche und direkte Sprache, um seine politische Aussage mitzuteilen (Weißert, 1993: 122). Die Rhythmen sind meist unregelmäßig und die Reimschemata werden nicht selten abgewandelt. Sowohl Einfachheit als auch Flexibilität dienen dem Gebrauchswert der Lyrik. Man soll auch im Blick behalten, dass viele seiner Gedichte bzw. Balladen für Theaterstücke entstanden sind, deshalb ist die Schönheit der Sprache und die Regelmäßigkeit der Form weniger wichtig als die Einfachheit der Mitteilung, die den Verstand der Zuschauer ansprechen soll (Weißert, 1993: 122).

Im folgenden werden Brechts Haltung zur Tradition und seine Arbeit mit der Tradition durchforscht. Dabei sollen auch Beispiele der Gedichte Brechts und traditioneller Vorbilder dargestellt werden. Der nächste Punkt „Eigenrhythmische Lyrik“ geht näher auf die Form der Balladen bei Brecht ein. Dabei steht Brechts Aufsatz im Arbeitsjournal 1938/39 „Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“ im Mittelpunkt.

3.3.1 Brechts Verhältnis zur Tradition

Um Brechts Verhältnis zur Tradition, besonders zur klassischen Tradition, zu verstehen, muss man berücksichtigen, dass er sich grundsätzlich gegen die bürgerliche Welt wendet. Brecht richtet sich prinzipiell gegen die zeitgenössische bürgerliche Denkweise, die den klassischen Kult lobt und bewahrt (Mittenzwei, 1973: 14). Jedoch zeigt sich diese Haltung nicht immer gleichmäßig bei Brecht. Der frühe Brecht scheint die verschiedensten Richtungen und Stile auszuprobieren, und es fehlt bei ihm noch die polemische Schärfe gegen bestimmte Kunsttraditionen und Richtungen (ebd.: 10). Auch findet man beim späteren Brecht durchaus Lob der klassischen Lyrik. Zehn Tage nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges schrieb Brecht über Goethe in seinem *Arbeitsjournal*: „ich blättere in Goethes PANDORA und bin wieder betroffen über die HIRTENGESÄNGE. wie sich das verfeinerte mit dem primitiven berührt!“ (zit. n. ebd.: 116). Brecht war auch von der „widersprüchlichen Einheit“, einem klassischen Harmonieprinzip, das sich in Goethes Lyrik findet, begeistert. Brecht kam immer wieder darauf zu sprechen, dass große Poesie widersprüchliche Elemente binden können müsse, ohne den Widerspruch in der Einheit völlig verschwinden zu lassen (ebd.: 167). Es ist also nicht leicht zu beurteilen, wie das Verhältnis Brechts zur klassischen Tradition aussieht. Sicherlich arbeitete Brecht viel mit den klassischen Stoffen. Er verwendete solche Stoffe aber nicht direkt, sondern durch die Parodie. Das ist ein Weg, das Alte zum Neuen zu führen. Bevor es hier um die Arbeit Brechts mit der klassischen Tradition geht, soll kurz erklärt werden, was eine Parodie ist. In *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik* formuliert Rotermund die Definition des Begriffs Parodie so:

Eine Parodie ist ein literarisches Werk, das aus einem anderen Werk beliebiger Gattung formal-stilistische Elemente, vielfach auch den Gegenstand übernimmt, das Entlehnte aber teilweise verändert, daß eine deutliche, oft komisch wirkende Diskrepanz zwischen den einzelnen Strukturschichten entsteht. (Rotermund, 1963: 9)

Bei Brecht finden sich parodistische Nachahmungen in vielen Gedichten und Balladen. Die *Hauspostille* zeigt sich schon durch die Gliederung in fünf Lektionen als Imitation kirchlicher Literatur. Die Gedichte in der Sammlung sind nicht weniger

parodistisch als ihre Gliederung. Das Gedicht „Liturgie vom Hauch“ ist nicht nur eine Parodie auf ein Kirchenlied, sondern es enthält auch eine Parodie des klassischen Gedichts „Wanderers Nachtlied“ von Goethe. Die parodierten Verse aus Goethes Gedicht werden bei Brecht als Refrain verwendet. So heißt es zum Beispiel in der ersten Strophe so.

1
Einst kam ein altes Weib einher
2
Die hatte kein Brot zum essen mehr
3
Das Brot, das fraß das Militär
4
Da fiel sie in die Goss', die war kalte
5
Da hatte sie keinen Hunger mehr
6
*Darauf schwiegen die Vöglein im Walde
Über allen Wipfel ist Ruh
In allen Gipfeln spürest du
Kaum einen Hauch
(BAW 3, 1997: 50)*

Der Refrain hier ist kein einfaches Zitat des Gedichts Goethes.¹ Er enthält auch die Veränderung und die Umstellung der Wörter und Verse. Außerdem ist der groteske Ton hier zu spüren. Es geht hier nicht mehr um die Natur und den Menschen wie bei Goethe, sondern es geht um das Militär und die Unterdrückten. Auch Wörter behalten nicht ihre wirkliche Bedeutung. Das Wort „Vöglein“ zum Beispiel ist auf die unterdrückte Arbeiterklasse zu beziehen, deren Bewegung, angefangen von der Novemberrevolution bis hin zum fehlgeschlagenen Aufstand 1923, scheiterte (Lehmann/ Schnarr, 1978: 30).

Der parodierte Refrain wendet sich, so sagt Hannah Arendt, „weniger gegen die Tradition selbst als gegen diejenigen, welche uns mit ihrer Hilfe über unsere eigenen Probleme beruhigen möchten, gegen die Klassizisten und nicht gegen die Klassiker“ (Arendt, 1980: 272). Die Klassizisten hier sind diejenigen, die das Schönheitsideal der Tradition einfach bewundern. Durch die Umformung Brechts passen

¹ vgl. den Original Text nach Rotermund, 1963: 142.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh
In allen Wipfeln
Spürst du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, bald
Ruhest du auch.

Umformung Brechts passen die vierzeiligen Verse zu dem Refrain und sie brechen zugleich das Schönheitsideal der Klassizisten.

Eines der beliebten Motive der klassischen Ballade, der Heldentod, wird bei Brecht als Satire auf die Ereignisse während des Ersten Weltkrieges verwendet. Während bei den klassischen Heldenballaden der Tod auf dem Schlachtfeld als Opfertod betrachtet wird, erscheint der Tod an der Front bei Brecht als eine Karikatur heldischer Tugenden und als Erpressung, wobei Riha zu der „Legende vom toten Soldaten“ äußert: „ Folgerichtig muß - mit dem weitergetriebenen Kontext des Gedichts zu reden - jede Erweckung, jede Wiederherstellung des Toten zu neuem Einsatz, jedes Zurück in die Schlacht als Erpressung erscheinen“ (Riha, 1968: 75f). Die letzten zwei Strophen der Ballade „Das Herz von Douglas“ bei Moritz von Strachwitz zeigen das klassische Ideal des Heldentodes.

Doch wo am dicksten ringsumher
Die Feinde lagen im Sand,
Da hatte ein falscher Heidenspeer
Dem Grafen das Herz durchbrannt.

Und er schlief mit klaffendem Kettenhemd,
Längst aus war Stolz und Schmerz,
Doch unter dem Schilde festgeklemmt
Lag König Roberts Herz.

(Freund, 1996: 67)

Während der Tod hier als stolzes Ereignis erscheint, lässt sich nach Arendt der Tod in Brechts „Legende vom toten Soldaten“ so erklären:

Die verschiedenen Stationen dieses Leidenszuges haben [...] noch eine andere Funktion als die, in der an einem Toten verübten Marter die Qual der geschundenen Kreatur -- ins Unsinnige gesteigert -- aufscheinen zu lassen. Es ist nicht zu übersehen, daß der tote Soldat mit der Entfaltung der Legende in den Hintergrund des Geschehens rückt; auch poetologisch gesprochen wird er zum Nicht-Helden.

(Arendt, zit. n. Hinck, 1978: 78)

„Nicht-Held“ ist das bezeichnende Wort zur Bestimmung dieser Ballade, obwohl in der ersten Strophe von der Heldentod erwähnt wird:

Und als der Krieg im fünften Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.

Denn der Heldentod hier zeigt nur den Effekt der Propaganda, die die jungen Männer überzeugt, Soldaten zu werden und für das Vaterland zu sterben (ebd.: 78).

Eine ganze Sammlung parodistischer Gedichte sind Brechts „Hitler-Choräle“, die sich an evangelischen Kirchenliedern anlehnen. Der fünfte Choral ist eine Parodie auf Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“. Aber anstelle des Motivs vom Streit Christi mit dem Teufel geht es bei Brecht um den Kampf des Nationalsozialismus mit dem Kommunismus (Rotermund, 1963: 168).

ein feste burg ist unser Gott	Ein große Hilf war uns SEIN Maul
ein gute wehr und waffen	Ein gute Wehr und Waffen
er hilft uns frey aus aller not,	ER nannt den Feind und war nicht faul
die uns itzt hat betroffen.	Ihn uns vom Hals zu schaffen.
der alt böse feind	Der Feind stand im Land
mit ernst ers itzt meint	Kommune war genannt!
gros macht und viel list	Vernunft und viel List
sein grausam rüstung ist,	Sein grausam Rüstzeug ist
auff erd ist nicht seins gleichen	Dagegen ist kein leicht Reden.
(ebd.)	(BAW 3, 1997, 216)

Die Verse Luthers werden bei Brecht adaptiert, aber die Rollen zwischen Gut und Böse werden gewechselt. Vergleicht man die Rollen in den beiden Gedichten Vers für Vers, so kommt man zum Ergebnis:

Gott → **Hitler** = „unsere Patei“

 Teufel → **Kommunisten** = Gegenpatei

Aber wenn man Brechts Gedicht als eine Satire betrachtet, wie es auch eigentlich eine ist, kehren sich die Rollen zwischen Hitler und Kommunisten wieder

um. In diesem Gedicht will Brecht für die Kommunisten sprechen. Der Feind und das lyrische „wir“ sind nämlich auf der gleichen Seite. Dazu betont Rotermund: „Der Kommunismus ist nicht der ‚Feind‘, sondern der ‚Freund‘ des Volkes“ (Rotermund, 1963: 169).

Übrigens wird die Parodie hier nicht als die Waffe gegen das übernommene Gedicht selbst verwendet. Die alte Form der Tradition hat Brecht mit seinen Worten nur verändert, um die Aussage im neueren Kontext zu schaffen.

Brecht übernimmt nicht nur Stoffe, Strophenformen und Formulierungen. In seinem Gedicht „Lied vom Weib des Nazisoldaten“ entlehnt er den fröhlichen Rhythmus eines Kinderlieds von Hoffmann von Fallersleben (Rotermund, 1963: 172). Aber durch diese Übernahme erhält der Rhythmus eine andere, nämlich eine groteske Funktion, denn was das Weib bekam, war der Tod ihres Mannes.

Und was bekam des Soldaten Weib
Aus dem weiten Russenland?
Aus Rußland bekam sie den Witwenschleier,
Das bekam sie aus Russenland.
(ebd.)

Was bringt der Weihnachtsmann dem Fränzchen?
Weihnachtsmann!
Eine Puppe mit dem Kränzchen
Bringt der Weihnachtsmann dem Fränzchen.
Weihnachtsmann!

Was bringt der Weihnachtsmann dem Mathildchen?
Weihnachtsmann!
Ausgeschnittne bunte Bildchen
Bringt der Weihnachtsmann Mathildchen.
Weihnachtsmann!
(ebd.)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Brechts Gedichte bzw. Balladen weder traditionell noch antitraditionell sind. Sie sind Schöpfungen mit parodierender Verwendung der traditionellen Stoffe, oder anders gesagt ist die alte Tradition der

Weg, der Brecht zum Neuen führt. Jedoch steht Brecht trotz der Nachahmung nicht *in* der Tradition. Durch die Umgangssprache und die modernen Stoffe, die er in seiner Lyrik umsetzt, wird die Distanz zur Tradition verdeutlicht.

3.3.2 Eigenrhythmische Lyrik

Redet man von Brechts Lyrik, so redet man von der Vielfältigkeit der Versformen. Bei seinen späteren Werken sind die Reimschemata entweder nicht vorhanden oder unregelmäßig. Durch diese Lockerheit der Versformen ist man skeptisch, ob man manche Werke Brechts noch Lyrik nennen sollte. Dazu schreibt Brecht im Arbeitsjournal 1938/39 einen Aufsatz „Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“.

Die Frage ist berechtigt, weil die Lyrik, wenn sie schon auf den Reim verzichtet, doch gewohntermaßen wenigstens einen festen Rhythmus bietet. Viele meiner letzten lyrischen Arbeiten zeigen weder Reim noch regelmäßigen festen Rhythmus. Meine Antwort, warum ich sie als lyrisch bezeichne, ist: weil sie zwar keinen regelmäßigen, aber doch einen (wechselnden, synkopierten, gestischen) Rhythmus haben.

(GBA 22, 1993: 357f.)

Aber es scheint, dass bei seinen frühen Werken, besonders bei den Gedichten der *Hauspostille* die Versformen verhältnismäßig regelmäßig sind. Sie sind fast alle gereimt. Jedoch haben sie meist unregelmäßige Rhythmen. Im allgemeinen beschreibt das Wort „Rhythmus“ eine Gliederung der Worte der Verse. Zum Begriff Rhythmus erklärt Beißner:

Das Element des Rhythmus, und zwar des Rhythmus auch in gebundener Rede, ist [...] nicht die Silbe, sondern das Wort, das sinntragende Wort [...] Der Rhythmus stellt sich im Vers wie in der Prosa an den eigentümlichen Relationen zwischen den Wörtern und Wortgruppen dar, den Sinnabschnitten der Rede, wie sich durch die Wortstellung sich zusammenschließen nach immanenten Gleichgewichtsgesetzen. (zit. n. Birkenhauer, 1971: 3)

Für die Gedichte mit unregelmäßigen Rhythmen nennt Brecht die „Ballade vom toten Soldaten“¹ als Beispiel, und stellt dabei das Schema des Rhythmus jeweils der zweiten Verszeile dar:

- | | |
|-----------|---------------------------------|
| 1. _____ | Keinen Ausblick auf Frieden bot |
| 2. _____ | Drum tat es dem Kaiser leid |
| 3. _____ | Und der Soldat schlief schon |
| 4. _____ | Zum Gottesacker hinaus |
| 5. _____ | Oder was von ihm noch da war |
| 6. _____ | Die Nacht war blau und schön |
| 14. _____ | Die Ratzen im Feld pfeifen wüst |
| 15. _____ | Waren alle Weiber da |
| 18. _____ | Daß ihn keiner sah |
- (BAW 6, 1997: 289)

Diese Ballade enthält 19 Strophen und es gibt neun verschiedene Rhythmisierungen der zweiten Verszeile. Von dem obigen Schema her scheint der von Brecht verwendete Begriff „Rhythmus“ problematisch zu sein, denn es zeigt eher eine Gliederung der Silbe nicht aber eine Gliederung der Worte. Es geht hier eigentlich um das Metrum. Dazu bemerkt Birkenhauer: „Er [Brecht] schreibt häufig ‚Rhythmus‘, wo ‚Metrum‘ genauer und unmißverständlicher wäre. Wir dürfen also - und können leider - seine Worte nicht auf die Goldwaage legen“ (ebd.: 18). Deswegen wird bei manchen Untersuchungen das Wort Metrum statt Rhythmus verwendet, obwohl sie von Brechts „Rhythmisierungen“ reden. Sträter zum Beispiel erörtert Brechts Aufsatz „Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen“, aber spricht von „Unregelmäßigkeiten im Metrum“ (Sträter, 1968: 140). Er merkt auch an, dass man Brechts Schema der „Ballade vom toten Soldaten“ nur richtig verstehen kann, wenn man Kenntnis der Melodie hat, sonst scheinen die Verse regelmäßig zu sein. Die zweite Zeile der dritten Strophe:

„Und der Soldat schlief schon“ _ _ _ _ _
 könnte so verstanden werden. _ _ _ _ _

¹ so hieß das Gedicht in der Erstveröffentlichung (Anhang zu „Trommeln in der Nacht“)

Das entspricht dem Verhältnis zwischen seinen frühen Gedichten und der Verwendung der Melodie: „Mein erstes Gedichtbuch enthielt fast nur Lieder und Balladen, und die Versformen sind verhältnismäßig regelmäßig; sie sollten fast alle singbar sein, und zwar auf einfachste Weise, ich selber komponierte sie“ (GBA 22, 1993: 358). Man kann also sagen, dass die Ursache vieler Unregelmäßigkeiten des Metrums in den frühen Gedichten Brechts in einem durch die Melodie festgelegten Rhythmus zu vermuten ist. Tatsächlich kann man die Unregelmäßigkeit dieses Verses auch anders betrachten. Hier braucht man eigentlich nicht auf der Melodie zurück zu greifen, wenn man den Vers als Sprechrhythmus betrachtet, denn bei Brecht ist das Sprachrhythmus wichtiger als das Versmaß, wie er selbst sagt: „Man muß dabei im Auge behalten, daß ich meine Hauptarbeit auf dem Theater verrichtete; ich dachte immer an das Sprechen“ (BAW 6, 1997: 290).

Brechts Widerstand gegen die „ölige Glätte“ (ebd.: 289) der üblichen Rhythmen zeigt, wie er selber erläutert, dass er sich der Disharmonien und Interferenzen der Menschen in der Gesellschaft bewusst war. In seinen Texten geht es deshalb „nicht nur um ein ‚gegen-den Strom-Schwimmen‘ in formaler Hinsicht, einen Protest gegen die Glätte und Harmonie des konventionellen Verses, sondern immer doch schon um den Versuch, die Vorgänge zwischen den Menschen als widerspruchsvolle, kampfdurchtobte, gewalttätige zu zeigen“ (GBA 22, 1993: 359).



Kapitel 4

Die Ballade als Instrument politischer Aussage

4.1 Balladen vom Ersten Weltkrieg

Der Zeitabschnitt vom Ersten Weltkrieg bis zur Herrschaft der Nationalsozialisten war ein wichtiger und bitterer Zeitraum der deutschen Geschichte, und er findet seinen Niederschlag auch in der Literatur. Viele Künstler und Autoren dieser Zeit sehen es als ihre Verantwortung an, trotz der Verurteilung durch die Gesellschaft, die politische Situation widerzuspiegeln. Sie müssen deshalb stark genug sein, um auf ihren Standpunkten verharren zu können. In diesem Zusammenhang äußert Arendt.

[...] und die Dichter, ob sie nun über politische Gegenstände schreiben oder nicht, werden es sich auch gefallen lassen müssen, von Bürgern als Bürger beurteilt zu werden. Das liegt natürlich besonders nahe, wenn politische Stellungnahmen und Bindungen eine entscheidende Rolle so entspielt haben, wie es bei Brecht der Fall ist.

(Arendt, 1971: 66)

Brecht war einer der bedeutendsten zeitgenössischen Dichter, der dauernd versuchte, die wirklichen gesellschaftlichen Verhältnisse zu schildern. In seinen Werken bringt er seine politische Haltung zum Ausdruck, die sich kraftvoll gegen Militarismus, Kapitalismus und Faschismus richtet.

Zwar bleiben die Sachlichkeit und die Genauigkeit der Mitteilung das wichtigste Kennzeichen von Brechts Gedichten (Knopf, 2000: 13), aber er ist sich auch der Gefahr beim Schreiben der Wahrheit bewusst. In seinem Aufsatz „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ (1935) erläutert Brecht zusammenfassend, dass die Dichter verschiedene Strategien beim Schreiben der Wahrheit haben, aber sie nicht verschweigen sollen:

[...] während wir immer fort jede Verwandlung von Freiheit abschüttelnd, die wahren Zusammenhänge im Hinblick auf die suchen, die bereit sind, ihre

Kenntnis zu benutzen, müssen wir auch noch daran denken, ihnen die Wahrheit so zu reichen, daß sie eine Waffe in ihren Händen sein kann, und zugleich so listig, daß diese Überreichung nicht vom Feind entdeckt und verhindert werden kann.

Soviel wird verlangt, wenn verlangt wird, der Schriftsteller soll die Wahrheit schreiben.

(BAW 6, 1997: 186)

Ja, es ist sehr wichtig, dass man seine literarische Waffe so listig verwendet, dass sie nicht vom Feind behindert werden kann. Aber wie? Für Brecht ist die Auswahl der Gattung eine wichtige Strategie, die Wahrheit zu zeigen und sie zugleich zu verstecken. Eine literarische Form, die Brecht als Mittel oder Waffe der politischen Aussage bevorzugte, ist die Ballade. Es könnte sein, dass, weil der Ton der Ballade ursprünglich mystisch und irrealistisch ist, die ernsthafte politische Kritik durch diese Maske gemildert werden kann. Man kann Brechts Kritik an der Politik oft durch seine Gedichte in balladischer Form ausgedrückt sehen, wie in der „Ballade vom Stahlhelm“, in der „Ballade vom Reichstagsbrand“, oder in der „Ballade von der Billigung der Welt“. Eine anderer möglicher Grund für die Verwendung der Balladenform könnte die Länge sein. Denn die Länge einer Ballade und auch die Erzählstrategie, die kurz, knapp und drastisch ist, ist für die Gebrauchsliteratur Brecht geeignet. Die Gedichte in balladischer Form können einfach auswendig gelernt werden. Außerdem werden sie oft betont vorgetragen und gesungen. Durch die Ballade kann der Autor deshalb den Massen seine politische Aussage schnell und effektiv mitteilen. Dass die Ballade zur politischen Kritik passt, könnte auch daran liegen, dass die Ballade eine schlichte und objektivierte Erzählung ist. Durch sie kann der Dichter Probleme oder Geschehen der Gesellschaft konkret und bildlich erzählen. Richter unterstützt diese Idee und fügt noch hinzu:

Die Ballade erlaubte den Dichtern, beiden Erfordernissen ihrer historischen Situation gerecht zu werden: Sie ermöglichte bewegliche Lebensnähe, konkrete und weltanschaulich tiefe Darstellung des revolutionären gesellschaftlichen Wandels von Sein und Bewußsein, und zugleich bewährte sie sich als Medium unmittelbarer Wirkung auf das breite neue Publikum der werktätigen Massen.

(Richter, 1970: 128)

Dass die Ballade eine objektive Erzählung ist, und dass sie ein praktisches Mittel für das Schreiben über die Wahrheit ist, betont darüberhinaus Schuhmann:

Brecht holt Stoff und Anlaß für seine Gedichte nicht aus sich selbst, sondern meist aus der Welt, in der er lebt. Die Ballade kommt diesen Anlagen in hohem Maße entgegen. Sie gibt dieser Lyrik von Anfang an ihr unverwechselbares Gepräge: die nahezu epischobjektivierende Aufbereitung der Wirklichkeit.

(Schuhmann, 1971: 14)

4.1 Ansichten Brechts über den Kampf für das Vaterland

Die Erfahrung des Ersten Weltkrieges, besonders nach der Niederlage Deutschlands im Jahr 1918, war der Anfang von Brechts Politisierung seiner Gedichtschöpfungen. Es ist klar, dass Brecht ein Dichter war, der sich offensichtlich gegen den Krieg wendet. Freilich schrieb Brecht aber nicht von Anfang an Balladen oder Gedichte, die den Krieg kritisierten. Brecht begann eigentlich in seiner Augsburger Zeit, als Gymnasiast, Kriegsgedichte im patriotischen Ton zu schreiben.

Kurz nach Kriegsbeginn schrieb Brecht 1914 einen Aufsatz „Notizen über unsere Zeit“ in der Zeitung *Augsburger Neueste Nachrichten*, in dem man seine positive Ansicht über den Kaiser sehen kann:

Jetzt in diesen Tagen liegen alle Augen auf unserem Kaiser. Man sieht beinahe staunend, welche geistige Macht dieser Mann darstellt. Jeder weiß, daß er den Krieg *nicht* gewollt hat, Er hat dagegen gekämpft, gerungen mit all seinem Einfluß, fünfundzwanzig Jahre lang. Oft hat man ihn dafür verspottet, verlacht. -- Jetzt plötzlich sind sich über seine Größe alle eins.

(zit. n. Mittenzwei, 1997: 39)

Für den jungen Brecht war der Kaiser ein großer Mann, von dem er begeistert war. Außerdem betrachtete er den Kampf für das Vaterland als Pflicht, der sich die Deutschen bewusst sein sollen. In dem gleichen Aufsatz wollte er den Willen der deutschen Männer zum Kampf stimulieren:

Der feste deutsche Charakter, an dem die deutschen Dichter und Denker seit zwei Jahrhunderten schaffen, bewährt sich nun. Ruhig und gefaßt in eherner Disziplin, aber doch flammend vor Begeisterung, weniger siegjubelnd als mit zusammengebissenen Zähnen sind unsere Männer in den Kampf gezogen.

(zit. n. Schuhmann, 1971: 15)

In den folgenden Monaten führte Brecht diesen Gedanken in seine literarische Produktion ein, nämlich in „Moderne Legende“ und „Der Fähnrich“ (ebd.: 17). Diese beiden Gedichte sind beispielhaft für die Kriegsgedichte des Gymnasiasten Brecht. Sie berichten von der Situation auf dem Schlachtfeld und behandeln das Motiv Tod und Mütter. Jedoch scheint es, dass der Tod der Soldaten und die Trauer der Mütter Mittel dafür sind, das Heldentum zu betonen.

Aber ein Jahr danach, als er die Situation des Krieges richtig wahrnahm, hatten sich seine Gedanken über den Krieg gewandelt, wie er in einem Schulaufsatz zum Thema „Dulce et decorum est pro patria mori“ schreibt:

Der Ausspruch, daß es süß und ehrenvoll sei, für das Vaterland zu sterben, kann nur als Zweckpropaganda gewertet werden. Der Abschied vom Leben fällt immer schwer, im Bett wie auf dem Schlachtfeld, am meisten gewiß jungen Menschen in der Blüte ihrer Jahre. Nur Hohlköpfe können die Eitelkeit soweit treiben, von einem leichten Sprung durch das dunkle Tor zu reden, und auch dies nur, solange sie sich weit ab von der letzten Stunde glauben.

(zit. n. Kesting, 1998: 14)

Wegen dieses Aufsatzes sollte Brecht von der Schule verwiesen werden, aber ein Lehrer rettete ihn, indem er Brecht als „verwirrtes Schülergehirn“ bezeichnete (ebd.). Trotz dieser Wandlung der Ansicht über den Krieg, schrieb Brecht noch im Jahr 1917 ein Gedicht im patriotischen Ton, „Soldatengrab“, als Erinnerung an seine Freunde, die sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet hatten. (GBA 13, 1993: 432)

SOLDATENGRAB

Bei den Soldaten drunten

Ist auch mein Freund dabei.

Ich hab ihn nicht rausgefunden.

Es ist auch einerlei.

Hat einst gekämpft und gesungen

Mit allen in eine Reih

Hat mit allen den Säbel geschwungen

Und ist mit allen verklungen

Und liegt nun drunten dabei.

Der Wind geht abends darüber

Und singt eine Melodei

Das macht traurig. Ich weiß nicht worüber;

Es ist auch einerlei.

(ebd.: 89)

Das Bild des Kampfes im Krieg wird in der zweiten Strophe relativ positiv betrachtet. Der Kampf, bei dem alle gesungen und den Säbel geschwungen haben, ist ein freiwilliger Kampf der braven Soldaten. Und vom Wind in der letzten Strophe könnte man sagen, dass er eine Melodie ist, die zur Erinnerung an die tugendhafte Tat der toten Soldaten gespielt wird.

Am 14. Januar 1918 kam der Krieg Brecht noch nahe, als er gemustert wurde. Vor der Musterung pumppte er sich voll Bohnenkaffee, um sein schon schwaches Herz noch zusätzlich zu verschlechtern. Jedoch berücksichtigte der Stabsarzt das nicht. Sein Vater hatte auch versucht, Brecht vom Soldatendienst zurückstellen zu lassen. Gelungen war das nur zum Teil, denn Brecht wurde zwar bis zum 15. September zurückgestellt, aber er musste auf jeden Fall vom 1. Oktober 1918 bis zum 9. Januar 1919 als Sanitäter Kriegshilfdienst im Reservelazarett Augsburg leisten (Mittenzwei, 1997: 77f.).

Die Erfahrung im Augsburger Lazarett hat seinen Hass gegen den Krieg noch verstärkt, und sie hat ihn zugleich zu der Ballade „Legende vom toten Soldaten“ inspiriert. Richter äußert: „Die ‚Legende vom toten Soldaten‘, Brechts erstes *kritisches* Deutschland-Gedicht, steht am Anfang einer ganzen Reihe gewichtiger und fast ausnahmslos bitterer Deutschland Gedichte“ (Richter, 1970: 142). Das Gedicht gehört zur letzten Lektion der *Hauspostille* 1927. Die Entstehungszeit des Gedichtes ist aber umstritten, denn Brecht hat verschiedene Daten angegeben. In seinem

„Entwurf einer Vorede für eine Lesung“ im Jahr 1935 behauptete er: „Bevor ich mich der Literatur zuwandte, hatte ich schon im Kriegsjahr 1917 ein Gedicht gegen den Krieg geschrieben, die „Legende vom toten Soldaten“, die Sie nachher hören werden“ (GBA 22, 1993: 138). Aber im gleichen Entwurf erwähnte er auch eine andere Entstehungszeit:

Die „Ballade vom toten Soldaten“ wurde während des Krieges geschrieben. Im Frühjahr 1918 durchkämmte der kaiserliche General Ludendorff zum letztenmal ganz Deutschland von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt nach Menschenmaterial für seine große Offensive.
(GBA 22, 1993: 139)

Das Gedicht wurde erstmals im Jahr 1922 gedruckt als „Ballade vom toten Soldaten“ und gehörte zu Akt 4 seines Stückes *Trommeln in der Nacht*. In diesem ersten Druck schrieb Brecht unter das Gedicht: „Zum Gedächtnis des Infanteristen Christian Grumbies, geboren den 11. April 1897, gestorben in Karwoche 1918 in Karasin (Süd-Rußland). Friede seiner Asche! Er hat durchgehalten“. Diese Notiz spricht wieder für eine Entstehung 1918. Im Jahr 1933 übernimmt Brecht das Gedicht in *Lieder Gedichte Chöre* mit der Jahresangabe 1918 und ändert die Überschrift in „Legende vom toten Soldaten“ (GBA 11, 1988: 322f.).

Die Ballade hat einen historischen Bezugspunkt. Sie kritisiert die deutschen Frühjahrsoffensiven unter dem Kommando des Generals Erich Ludendorff, und sie gilt als Brechts erstes Anti-Kriegsgedicht zum Ersten Weltkrieg und vielleicht auch als sein kritischstes und bekanntestes. Arendt findet sogar: „die Ballade ist das einzige Kriegsgedicht des Ersten [Weltkrieges], das in die deutsche Literatur gehört“ (Arendt, 1971: 84). Diese Ballade behandelt nicht mehr den idealen Heldentod. Man merkt schon an der dritten Verszeile der ersten Strophe, dass sich hier eine ganz andere Einstellung zum Heldentod zeigt.

Und als der Krieg im fünften Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.
(GBA 11, 1988: 112)

Die Diskussionen um diese Ballade sollen im nächsten Punkt (4.1.2) noch genauer dargestellt werden.

Einige Jahre später schrieb Brecht wieder eine Ballade über den Soldatentod, nämlich „Die Ballade von dem Soldaten“. Diese Ballade richtet sich zwar nicht direkt gegen den Ersten Weltkrieg wie die „Legende vom toten Soldaten“, doch gleichen sich die beiden Balladen, indem sie sich gegen den Kampf im Krieg wenden. „Die Ballade von dem Soldaten“ entstand um 1921/22. Die Quelle ist ein Lied von Ruyard Kipling am Ende der Kurzgeschichte „Love-O'Women“ (1888). Der „Mondgefluß“ im Gedicht ist ein indischer Fluss. Also ist der Handlungsort der Ballade ein fernes Land, aber gemeint ist vermutlich das Schlachtfeld des Ersten Weltkrieges. Das Gedicht wurde als Song in *Mutter Courage und ihre Kinder* verwendet und wurde in „Das Lied vom Weib des toten Soldaten“ umbenannt (GBA 11, 1988: 319).

DIE BALLADE VON DEM SOLDATEN

Das Schießgewehr schießt und das Spießmesser spießt
 Und das Wasser frißt auf, die drin waten.
 Was könnt ihr gegen Eis? Bleibt weg, 's nicht weis!
 Sagte das Weib zum Soldaten.

Doch der Soldat mit der Kugel im Lauf
 Hörte die Trommel und lachte darauf
 Marschieren kann nimmermehr schaden!
 Hinab nach dem Süden, nach dem Norden hinauf
 Und das Messer fängt er mit Händen auf!
 Sagten zum Weib die Soldaten

[...]

Und der Soldat mit dem Messer am Gurt
 Sank hin mit dem Speer, und mit riß ihn die Flut
 Und das Wasser fraß auf, die drin waten.
 Kühl stand der Mond überm Mondgefluß weiß
 Doch der Soldat trieb hinab mit dem Eis
 Und was sagen dem Weib die Soldaten?

Er verging wie der Rauch, und die Wärme ging auch
 Und es wärmten sie nicht seine Taten.
 Ach bitter bereut, wer des Weibes Rat scheut!
 Sagte das Weib zum Soldaten.
 (GBA 11, 1988: 98f.)

Die Soldaten sind diejenigen, die das Ergebnis des Krieges nicht wahrhaben wollen und sicher an den Sieg glauben. Das Weib tritt als diejenige auf, die den Krieg nicht will, und die die Wirklichkeit des Krieges wahrnimmt. Das Gedicht ist ein Gespräch zwischen dem Soldaten und seinem Weib. In der ersten Strophe warnt das Weib des Soldaten vor der Gefahr des Kampfes, doch glaubt der Soldat ihr nicht: „Marschieren kann nimmermehr schaden!“. Während die zwei ersten Strophen als Vorhersagen wirken, sind die zwei letzten die Ergebnisse. Das Weib zeigt am Ende keine Trauer über den Tod ihres Mannes. Das macht den Unterschied zu Brechts frühen Kriegsdichten, wo am Ende die Trauer der Mütter oder der Heimat betont wird. Hier wird der Tod des Soldaten nicht mehr als Heldentat betrachtet: „und es wärmten sie nicht seine Taten“. Eher werden seine Taten als Schuld beschrieben, denn er hört nicht auf den Rat seines Weibes: „Ach bitter bereut, wer des Weibes Rat scheut.“ Es ist hier zu bemerken, dass in der Strophen 1, 4 und 6 „Soldaten“ als Kollektiv dargestellt werden, die Frau aber individuell bleibt. Das ließe sich so verstehen, als dass das Gespräch zwischen dem Weib und den Soldaten in den erwähnten Strophen kein Dialog zwischen zwei Personen ist. Das Weib tritt hier nicht als Person auf, sondern als das Symbol der kollektiven Gedanken aller Soldaten, die eigentlich die „Konsequenz“ ihres Kampfes genau kennen. Was sie zum Weib sagen wie „Marschieren kann nimmer mehr schaden!“ oder „Kommen wir wieder; nimm's auf ins Gebet!“, ist wie der eigene Trotz oder die eigene Ermutigung bevor sie in den Kampf ziehen.

Während Ort und Ereignis in „Die Ballade von dem Soldaten“ unbestimmt sind, beschreibt „Die Ballade von Stahlhelm“ (1927) konkrete Ereignisse aus dem Ersten Weltkrieg und aus der russischen Oktoberrevolution.

BALLADE VOM STAHLHELM

Noch erdröhnte der Krieg in Flandern
 Schon in Rußland aufgestanden

War das Proletariat.
 Und mit Stahlhelm und Kanone
 Zogen Wilhelms Bataillone
 Gen das rote Leningrad

Ein Kontrakt ward aufgeschrieben
 Daß in Rußland sollte sieben
 Tag marschieren kein Soldat.
 Schon fuhr Trotzki froh nach Hause
 Brachte mit die Atempause
 Für das Proletariat.

Doch zu Brest-Litowsk in Polen
 Schlug (ihn soll der Teufel holen)
 General Hoffmann auf den Tisch,
 Und er hat sogleich geboten
 Daß man soll vertilgen die Roten
 Und der Krieg begann von frisch.

Und in endelosen Wogen
 Kamen Stahlhelme gezogen
 Gen das rote Leningrad.
 Als drei Monate warn verflossen
 Mußten sie die Hände lassen
 Von dem Proletariat.

Nichts half Stahlhelm und Kanonne
 Und die weißen Bataillone
 Kamen nie bis Leningrad
 Nie hält Stahlhelm und Kanone
 Halten weiße Bataillone
 Auf der Weltgeschichte Rad.

(GBA 13, 1993: 373)

Diese Ballade ist eine Parodie auf die Volksballade “Prinz Eugenius, der edle Ritter”, deren Melodie ab 1717 überliefert ist. Das Lied entstand aus dem Anlass, dass

Prinz Eugen von Savoyen, österreichischer Feldmarschall, 1717 Belgrad von den Türken befreite (GBA 13 1993: 539). In Brechts Ballade ist Wilhelm II der oberste Kriegsherr, der seine Armee nach Russland schickt. Er wollte das Land aber nicht befreien, sondern beherrschen.

Die Ballade beginnt mit der erfolgreichen russischen Oktoberrevolution, die nach westlichem Kalender am 7. November, nach russischem Kalender am 25. Oktober 1917 stattfand: *Schon in Rußland aufgestanden/War das Proletariat*“. Mit dieser Revolution eroberten die von Lenin geführten Bolschewiki in Petersburg und Moskau die Macht. Die neue Regierung wollte den Krieg beenden, aber zunächst stellte die deutsche Oberste Heeresleitung (OHL) hohe Forderungen, wenn sie die zaristische Gegenrevolution niederwerfen sollte, und ließ die eigenen Truppen vormarschieren: *„Und mit Stahlhelm und Kanone/Zogen Wilhelms Bataillone/ Gen das rote Leningrad*“ Trotzki und Lenin versuchten den deutschen Vormarsch aufzuhalten, indem sie Deutschland den Waffenstillstand anboten. Am 15. Dezember 1917 wurde ein Waffenstillstand zwischen Deutschland und Russland unterzeichnet, *„daß in Rußland sollte sieben/ Tag marschieren kein Soldat*“. Eine Woche später, am 22. Dezember, begannen die Friedensverhandlungen von Brest-Litowsk, die auf deutscher Seite von Generalmajor Max Hoffmann geführt wurden. Die von deutscher Seite gestellten Bedingungen waren, vor allem was Gebietsverluste und Unabhängigkeit der Randstaaten des Zarenreiches betraf, für die russische Seite nicht akzeptabel. Am 9. Februar schlossen Deutschland, Österreich-Ungarn und die Türkei mit der Ukraine einen Sonderfrieden. Nur einen Tag danach erklärte Trotzki den Krieg für beendet, ohne den deutschen Friedensbedingungen zuzustimmen.. Es kam zu einem Abbruch der Verhandlungen. Die Oberste Heeresleitung (OHL) befahl am 19. Februar den weiteren militärischen Vormarsch im Osten: *„Und der Krieg begann von frisch*“. Am 3. März 1918 unterschrieb Russland den Friedensvertrag von Brest-Litowsk, um den weiteren Vormarsch der deutschen Truppen zu verhindern. In diesem Vertrag musste Russland die Unabhängigkeit von neun Ländern anerkennen, nämlich von Finnland, Estland, Livland, Kurland, Litauen, Polen, Ukraine, Georgien und armenischen Gebieten. Die deutsche Ameer versuchte, die selbständig gewordenen Länder zu besetzen, um Rußland weiter zu erobern. Jedoch musste sie dabei bolschewistische revolutionäre Kräfte niederkämpfen. Die erhoffte Verstärkung der Westfront kam deshalb nicht zustande und das führte die deutsche Frühjahrsoffensive im Westen zum Scheitern: *„Nichts half Stahlhelm und Kanone /Und die weißen Bataillone/Kamen nie*

bis Leningrad“. Nach der Niederlage Deutschlands dankte der Kaiser am 9. Nov. 1918 ab. Hier endete deutsche Monarchie.

Diese Ballade ist zunächst eine historische Erzählung, die chronologisch Strophe für Strophe darstellt. Sie ist oberflächlich als historische Ballade anzusehen. Schon in der dritten Strophe gibt Brecht aber in der Klammer einen kritischen Kommentar zu Generalmajor Hoffmann („*ihn soll der Teufel holen*“) und unterbicht die relativ normale historische Erzählung, die von der ersten Strophe an durchgeführt wurde. Die letzte Strophe, besonders die drei letzten Verszeilen, überführen die Ballade schließlich in einen anderen Balladentyp, nämlich die sozialkritische Ballade. Die letzte Zeile ist eine Anspielung auf Lenins Aussage in „Der Zusammenbruch der II. Internationale“ (1915), die fast wörtlich übernommen wurde. „Der Weltgeschichte Rad“ ist ursprünglich eine Formulierung von Karl Marx und Friedrich Engels, die sich im *Manifest der kommunistischen Partei* findet, und sich auf die Mittelstände bezieht (GBA 13, 1993: 540).

Die Bedeutung des „Stahlhelms“ hier ist doppelbödig. Zum einen sind die Soldatenhelme gemeint, die 1916 die aus Leder produzierten Pickelhauben ablösten. Bis zum Ende des Ersten Weltkrieges wurden 7,5 Millionen Stahlhelme produziert und an die Truppe ausgeliefert, doch konnten das die Niederlage nicht verhindern. Zum anderen ist mit dem „Stahlhelm“ ein Bund der Frontsoldaten gemeint, der im Dezember 1918 von einem Reserveoffizier gegründet wurde. Dieser militärische Verband wurde 1930 der stärkste Wehrverband des deutschen Reichs und stand in nationalistisch-konservativer Opposition zum politischen System der Weimarer Republik. Die Aussage „*Nie hält Stahlhelm und Kanone [...] auf der Weltgeschichte Rad*“, mit der das Gedicht endet, ist also als aktuelle Analogie zu verstehen.

Dass der Bezug auf die Gegenwart wichtiger ist als die genaue historische Darstellung, zeigt sich auch darin, dass Brechts Darstellung an manchen Stellen nicht mit den historischen Fakten übereinstimmt. Der Zeitraum von drei Monaten, nach dem die deutschen Truppen ihren Vormarsch auf Leningrad laut Text aufgeben mussten, findet sich in den historischen Daten nicht wieder. Dass der Ort mit „Leningrad“ bezeichnet wird, zeigt die Aktualisierung des Textes, denn 1918 hieß die Stadt noch Petrograd.

Vermutlich soll das Ende der Ballade zeigen, dass die Kraft der Revolutionäre die stärkste ist. Trotz der großen Menge von bewaffneten Soldaten konnte die deutsche Armee die bolschewistischen Kräfte nicht kontrollieren und den

Zweifrontenkrieg nicht beenden. Aus der Niederlage des deutschen Militärs schließt die Ballade auf den künftigen Sieg der Revolution.

4.1.2 Grotesker Heldentod

Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis um 1900 war der Zeitraum der Balladenerneuerung in Deutschland. Die Balladenproduktion während dieser Zeit tendiert zur historischen Ballade mit Stoffen aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte und zu Sagen-, Ritter-, und Sängerbballaden. Unter allen historischen oder Heldenballaden ist Strachwitz' Ballade aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts „Das Herz von Douglas“ am meisten gerühmt worden (Hinck, 1978: 88). Graf Douglas verspricht seinem sterbendem König, sein Herz ins heilige Land zu bringen. Dort erwartet den Grafen und seine tausend Mann ein weit größeres feindliches Heer. Der Graf wirft mit aller Kraft das Herz mitten zwischen die Feinde und fordert seine Leute auf, es wieder zu erobern. Ihm selbst gelingt es, das Herz wieder zu bekommen. Schließlich wird er von den Feinden getötet, aber unter ihm liegt das Herz von König Robert. Das zeigt offensichtlich den Opfertod für die Pflicht.

Und er schlief mit klaffendem Kettenhemd
Längst aus war Stolz und Schmerz,
Doch unter dem Schilde festgeklemmt
Lag König Roberts Herz.
(Schaeffer, 1966: 191)

„Stolz und Schmerz“ findet sich oft als Leitmotiv der Heldenballade. Das zentrale Motiv der Balladen des späteren 19. Jahrhunderts bleibt der Heldentod, aber sie haben aktuellere Bezüge wie „Die Brücke am Tay“ von Fontane, der eine Zeitungsnachricht über ein Zugunglück bei Dundee in Schottland als Quelle benutzt (Hinck, 1978: 95). Auch in seiner Ballade „John Maynard“ (1880) sieht man die Anknüpfung an ein neueres Ereignis, nämlich die Katastrophe des Raddampfers Erie am 9. August 1841, der von Buffalo nach Detroit unterwegs war (Richter, 1970: 348).

Die „Schwalbe“ fliegt über den Erisee,
 Gischt schäumt um den Bug wie Flocken von Schnee;
 von Detroit fliegt sie nach Buffalo –
 die Herzen aber sind frei und froh
 und die Passagiere mit Kindern und Frau
 im Dämmerlicht schon das Ufer schau,
 und plaudernd an John Maynard heran
 Tritt alles: „Wie weit noch Steuermann?“
 Der schaut nach vorn und schaut in den Rund:
 „Noch dreißig Minuten...Halbe Stund!“
 (ebd.: 339)

Als das Schiff zu brennen beginnt, versucht John Maynard die Passagiere zu retten, indem er das Steuerad nicht verlässt, und dadurch auf sein Leben verzichtet. Sein Pflichtbewusstsein und seine tugendhafte Tat werden am Ende der Ballade betont, als die Leute sich vor seinem Grab sammeln:

„Hier ruht John Maynard! In Qualm und Brand
 hielt er das Steuer fest in der Hand,
 er hat uns gerettet, er trägt die Kron,
 er starb für uns, unsere Liebe sein Lohn.
 „John Maynard“
 (ebd.: 340)

Um 1900 spricht man von der Restauration der Ballade. Die Ballade der neuen Blütezeit versucht dabei nicht, andere Wege zu gehen, sondern die alten traditionellen Heldenballaden thematisch und stilistisch wiederzubeleben. Börries von Münchhausen Lulu von Strauß-Torney und Agnes Miegel sind zum Beispiel Dichter mit diesem Programm. Man konnte aber, obwohl also die traditionellen Balladen noch weiter geschaffen wurden, nicht mehr nur von der Ritterwelt oder dem naïven Heldentod reden. Andere Balladen dieser Zeit tendieren dazu, soziale Urteile zu beinhalten. „Die Toten auf dem Berge“ von Georg Heym, die im Juli 1910 entstand, behandelt bereits ein politisches Thema, nämlich die Französische Revolution von 1789 (Hinck, 1978: 115). Die entscheidende Erneuerung der deutschen Ballade findet nach dem Ersten Weltkrieg statt. Von nun an hat die traditionelle Ballade ihr Gesicht verändert.

Dazu führt Neis aus:

Realismus und Naturalismus kennen keine genüßliche Auskostung emotionaler Situationen mehr und empfinden jede sentimentale Überfrachtung als unwahr; die durch effekthafte Posieren, Phrasenhaftigkeit, Dünkelhaftigkeit und die Verlogenheit des gesellschaftlichen „Tun-als-ob“ gekennzeichnete Scheinwelt der Wilhelminischen Ära zerbricht schnell und gründlich an der harten Wirklichkeit des ersten Weltkrieges.

(Neis, 1978: 12)

Die Entwicklung erreichte den Höhepunkt, oder man kann auch Wendepunkt sagen, bei dem Heldenbild von Brechts „Legende vom toten Soldaten“. Dieser Text gilt als der Beginn von Brechts späteren Balladen, die das Geschehen in der Gesellschaft kritisieren. Richter betrachtet diese Ballade als Vorboten einer grundlegenden Erneuerung der deutschen Balladenpoesie, bevor Brecht zum sozialistischen Realismus übergeht (Richter, 1970: 103).

Die „Legende vom toten Soldaten“ hat als historische Quelle ein Ereignis des Ersten Weltkriegs aus dem Frühjahr 1918. Aber die Darstellung des Geschehens hier ist anders als in Strachwitz Ballade, denn die „Legende“ hebt nicht mehr Sieg oder Untergang des Helden hervor, sondern sie ist eine satirische Widerspiegelung des Geschehens im Krieg. Wegen dieses Charakters nennt Hinck Brechts „Legende“ einen „Gegentypus zur Heldenballade“ (Hinck, 1978: 121) und Riha betrachtet sie als „eine satirische Antwort auf die deutsche Heldenballade“ (Riha, 1968: 72). Im folgenden Kapitel wird das Gedicht historisch analysiert. Zugleich soll auch das Groteske des Texts herausgearbeitet werden.

LEGENDE VOM TOTEN SOLDATEN

1

Und als der Krieg im fünften Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod

2

Der Krieg aber war noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid

Daß sein Soldat gestorben war:

Es schien ihm vor der Zeit.

3

Der Sommer zog über die Gräber her

Und der Soldat schlief schon

Da kam eines Nachts eine militärische ärztliche Kommission.

4

Es zog die ärztliche Kommission

Zum Gottesacker hinaus

Und grub mit geweihtem Spaten den Gefallnen Soldaten aus.

5

Und der Doktor besah den Soldaten genau

Oder was von ihm noch da war

Und der Doktor fand, der Soldat war k.v.

Und er drückte sich vor der Gefahr.

6

Und sie nahmen sogleich den Soldaten mit

Die Nacht war blau und schön.

Man konnte, wenn man keinen Helm aufhatte

Der Sterne der Heimat sehn.

7

Sie schütteten ihm einen feurigen Schnaps

In den verwesten Leib

Und hängten zwei Schwestern in seinen Arm

Und sein halb entblößtes Weib.

8

Und weil der Soldat nach Verwesung stinkt

Drum hinkt ein Pfaffe voran

Der über ihn ein Weihrauchfaß schwingt

Daß er nicht stinken kann.

9

Voran die Musik mit Tschindrara

Spielt einen flotten Marsch.

Und der Soldat, so wie er's gelernt

Schmeißt seine Beine vom Arsch.

10

Und brüderlich den Arm um ihn
Zwei Sanitäter gehn
Sonst flög er noch in den Dreck ihnen hin
Und das darf nicht geschehen.

11

Sie malten auf sein Leichenhemd
Die Farben Schwarz-weiß-rot
Und trugen 's vor ihm her; man sah
Vor Farben nicht mehr den Kot.

12

Ein Herr im Frack schritt auch voran
Mit einer gestärkten Brust
Der war sich als ein deutscher Mann
Seiner Pflicht genau bewußt.

13

So zogen sie mit Tschindrara
Hinab die dunkle Chaussee
Und der Soldat zog taumelnd mit
Wie im Sturm die Flocke Schnee.

14

Die Katzen und die Hunde schrein
Die Ratzen im Feld pfeifen wüst:
Sie wollen nicht französisch sein
Weil das eine Schande ist.

15

Und wenn sie durch die Dörfer ziehn
Kommt's, daß ihn keiner sah
So viele waren herum um ihn
Mit Tschindrara und Hurra.

16

So viele tanzten und johlten um ihn
Daß ihn keiner sah.
Man konnte ihn einzig von oben noch sehn
Und da sind nur Sterne da.

17

Die Sterne sind nicht immer da.
 Es kommt ein Morgenrot.
 Doch der Soldat, so wie er's gelernt
 Zieht in den Heldentod.
 (GBA 11, 1988: 112ff.)

Die „Legende vom toten Soldaten“ ist eins der Gedichte der Hauspostille, das am offensten Kritik äußert. Um das Gedicht gründlich zu verstehen, muss man auf Biographie der Dichters zurückgreifen, denn es ist eine Erinnerung Brecht an seinen Dienst im Lazarett 1918, wo er die echten Vorfälle des Ersten Weltkrieg erlebt.

In den ersten vier Strophen beschreibt Brecht die Kriegssituation im Frühjahr 1918, wo die letzte große deutsche Offensive unter der Leitung des kaiserlichen Generals Ludendorff stattfand.

Damals wurden Jugendliche ab fünfzehn Jahren an die Front geschickt. Die Abkürzung k. v. in der fünften Strophe bedeutet kriegsverwendungsfähig. Brecht beschreibt dies in einem nachgelassenen Typoskript:

Die siebzehnjährigen und die fünfzehnjährigen wurden eingekleidet und an die Fronten geschickt. Das Wort k v, welches bedeutet kriegsverwendungsfähig, schreckte noch einmal Millionen von Familien. Das Volk sagte: „Man gräbt schon die Toten aus für den Kriegsdienst.“
 (GBA 11, 1988: 322)

Vermutlich inspiriert die Wahrnehmung der Leute Brecht zu seinem Gedicht. Die Strophen 6 bis 8 beschreiben ein außerordentliches Schauspiel: Ein Toter wird wieder erweckt, indem die ärztliche Kommission ihm Schnaps in den Leib schüttet. Ein Pfarrer schwenkt dazu ein Weihrauchfass, damit der Tote nicht nach Verwesung stinkt. Die irrealen und elenden Übertreibungen verdeutlichen das Inhumane im Krieg.

Die Verwesung und der Kot könnten symbolisch für die Wahrheit des Krieges stehen, die zu verdecken ist, nämlich durch den Weihrauch und durch die Farben schwarz-weiß-rot, mit denen das Hemd des Soldaten bemalt wird. Das Tschindrara oder die Musik, die für die Parade gespielt wird, ist die Propaganda, die den Soldaten zum Kampf motiviert. Es scheint, als ob dies ein fröhliches Ereignis ist, wo ein Soldat

mit Pathos seine Pflicht erfüllt. Doch ist dieser Soldat schon gestorben, und der Gestorbene wird in den zweiten Tod geschickt unter dem Jubel der Leute ringsum. „Daß ihn keiner sah“ unter der tanzenden und johlenden Menge, ist eine sowohl grausame als auch lächerliche Szene.

In der letzten Strophe sieht man Brechts Hoffnung darauf, dass der Krieg eines Tages zum Ende gehen muss und dass eine bessere Zukunft (ein Morgenrot) kommen wird. Doch der Soldat zieht in den zweiten Heldentod: „so wie er es gelernt“, wie es in der letzten Strophe heißt. Die Absurdität der Situation, zweimal in den Tod geschickt zu werden, lässt hoffen, dass der Leser etwas anders lernt als der Soldat. Dazu bemerkt Arendt:

In den letzten Strophe entläßt der Autor den toten Soldaten in einen zweiten Heldentod. Das Gedicht schraubt sich auf seinen Anfang zurück: Der Tote bleibt das Opfer, das er ist; nur der Leser ist ein Schritt weiter!
(zit. n. Hinck, 1978: 79)

Der Tod des Soldaten wird nicht verehrt. Am Ende der Ballade wird mit dem Ideal des Heldentods total gebrochen.

4.2 Das politische Bild der Weimarer Republik in Brechts Balladen

Nach der Niederlage des Ersten Weltkrieg stand der militärische und politische Zusammenbruch des Kaiserreiches im Jahr 1918. Kurz danach begann in Deutschland das neue politische System, die Demokratie. Die erste deutsche Republik geriet trotz der Phase der relativen Stabilisierung zwischen 1924 und 1929 in Unruhe: durch schwere Krisen wie Kapp-Putsch (1920), Ruhrkampf (1920), Hitler-Ludendorff-Putsch (1923), Inflation bis 1923 und Weltwirtschaftskrise nach 1929. Das Ende des demokratischen Staats kam mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933.

Die Erfahrungen der Niederlage des Krieges und der dauernden Unruhen führten viele Autoren entweder zur starken Politisierung ihrer literarischen Produktion oder zur völligen Absage an die Politik. Brecht gehört natürlich zu den politischen Dichtern. Bei einer „Anrede an den Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen

in Washington“ 1947 äußert sich Brecht über die Beziehung zwischen der Arbeiterklasse und der Kunst in der Weimarer Republik so:

Die Weimarer Republik hatte, bei all ihren Schwächen, einen kräftigen Wahlspruch, anerkannt von den besten Schriftstellern und Künstlern aller Art: *Die Kunst dem Volke*. Die Deutschen Arbeiter, deren Interesse für Kunst und Literatur in der Tat groß war, bildeten einen besonders wichtigen Teil des allgemeinen Publikums, der Leser und der Theaterbesucher.

(BAW 6, 1997: 517)

Seine dichterische Arbeit während der Weimarer Republik hat oft sozialkritischen Charakter. Sie ist die Reflexion eines Zeitgenossen der Gesellschaft, des Übergangs vom demokratischen Staat zur Diktatur und der Reaktion der unterdrückten Klasse.

4.2.1 Die Satire auf die Autoritätsgläubigkeit des Militarismus

Das Schlagwort „Militarismus“ entstand im Frankreich um 1860 und bedeutet eine Überbewertung militärischen Denkens und eine Überbetonung militärischer Formen in fast allen Gebieten der Gesellschaft. Die Idee war auch in Deutschland vor allem in der Zeit Wilhelms II. sehr verbreitet und setzte sich bis in die Weimarer Republik fort. Doch waren nicht alle Deutschen Anhänger des Militarismus. Brecht zum Beispiel war keiner und er zeigt offen seine Ansicht durch das folgende Gedicht.

BALLADE VOM HAUPTMANN VON KÖPENICK

Das war der Hauptmann Köpenick
Ein tapferer Soldat
Den undankbar die Republik
Nun auch vergessen hat.

So litt der Hauptmann Köpenick
An einem bittren Gram
Bis Gott mit seinem scharfen Blick
Ihn in den Himmel nahm.

Die Heil'gen standen ringsumher
 Mit Palmen fromm und gut.
 Sie zögen so gern ihren Hut ihm zur Ehr
 Doch sie hatten halt keinen Hut.

Drum steht der Hauptmann Köpenick
 Den ganzen Tag allein
 Und denkt an sein verlornes Glück
 Im Himmelssonnenschein.

Er steht und träumt von Marsch und Takt
 Vereinsamt und verharnt
 Bis sich von Mitleid angepackt
 Ein Engel sein erbarmt.

Der steht nun Sonntag nachmittag
 Solang der Hauptmann will
 Wie ein Basalt, gerührt vom Schlag
 Vor seinem Hauptmann still.

Da herrscht im Himmel Freud und Glück
 Dieweil seit jener Zeit
 Genießt der Hauptmann Köpenik
 Die reinste Seligkeit.
 (GBA 13, 1988: 224)

Diese Ballade ist eine Satire auf die Autoritätsgläubigkeit unter der Wilhelminischen Regierung, die sich noch in die Weimarer Republik fortsetzt. Der Name Köpenick im Gedicht ist eine Anspielung auf die historische Person des Schusters Wilhelm Voigt. Am 16. Oktober 1906 verübte Voigt auf die Stadtkasse von Köpenick, heute ein Stadtteil von Berlin, einen Überfall. Er verkleidete sich als Hauptmann und verschaffte sich einen Trupp von Soldaten, um die Kasse zu beschlagnahmen (ebd.: 481)

„Ein als Hauptmann verkleideter Mensch führte gestern eine von Tegel kommende Abteilung Soldaten nach dem Köpenicker Rathaus, ließ den Bürgermeister verhaften, beraubte die Gemeindekasse und fuhr in einer Droschke davon“, hieß es

am 17. Oktober 1906 in Berliner Zeitungen.¹ Das Wort „Köpenickiade“ wird benutzt zur Entlarvung der Uniform- und Autoritätsgläubigkeit im Wilhelminischen Deutschland. Zum gleichen Zweck hat Brechts Hauptmann in der Ballade seinen Namen.

Seine Autorität wird schon in der ersten Strophe als etwas Unwichtiges angesehen. Obwohl der Hauptmann ein tapferer Soldat war, wird er einfach in der neuen Zeit vergessen. Sein Stolz auf die Autorität wird als Sinnlosigkeit dargestellt, als er sich im Himmel befindet. Da gibt es keine Soldaten mehr, sondern nur die Heiligen. Sie haben keinen Hut, um dem Hauptmann die Ehre zu bezugen, und das schmerzt den Hauptmann. Er träumt fort von „Marsch und Takt“. Ein Engel hat schließlich Mitleid und steht vor ihm still, solange wie er will. Man kann freilich sagen, dass jemand, der so an Autorität glaubt, erbärmlich sei. Dieser genießt jedoch aus Erbarmen die Gehorsamkeit weiter.

4.2.2 Ungerechtigkeit in der Gesellschaft

Die Weimarer Reichsverfassung wurde am 11. August 1919 vom Reichspräsidenten unterzeichnet. Der Paragraph I dieser Verfassung besagt, dass der demokratische Staat auf dem Grundsatz der Volkssouveränität beruht: „Die Staatsgewalt geht vom Volke aus“. Brecht nimmt diesen Paragraph beim Wort, um die Ausnutzung der Staatsgewalt darzustellen. In der ersten Strophe von Brechts Gedicht „Paragraph I“ stellt Brecht, nachdem er den Grundsatz zitiert, die Frage, wo die Staatsgewalt denn hingeht.

Die Staatsgewalt geht vom Volke aus

-- Aber wo geht sie hin?

Ja, wo geht sie wohl hin?

Irgendwo geht die doch hin!

¹ www.staff.uni-marburg.de/~naeser/hkoep.htm.

Und dann ersetzt im letzten Abschnitt der Strophe das Wort „Der Polizist“ die Staatsgewalt:

Der Polizist geht aus dem Haus.
Aber wo geht er hin?

Die Staatsgewalt ist hier nicht mehr etwas Abstraktes, sondern wird durch einen Polizisten verkörpert. Brecht zeigt, was in diesem Paragraph versteckt ist, nämlich die Ausnutzung der Gewalt durch die Staatsmacht. Da versteht man schon, wo die Staatsgewalt hingeht. Sie geht nämlich zum Volk hin, um das Volk zu unterdrücken. Von den letzten vier Verszeilen der vierten Strophe bis zum Ende wird die Konfrontation zwischen der Staatsgewalt, dem Polizisten, und dem Volk dargestellt. Hier gibt es eine dramatische Steigerung. Man erfährt zunächst, dass etwas erschossen wird. In der letzten Strophe erfährt man, dass es das Volk war.

[...]
Da schießt natürlich die Staatsgewalt
Und da fällt so etwas um.
Was fällt denn da so um?
Warum fällt es denn gleich um?

Die Staatsgewalt sieht: da liegt was im Kot.
Irgendwas liegt im Kot!
Was liegt denn da im Kot?
Irgendwas liegt doch im Kot.
Das liegt etwas, das ist mausetot.
Aber das ist ja das Volk!
Ist das denn wirklich das Volk?
Ja, das ist wirklich das Volk.
(BAW 4, 1997: 186f.)

Das Volk, das von der Staatsgewalt umgebracht wird, wird als „etwas“ bezeichnet, und mit dem Fragewort „Was“ nachgefragt. Sein Tod wird auch nur mit „mausetot“ beschrieben. Das zeigt die tatsächlichen Klassenverhältnisse in der Weimarer Republik, wo das Volk im Verhältnis zur Staatsgewalt keinen Wert hat. Besonders zu Beginn der Weimarer Republik wurde die Reichwehr eingesetzt, um

revolutionäre Unruhen und kommunistische Aufstände, die als Gefahr für die Regierung betrachtet wurden, niederzuschlagen. Der Weltkrieg war schon beendet, aber die Soldaten sollten noch weiter kämpfen. Diesmal kämpften sie aber gegen das eigene Volk. Das hat Brecht, der Autor der unterdrückten Klasse, in seiner balladischen Schöpfung *Die drei Soldaten* widergespiegelt:

Die drei hatten längst aufgehört, sich zu schämen
 Und sich irgend etwas übel zu nehmen
 Aber jetzt begannen sie sich zu hassen
 Daß sie sich so was hatten gefallen lassen.
 Und als sie merkten, der Feind bleibt stumm
 Da drehen sie ihre Kanonen um
 Und beschossen kurzerhand
 Jetzt auch einmal ihr eigenes Land.
 (GBA 14, 1993: 68)

Das Gedicht „Die drei Soldaten“ gehört zu *Die drei Soldaten. Ein Kinderbuch*, das insgesamt 14 Balladen umfasst. Der Erstdruck erschien im Jahr 1932 bei Kiepenheuer mit 25 Illustrationen von George Grosz. Die Ereignisse, die Brecht schildert, charakterisieren die Situation vom Ende des Ersten Weltkriegs bis in die Weimarer Republik als Fortsetzung des Krieges (ebd.: 496). Es ist aber der Krieg der Reichen gegen die Armen.

DIE DREI SOLDATEN UND DIE REICHEN
 Die Reichen saßen in ihrem schönen Haus
 Und sagten laut: der Krieg ist aus.
 Das war natürlich gar nicht wahr:
 Der Krieg auf dem Papier war gar
 Aber genau wie in den Kriegen
 Starben die Leuten wie Fliegen
 Und die Leute waren noch gar nicht alt
 Da kam schon Tod in vieler Gestalt.
 Uns zwar kam der Tod zu den ärmeren Leuten
 [...]
 (ebd. 69)

In „Die drei Soldaten und die Justiz“ zeigt Brecht die Ungerechtigkeit zwischen den Reichen und Armen deutlicher. Beim Gerichtsprozess zwischen den Söhnen wohlhabender Leute, die für die Justiz tätig sind, und einem Arbeiter, der des Landesverrats angeklagt wird, heißt es so:

Der Richter ordnete seinen Kragen
 Und fragte: „Haben Sie noch etwas zu sagen?
 Der Arbeiter sagte: „Es hat keinen Sinn.“
 Da setzten sich noch drei Unsichtbare an den Richtertisch hin.
 (Zwischen je zwei Richtern eine Lücke war
 Darin saßen sie. Unsichtbar.)
 Dann urteilten die Richter. Sichtbare und unsichtbare.
 Und gaben dem Arbeiter Zuchthaus: 15 Jahre.
 Der Mann wollte noch fragen: *wofür?*
 Da waren die Richter schon durch die Tür
 Abzulegen das Kleid der Gerechtigkeit
 Und anzulegen ein anderes Kleid.
 (Denn sie hatten zweierlei Kleider.)
 Da sprachen drei Stimmen das Urteil weiter:
 [...]
 (GBA14, 1993: 82f.)

Der unschuldige Arbeiter wird zu 15 Jahren Zuchthaus verurteilt, und es lohnt sich nicht, nach Gerechtigkeit zu fragen, denn sie gehört nur den Reichen.

Alle Gedichte des Kinderbuches sind trotz weniger Dialoge in der balladischen Form gedichtet. Die Hauptfiguren sind die drei Soldaten. Doch handelt es sich hier nicht um reale Soldaten, sondern um allegorische Figuren, nämlich, wie es in „Die Drei Soldaten und die Reichen“ heißt, „Hunger, Unfall und Husten“, die als Soldaten personifiziert sind. Die Drei können die Leute beliebig umbringen, als ob sie existierten. Aber was wirklich existiert sind nicht die Soldaten, sondern die das Unrecht in der Gesellschaft. Die Soldaten sind während ihrer Wesenheit in Deutschland unsichtbar.

Die drei Soldaten sah man nie
 Doch sah man das Unrecht der Welt durch sie
 Und weil sie durchsichtig waren wie Glas
 Kam's, das man ihrer Anwesenheit oft vergaß
 (ebd.: 72)

Das soll heißen, dass, wenn es irgendwo keine offensichtliche Haltung gegen das Unrecht gibt, man sich bald daran gewöhnt und man nichts dagegen machen wird. Das Unrecht bleibt da dann immer weiter, ohne dass man es bemerkt.

Andererseits wird man, wenn man sich nicht unrecht behandeln lässt, das Unrecht doch noch zerschlagen können. Im letzten Kapitel „Die Drei Soldaten in der Stadt Moskau“ werden die Soldaten gesehen und von den Leuten erschossen. Der Grund dafür, dass Brecht die Stadt Moskau für diese Szene wählt, ist wohl, dass da die revolutionäre Kraft konkret zu sehen ist, wie sie seit Oktoberrevolution existiert.

Und sie bestimmten, es sollten die drei Gefährten
 Auf rotem Platze erschossen werden.
 Da wurde es den Dreien schlecht
 Sie sagten heiser: „Da habt ihr Recht.“
 (GBA 14, 1993: 90)

Die Soldaten sind einverstanden, sie zeigen sich schließlich sogar zufrieden damit, erschossen zu werden, denn man hat das Recht, das Unrecht zu vernichten.

Die Arbeiter werden von den Herren ihrer Regierung unterdrückt, die sie selber gewählt haben. Und wenn eine Regierung aufgelöst wird, wählen sie eine neue, von der sie doch wieder unterdrückt werden. In „Die Ballade vom Wasserrad“ vergleicht Brecht dies mit der Drehung des Wasserrads.

DIE BALLADE VOM WASSERRAD

Von den Großen dieser Erde
 Melden uns die Heldenlieder:
 Steigen auf so wie Gestirne
 Gehen sie wie Gestirne nieder.

Das klingt tröstlich und man muß es wissen.
 Nur: für uns, die wir sie nähren müssen
 Ist das leider immer ziemlich gleich gewesen.
 Aufstieg oder Fall: wer trägt die Spesen?
Freilich dreht das Rad sich immer weiter
Daß, was oben ist, nicht oben bleibt.
Aber für das Wasser unten heißt das leider
Nur: das es das Rad für ewig treibt.

Ach, wir hatten viele Herren
 Hatten Tiger und Hyänen
 Hatten Adler, hatten Schweine
 Doch wir nährten den und jenen.
 Ob sie besser waren oder schlimmer:
 Ach, der Stiefel glich dem Stiefel immer
 Und uns trat er. Ihr versteht: ich meine
 Daß wir keine anderen Herren brauchen, sondern keine!
Freilich dreht das Rad sich immer weiter
Daß, was oben ist, nicht oben bleibt.
Aber für das Wasser unten heißt das leider
Nur: das es das Rad für ewig treibt

Und sie schlugen sich die Köpfe
 Blutig raufend um die Beute.
 Nennen einander geringe Tröpfe
 Und sich selber gute Leute.
 Unaufhörlich sehen wir sie einander grollen
 Und bekämpfen. Einzig und alleinig
 Wenn wir sie nicht mehr ernähren wollen
 Sind sie sich auf einmal völlig einig.
Freilich dreht das Rad sich immer weiter
Daß, was oben ist, nicht oben bleibt.
Aber für das Wasser unten heißt das leider
Nur: das es das Rad für ewig treibt.

(GBA 14, 1993: 207)

Diese Ballade ist eines der dreizehn Lieder aus Brechts *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* Das Stück, 1931-1934 geschrieben, zeigt die Hoffnungslosigkeit der Armen, die immer von den Reichen unterdrückt werden (Bräutigam, 1970: 20). 1939 übernimmt Brecht die Ballade in die Urfassung von *Mutter Courage und ihre Kinder*. Eine weitere Version findet man unter dem Titel „Das Lied vom Wasserrad“ 1934, in der außer dem Titel auch der Inhalt verändert ist (GBA 14, 1993: 567). Die Ballade spricht von dem Klassengegensatz, nämlich zwischen Herren und Arbeitern. Wenn das Rad sich dreht, schlägt es das Wasser, das unter ihm fließt. Das Wasser treibt das Rad und wird von ihm geschlagen, so wie die Arbeiter oder Knechte, die ihren Herren dienen, aber von ihnen immer unterdrückt werden. Das Wasser, das nach unten fließt, ist auch ein Motiv, das Brecht im „Gesang der Reiskahnschlepper“ benutzt, um den Klassengegensatz zwischen den Arbeitern und den Kapitalisten zu zeigen.

In der Stadt oben am Fluß
 Gibt es für uns einen Mundvoll Reis
 Aber der Kahn ist schwer, der hinauf soll
 Und das Wasser fließt nach unten
 Wir werden nie hinaufkommen
 (GBA 14, 1993: 58)

In der „Ballade vom Wasserrad“ weist das Bild des Auf- und Niedergangs der Gestirne darauf hin, dass ein Herr nicht für ewig bleibt. Es scheint tröstlich zu klingen, aber es steigen immer wieder neue Gestirne auf. Das, sowie die Drehung des Rades im Kreis, zeigt die Endlosigkeit der Unterdrückung. Denn die Herren sind zwar andere, aber das System der Herrschaft bleibt noch immer. Brecht zeigt die Hoffnungslosigkeit der Veränderung innerhalb des Systems, um den Wunsch zur Veränderung des Systems, also zur Revolution, beim Leser zu stimulieren. Hier nutzt Brecht die Wirkung der Widersprüchlichkeit aus, und das entspricht dem V-Effekt in Brechts Stücken. Piezcker merkt an:

So entläßt der Sprecher seine Zuhörer mit dem Widerspruch zwischen einem Handlungsimpuls, zu dem er den Lernprozeß gelangen ließ, und einem Bild, das ihm im Wege steht. Die Zuhörer und, über sie vermittelt, die Leser können

den Lernprozeß fortsetzen und das schon aufgefochtene Geschichts-Bild vom Wasserrad durch ein besser angemessenes ersetzen.
(Pietzcker, 1979: 209)

Diese Ballade zielt nicht auf eine bestimmte Situation, sondern sie spricht von dem allgemeinen Zustand der Arbeiter, und von dem System der Schichten in der Gesellschaft, die der kommunistische Brecht aufgelöst sehen will.

4.2.3 Das Scheitern der Weimarer Republik

Die Unfähigkeit des Reichstages, Mehrheiten im Palament zu bilden, führte im März 1930 dazu, dass der Reichspräsident Paul von Hindenburg den Zentrumspolitiker und Finanzfachmann Heinrich Brüning zum Kanzler einer neuen Regierung berief, die ohne Bindung an das Parlament regieren sollte. Der neu gewählte Kanzler konnte die Massenbewegung der Nationalsozialisten aber nicht aufhalten. Das war der Anfang des bitteren Endes der Republik.

ALS DER FASCHISMUS IMMER STÄRKER WURDE in Deutschland
Und sogar Massen der Arbeiter ihm immer mehr zuströmten
Sagten wir uns: unser Kampf war nicht richtig.
Durch das rote Berlin gingen frech zu vieren und fünfen
Nazis, neu uniformiert, und erschlugen uns
Die Genossen.
Aber es fielen Leute von uns und Leute des Reichsbanners.
Da sagten wir den Genossen von der SPD:
Sollen wir dulden, daß sie die Genossen erschlagen?
Kämpft mit uns in dem antifaschistischen Kampfbund!
Wir bekamen die Antwort:
Wir würden vielleicht mit euch kämpfen, aber unsere Führer
Warnen uns, roten Terror gegen den weißen zu stellen.
Täglich, sagten wir, schrieb unsere Zeitung gegen
den Einzelterror
Täglich aber auch schrieb sie: wir schaffen es nur durch
Rote Einheitsfront.

Genossen, erkennt doch jetzt, dieses kleinere Übel, womit man
 Jahre um Jahre von jeglichem Kampf euch fernhielt
 Wird schon in nächster Zeit Duldung der Nazis bedeuten.

Doch in den Betrieben und auf allen Stempelstellen
 Sahen wir den Willen zum Kampf bei den Proleten.
 Auch im Osten Berlin grüßten Sozialdemokraten
 Uns mit Rot Front und trugen sogar schon das Zeichen
 Der antifaschischen Aktion. Die Lokale
 Waren an den Diskussionsabenden übervöll.
 Und sofort wagten die Nazis
 Sich bald nicht mehr einzeln durch unsere Straßen
 Denn die Straßen zumindest sind unser
 Wenn sie die Häuser uns rauben
 (GBA 14,1993: 150f.)

Man dürfte skeptisch sein, ob man das vorliegende Gedicht als Ballade bezeichnen kann, weil es nicht so sehr wie eine Ballade aussieht. Der Text enthält aber lyrische Rhythmen, wenn auch unregelmäßige, erzählerische Funktion und dramatischen Charakter durch den Dialog. Diese Merkmale wurden am Anfang von Kapitel 3 als grundlegende Merkmale der Ballade herasgestellt und sollten der Skepsis begegnen können.

Insgesamt geht es hier um den Kampf gegen den Faschismus während der Wahl im Jahr 1932. Nach der Wahl wurde die NSDAP die stärkste Fraktion. Dabei warnte die Linke vor der Gefahr der radikalen Politik des Faschismus. Daher fordert die KPD ihren politischen Gegner SPD zum gemeinsamen Kampf gegen die Nationalsozialisten auf. Vorher fand die KPD in der Sozialdemokratie ihren Hauptfeind, deshalb sah sie die Gefahr bei der stärker werdenden NSDAP nicht. Dadurch kam der Kampf gegen den Faschismus nicht zustande. So wird am Anfang des Gedichts geschildert, dass die KPD ihren Kampf gegen die SPD jetzt als einen falschen Kampf versteht. „Nazis, neu uniformiert“ deutet darauf hin, dass der Nationalsozialismus neue Anhänger findet, während die KPD sowie der Reichbanner Leute verlieren. Wenn der Faschismus immer stärker wird, sollen „wir“ nicht schwach sein. Danach kommt der Dialog zwischen dem lyrischen „wir“, der KPD, und den SPD-Genossen. Als Hindernis beim gemeinsamen Kampf wird ausgemacht, dass die

Führer der SPD nicht mit den einfachen Parteigenossen übereinstimmen. Doch gibt es noch Hoffnung, denn trotz des Hindernisses sieht man, dass die Proletarier kampfbereit sind.

Am Ende ruft Brecht wieder nach der Revolution, indem er die Genossen durch die wie ein Motto klingende Aussage ausspricht: *Denn die Straßen zumindest sind unser/ Wenn sie die Häuser uns rauben.*

Man sieht, wie sich die Forderung nach einer Revolution durch Brechts Werk zieht. Was sich nicht in seinem lyrischen politischen Kampf verliert, ist Hoffnung. Das zeigt auch das folgende.

DER FÜHRER HAT GESAGT: man muß marschieren
 Und möglichst rasch und viel, sonst geht es nie.
 Man darf nämlich die Hoffnung nicht verlieren
 Die Trommel dazu kauft die Industrie.
Es ist ein langer Weg zum dritten Reiche
Mann soll's nicht glauben, wie sich das zieht.
Es ist ein hoher Baum, die deutsche Eiche
Von der aus man den Silberstreif erst sieht.
 (BAW 4, 1997: 203)

Das Gedicht ist im Jahr 1932 entstanden. Vermutlich bezieht sich das Gedicht auf ein aktuelles Ereignis, nämlich auf die Reichstagswahl vom 6. November 1932. Mit der „Trommel“ ist das Aufmarschinstrument der faschistischen Organisationen gemeint, vor allem der SA. Dass die Trommel die Industrie gekauft hat, ist eine Anspielung auf die finanzielle Unterstützung Hitlers durch die Industrie, insbesondere durch Fritz Thyssen.

Nach einem Bericht der *Roten Fahne* vom 7. April 1932 fließen im April 1932 der NSDAP durch persönliche Vermittlung Fritz Thyssens über drei Millionen Mark zu, um den zweiten Präsidentschaftswahlgang Hitlers am 10. April zu finanzieren (BAW 4, 1997: 496). Obwohl Hitler eine gute Unterstützung von der Industrie bekommt, wird er trotzdem nicht Reichspräsident und verliert zudem bei der Reichstagswahl im November 1932 fast zwei Millionen Stimmen. Daher ist es dann noch „ein langer Weg zum dritten Reich“. Brecht vergleicht die Bestrebung Hitlers mit dem Klettern auf eine hohe Eiche, den traditionellen Baum der Germanen, der auch

symbolisch für Kriegsauszeichnung ist (ebd.: 497). Der Dichter versucht hier zu überzeugen, dass es für Hitler nicht so einfach ist, das Ziel (den Silberstreif) zu erreichen. Deswegen kann man den Mißerfolg der NSDAP ausnutzen, um ihre Machtübernahme aufzuhalten.

In der letzten Strophe betont Brecht noch, Hitler könnte so lang bleiben wie er meint, aber der Weg zum dritten Reich ist auch lang oder sogar unmöglich.

Der Führer hat gesagt: Er lebt noch lange
 Und er wird älter als der Hindenburg.
 Er kommt noch dran, da ist Ihm gar nicht bange
 Und drum pressiert's Ihm gar nicht und dadurch
Ist es ein langer Weg zum dritten Reiche
Es ist unglaublich, wie sich das zieht.
Hitler verrecke!
Rassereines Vieh
Sag: zu welchem Zwecke
Zahlt dich die Industrie?
 (ebd.: 204)

Das ist eine Anspielung auf Hitlers Rede vom 7. September 1932 im Münchner Zirkus Krone, in der er sagt:

Etwas habe ich meinem größten Gegenspieler voraus: Der Reichspräsident ist 85 Jahre alt, und ich bin 43 und fühle mich kerngesund. Ich habe auch die Überzeugung und das sichere Gefühl, daß mir nichts zustoßen kann, weil ich weiß, daß ich von der Vorsehung zur Erfüllung meiner Aufgabe bestimmt bin. Mein Wille ist zäh, unbändig und unerschütterlich. Und bis ich 85 Jahre alt bin, ist Herr von Hindenburg längst nicht mehr.
 (ebd.: 498)

Außer dem Spott Brechts über diese Rede, wagt Brecht sogar die Kampfparole der Nationalsozialisten „Juda verrecke“ zu „Hitler verrecke“ umzukehren. Solche Direktheit und Frechheit bei Brechts Darstellung soll für die Leser eine Ermutigung zum weiteren Kampf sein.

Doch war der Weg zum dritten Reich kürzer als man sich vorstellte. Denn nur etwa ein halbes Jahr danach geriet Deutschland bereits unter die Herrschaft des „verreckten Führers“.

4.3 Balladen während des Dritten Reiches

Die Machtübernahme Hitlers am 30. Januar 1933 traf die deutschen Autoren fast unvorbereitet. Die radikale Veränderung des politischen Systems übte nicht geringe Wirkung auf die Arbeit und die politische Haltung der deutschen Autoren aus. Doch versuchten sie trotz Unterdrückung auf verschiedene Weise ihre Werke noch weiter zu produzieren.

In der Prager Exilzeitschrift *Neue Deutsche Blätter* wurde im September 1933 festgestellt:

Man kann in Deutschland bleiben und getarnt, aus sprachlichem Hinterhalt und künstlerischer Maskierung den Faschismus angreifen, gewärtig, dass einem früher oder später der Mund gestopft und die Feder aus der Hand geschlagen wird. Man kann anonym, für die illegale Literatur im Lande und für die antifaschistische Presse im Ausland arbeiten. Man kann schließlich über die Grenze gehen und vom Ausland her zu den Deutschen sprechen.

(zit. n. *Deutsche Literaturgeschichte*, 2001: 433)

Brecht, der die Gefahr und die weitere Entwicklung der Nationalsozialisten richtig einschätzen konnte, rettete am 28. Februar 1933 sich selbst, seine Frau Helene Weigel und seinen Sohn Stefan durch die Flucht aus der faschistischen Heimat, nur einen Tag nach dem Reichstagsbrand, um als Autor des „anderen Deutschland“ (Künzel, 1977: 90) die politischen Verhältnisse des faschistischen Reichs umzugestalten. Der Großteil des literarischen Schaffens Brechts im Exil richtet sich gegen Nazismus und Hitler schlechthin. In einem Verhör vor dem Kongressausschluss für unamerikanische Betätigungen in Washington am 30. Oktober 1947 sagt Brecht rückblickend über seine literarische Arbeit im Exil:

Ich mußte Deutschland im Februar 1933, am Tag nach dem Reichstagsbrand, verlassen. Ein Exodus von Schriftstellern und Künstlern begann, wie ihn die Welt noch nicht gesehen hatte. Ich ließ mich in Dänemark nieder und widmete von nun an meine gesamte literarische Arbeit dem Kampf gegen Nazismus, Stücke und Gedichte schreibend.

(ebd.: 91)

Die europäische Exilzeit war eine fruchtbare Zeit seiner Produktion. Deutlich waren Brechts Gedichte zu dieser Zeit politisch gemeint und sollten dem Kampf gegen den Nationalsozialismus dienen. Er attackierte schon in der Weimarer Republik reine, sich unpolitisch ausgegebende Lyrik bürgerliche Autoren, die die Tradition von Rilke, George und Hofmannsthal aufnahmen, ohne dass sie die Probleme der Gegenwart berücksichtigten (*Deutsche Literaturgeschichte*, 2001: 470). In seinem Gedicht „Schlechte Zeiten für Lyrik“ 1939 benannte Brecht seine Ansicht des literarische Schaffens während des Exils.

In mir streiten sich
 Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum
 Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.
 Aber nur das zweite
 Drängt mich zum Schreibtisch.
 (BAW 4, 1997: 306)

Der Anstoß, Gedichte über den Faschismus zu schreiben lag in dem Wunsch Brechts, die Leser zu aktivieren. Die aktuellen Probleme wurden oft zum Thema gemacht, und sie wurden so strukturiert, dass sie auf die Leser wirken können.

4.3.1 Der Kampf gegen den Faschismus im Exil

Nach dem Reichstagsbrand am 27. Februar 1933 wurde die „Verordnung des Reichstagspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat“ in Kraft gesetzt. Damit trat die Ablösung des Verfassungsstaats durch den Polizeistaat ein. Opfer der neuen Gesetze wurden vor allem Kommunisten. Mehr als 10000 von ihnen wurden in der Nacht des Reichstagsbrands festgenommen. Noch in der Nacht des 28. Februar wurden zahlreiche

Schriftsteller, die KPD-Mitglieder waren, verhaftet. Im gleichen Jahr schilderte Brecht die Kommunistenverfolgung nach dem Reichstagsbrand aus dem Exil in „Die Ballade vom Reichstagsbrand“. Der Erstdruck der Ballade 1933 war für das Kabarett „Roter Pfeffer“ in Paris bestimmt. Sie sollte gesungen werden nach der Melodie der *Moritat und Mackie Messer*. Die vorliegende Fassung wurde am 25. Februar 1934 in einer szenischen Bearbeitung von Ernst Ottwalt im Moskauer Klub ausländischer Arbeiter vom Deutschen Theater „Kolone links“ erstmals öffentlich vorgetragen.

Die Ballade spiegelt das Ereignis des Reichstagsbrands wider. Bis heute ist umstritten, wer die Hintermänner des Brands waren. Nach dem Brand wurde sofort ein Holländer, Marinus van der Lubbe, verhaftet. Nach dem brutalen Verhör der Nazis wurde er als Brandstifter bekannt und im Dezember 1933 zum Tode verurteilt. Van der Lubbe war nur bis 1931 ein Mitglied der KP Hollands, und ob er überhaupt Kontakte zur KPD hatte, konnte nicht nachgewiesen werden. Jedenfalls erklärten die Nazis die Kommunisten für schuldig und nutzten das Ereignis aus, um die Mitglieder der KPD zu verfolgen. Zu den Verhafteten gehörten aber auch Sozialisten und namhafte Personen der SPD. Umgekehrt wurde nach kriminologischen sowie brandtechnischen Anhaltspunkten vermutet, dass die Nationalsozialisten selber Täter oder Mittäter waren. Die Strophen eins bis elf sollen diesen Vorfall widerspiegeln.

1

Als der Trommler dreizehn Jahre
 Aller Welt verkündet hat
 Die Verbrechen der Kommune
 Fand noch immer keines statt.

2

Und die kleinen Trommler grollen:
 Es muß endlich was geschehen.
 Die Verbrecher, seht, sie wollen
 Die Verbrechen nicht begehn.

3

Ein Tags, es war noch Winter
 Blieb man an der Planke Strand
 Denn der Führer sagte: in der
 Luft liegt heut ein Reichstagsbrand.

4

Und an diesem Montag Abend
Stand ein hohes Haus im Brand.
Fürchterlich war das Verbrechen
Und der Täter unbekannt.

5

Zwar ein Knabe ward gefunden
Der nur eine Hose Trug
Und in Leinwand eingebunden
Der Kommune Mitgliedsbuch.

6

Und der Knabe war geständig:
Die Kommune hab's gewollt
Und sie drohte ihm unbändig
Und er stand in ihrem Sold.

7

Und der Knabe sprach mit fahlen
Lippen, daß er hier auch steh
Auf den Wunsch der radikalen
Bonzen von SPD.

8

Freilich war der Knabe lange
Schon nicht mehr in der KP
Und so mancher fragte bange
Wer denn dann dahinter steh?

9

Wer hat ihm dies Buch gegeben?
Warum stand er hier herum?
Die SA, sie stand daneben
Und die fragt man nicht, warum.

10

Das Gebäude anzustecken
Mußten's zwölf gewesen sein
Denn es brannte an zwölf Ecken
Und war hauptsächlich aus Stein.

11

Mittendrin in den zwölf Bränden

Standen zwölf von der SA
 Wiesen mit geschwärzten Händen
 Auf den schwachen Knaben da.
 (GBA 14, 1993: 173ff.)

In dieser Ballade zeigt sich Brechts Meinung, dass die Alleintäterschaft des Holländers unmöglich war. In der dritten Strophe wird schon deutlich, dass der Brand von der Seite der Nazis vorgeplant war. Die zwölf SA-Leute mit geschwärzten Händen werden in der elften Strophe als diejenigen entlarvt, die die Brandstiftung ausgeführt haben.

In den Strophen neunzehn und zwanzig vergleicht Brecht das Ereignis mit einer Brandstiftung in römischer Zeit. Der römische Kaiser Nero lässt im Jahr 64 Rom anzünden, um die Christen der Brandstiftung zu beschuldigen und damit einen Anlass für die Christenverfolgung zu haben.

19
 Als zu Rom der Kaiser Nero
 Dürstete nach Christenblut
 Setzte er sein Rom in Flammen
 Und es sank in Asch und Glut.
 (GBA 14, 1993: 176)

Über die Kommunistenverfolgung hinaus war der andere Zweck das Errichten einer autoritären Herrschaft durch die „Verordnung zum Schutz von Volk und Staat.“ Diese sogenannte Reichstagsbrandverordnung war das Instrument für die Willkürherrschaft der Partei. Denn durch sie wurden die Staatsorgane ermächtigt, nach Gutdünken der Partei Landesverräter zu strafen. Dazu erklärte Göring 1933 in einer Rede:

Meine Maßnahmen werden nicht angekränkt sein durch irgendwelche juristische Bedenken. Meine Maßnahmen werden nicht angekränkt durch Bürokratie. Hier habe ich keine Gerechtigkeit zu üben, hier habe ich nur zu vernichten und auszurotten, weiter nichts.
 (zit. n. Erdmann, 1980: 82)

Beim Reichstagsbrandprozess versuchte Göring die Rolle als Ankläger gegen die Kommunisten zu übernehmen und das Gericht zu beeinflussen. In der Ballade Brechts wird seine Willkürherrschaft und Ungerechtigkeit so dargestellt:

17

Er [Göring selbst] verhört nicht Herrmann Göring
 So erklärt er nicht , was wahr
 Und was unwahr ist, und schließt draus:
 Der Kommune Schuld sei klar.

18

Und noch eh die Nacht vergangen
 Diesen Blut'gen Februar
 Ward zerschossen und gefangen
 Was bei der Kommune war.

(GBA 14, 1993: 175f.)

Brecht versuchte vom Ausland aus, durch antifaschistische Publikationen den Kampf zu führen. Die Wirklichkeit soll den Lesern dargestellt werden, um sie zu aktivieren oder zumindest sie zu warnen.

22

Der dies [die Ballade] sang, hieß Oberfohren
 Und er wurde nicht mehr alt:
 Als der Welt es kam zu Ohren
 Hat man schnell ihn abgekalit

(GBA 14, 1933: 176)

Am Ende der Ballade wird der Mann, der versucht, die Wahrheit mitzuteilen, umgebracht. Es handelt sich um Dr. Oberfohren, den Vorsitzenden der deutschnationalen Reichstagsfraktion, der laut Nazipresse am 7. Mai 1933 in seiner Kieler Wohnung Selbstmord begangen hatte. Es wurde später festgestellt, dass es ein Fememord der SA war, weil Oberfohren eine Denkschrift über die wahren Reichstagsbrandstifter versandt hatte (ebd.: 551). Der Mitteiler der Wahrheit wird in der Ballade umgebracht, aber die Wahrheit, auch die Wahrheit über seinen Tod, wird weiter durch die Ballade

vermittelt. Der Naziführer, der hinter der Brandstiftung stand, ist hier als der wahre Landesverräter anzusehen.

Die Darstellung Hitlers als Verräter findet sich noch in einer weiteren Ballade. In der „Ballade vom armen Stabschef“ wird Hitler der Verrat an seinen eigenen Gefolgsleuten vorgeworfen, vom ermordeten Chef, Ernst Röhm.

6

Haben wir bei dicht geschlossenen Laden
Doch vereint so manchen Mord geplant.
Daß auch mich du einstmals würdest verraten
Das, mein Adolf, hab ich nie geahnt.
(ebd.: 214)

Die Ballade handelt von der Ermordung Ernst Röhrs am 30. Juni 1934. Der Grund war, dass Hitler den von ihm sogenannten Röhm-Putsch als Vorwand nahm, um sich der Führung der SA zu entledigen. Im Hintergrund stand der Gegensatz zwischen Röhm und Hitler. Die Machtergreifung verlief in parlamentarischen Formen, aber die SA verlangte eine revolutionäre Aktion. Im Laufe des Jahres 1933 wurde die SA vergrößert und bewaffnet. Die SA rief nach weiter gehenden sozialistisch-revolutionären Maßnahmen, und Hitler betrachtete ein solches Programm als gegnerische Aktion gegen das Regime. Hitler nahm dies zum Anlass, am 30. Juni 1934 die Führer der SA ohne Gerichtsverhandlung zu ermorden. In der Ballade erscheint der ermordete Röhm gespensthaft vor Hitler.

3

Plötzlich aber kam durch die Gardine
Eine weiße, weiche Totenhand
Und er sah mit schreckensbleicher Miene
Daß sein toter Stabschef vor ihm stand.

4

Und er sah in seines Stabschefs Schläfe
Schwarz ein Loch (er sah trotz schlechtem Licht).
Ja, sprach Röhm, daß man sich noch mal träfe
Daran, Adolf, dachtest du wohl nicht?!
(ebd.)

Das ist die Klugheit Brechts, die Wahrheit zu sagen. Er spricht sie nicht direct aus, sondern durch den gespensthaften Röhm. Der Verrat am Land und an den eigenen Anhängern verdeutlicht das Elend der Nazis und besonders des Nazi-Führers. Bei solcher Darstellung wird die Überzeugung deutlich, dass man die treulose Partei auf keinen Fall das Land führen lassen darf.

Von den Gefolgsleuten Hitlers ist in Brechts Gedichten oft die Rede. Merkwürdig ist es, dass diese Hitleranhänger häufig ein schlechtes Ende nehmen gehen. Die „Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen“ schildert die Verhöre der Gefolgsleute im Nürnberger Kriegsverbrecher Prozess. Jede Strophe spricht von einem Anhänger in dieser Reihenfolge: Herrmann Göring, Joachim von Ribbentrop, Hjalmar Schacht, der Reichwirtschaftminister, Julius Streicher, Parteigänger Hitlers, und Wilhelm Keitel, der Generalfeldmarschall. Am Ende jeder Strophe folgt der spottende Refrain: „Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm“. Bei dem Verhör gaben Hitlers Gefolgsleute verschiedene Gründe, warum sie mitmachten. Aber vom Refrain her sieht Brecht den einzigen Grund: Geld.

4.3.2 Das Schweigen als Zustimmung zum Faschismus?

Laß uns der Welt laut sagen, daß in diesem Deutschland in keinem Augenblick der Kampf gegen sein Regime aufgehört hat. Wir wissen, daß das Naziregime gezwungen war, mehr als zwei Millionen Männer und Frauen in Konzentrationslager und Zuchthäuser zu werfen, weil sie gegen das Regime kämpften.

(zit. n. Künzel, 1981: 98)

Von Kampf und Revolution ist in Brechts Werke immer die Rede. Seit der Weimarer Republik appellieren seine Balladen wie die Balladen aus dem Kinderbuch *Die drei Soldaten*. „Die Ballade vom Wasserad“, und „Als der Faschismus immer stärker wurde“ an den revolutionären Willen der Bevölkerung. Aber statt der sozialistischen Revolution kommt mit dem Naziregime noch deutlichere und grausamere Unterdrückung. Für Brecht ist es immer die Frage, unter welchen Faktoren der Faschismus durchgeführt werden konnte und ob es die Schwäche oder die Illusionen des Proletariats selbst waren, die die Machtübernahme der Nazis ermöglichten. Das Motiv des Schweigens wird in

einigen Gedichten Brechts benutzt, um die Vorgänge der Zeit darzustellen, wo man unter der Gewalt des Regimes nur lebte, ohne an Revolution denken zu können.

Auch in der „Ballade vom Baum und den Ästen“ setzt Brecht das erwähnte Motiv ein. Die unten besprochene Version entstand im Jahr 1933 und wurde 1934 in der Zeitschrift *Unsere Zeit* publiziert. Die Ballade spricht von der Gleichschaltung, von der Vernichtung der politischen Gegner und von der Reaktion des deutschen Volks darauf. Die Ballade fängt mit dem Verhalten der SA-Männer an.

Und sie kamen in ihren Hemden von braunen Schirting daher
 Und Brot und Brotaufstrich war rar.
 Und sie fraßen mit unverschämten Reden die Töpfe leer
 In denen schon fast nichts mehr war.
 (GBA 11, 1988: 224)

Diese Szene schildert wohl die totale Überwachung durch Nazis. Die SA-Leuten konnte jedes Haus betreten, um zu prüfen, ob man Zwangsabgaben gemacht hatte. Die Bevölkerung wurden zum Beispiel aufgefordert, am Sonntag ein Eintopfgericht zu kochen und die Ersparnisse dem Winterhilfswerk zu spenden. Wie man nach Brechts Beobachtung darauf reagierte, wenn es einfach keine Privatsphäre mehr unter den Nazis gab, wird im Refrain der Ballade gezeigt.

*Gut, das sagen die Äste
 Aber der Baumstamm schweigt.
 Mehr her, sagen die Gäste
 Bis der Wirt die Rechnung zeigt.
 (ebd.)*

Durch die Personifikationen in den ersten zwei Verszeilen werden die Verhältnisse zwischen Nazis und Bevölkerung mit den Verhältnissen der Äste zu einem Baumstamm verglichen. Der Stamm ist eigentlich der wichtigste Teil der Gliederung des Baums, doch bleibt er immer unter dem Schatten der Äste. Man sieht hier die Gemeinsamkeit, denn die Bevölkerung ist auch der wichtigste Teil der Gesellschaft, sie sollte auch der stärkste Teil sein, aber sie wurde während des Dritten Reichs von dem Regime unterdrückt. Sie lebte unangenehm, doch sieht man keine offene Ablehnung gegenüber dem nationalsozialistischen Regime. Noch hofft Brecht, dass die

Bevölkerung an den Nazis auf jeden Fall früher oder später Rache nehmen wird. In der Tat hat der größte Teil der Bevölkerung dem Regime keine Rechnung gezeigt, sondern blieb verschwiegen, wie der Baumstamm.

Die Zustimmung zum Naziprogramm ist auch in „Die deutsche Heerschau“ verdeutlicht. Die folgende Version entstand im Jahr 1938 als Typoskript. Der Druck erfolgt im gleichen Jahr zu den Szenen von *Furcht und Elend des III. Reiches*.¹ Vorbild ist das Gedicht von Percy Bysshe Shelly „The Mask of Anachy“ (1819; dt.: Der Maskenzug der Anachie). Die Ballade besteht aus 34 Strophen mit relativ regelmäßigem Reimschema: vier Strophen Prolog, 29 Strophen, die mit Ziffern den 27 Szenen des Stücks zugeordnet sind (zu Szene 9 und 18 umfassen die Mottos je zwei Strophen)

Das Gedicht ist eine Widerspiegelung der Kriegspolitik und der Gleichschaltung durch das NS-Regime in einem Zeitraum von fünf Jahren (1933-1938). In der Einführung des Gedichts heißt es:

Als wir im fünften Jahre hörten, jener
 Der von sich sagt, Gott habe ihn gesandt
 Sei jetzt fertig zu seinem Krieg, [...]
 [...], da beschlossen wir
 Uns umzusehn, was für ein Volk, bestehend aus was für
 Menschen
 In welchem Zustand, mit was für Gedanken
 Er unter seine Fahne rufen wird. Wir hielten Heerschau.
 (GBA 14, 1993: 395)

Die weiteren Strophen sprechen von der Gleichschaltung der deutschen Volksgruppen. Die nationalsozialistische Bewegung war bestrebt, alle Bereiche der Gesellschaft zu kontrollieren. Im Kernbereich der Macht standen die Sturmabteilung (SA), die später durch die Schutzstaffel (SS) in ihrer dominierenden Rolle abgelöst wurde. Neben SA und SS gruppierten sich noch weitere sogenannte „Gliederungen der NSDAP“ und „angeschlossene Verbände“. Zu den Gliederungen zählten die

¹ Das Gedicht steht im Zusammenhang mit der Szenenfolge *Furcht und Elend des III. Reiches*, an der Brecht von Juli 1937 bis Juni 1938 arbeitet. Er entwirft im Frühjahr 1938 zunächst unter dem Titel *Der Hakenkreuzzug* ein Gedicht, das er dann dazu benutzt, die Einzelszenen, die den Charakter von Einaktern haben, untereinander zu verbinden (GBA 14, 1993: 657).

Hitlerjugend (HJ), die NS-Frauenschaft, der NS-Deutsche Studentenbund (NSDStB) und der NS-Deutsche Dozentenbund, zu den angeschlossenen Verbänden sind der NS-Deutsche Ärztebund, der NS-Rechtswahrerbund, der NS-Lehrerbund, die Volkswohlfahrt, die NS-Kriegsopferversorgung, der Reichsbund der deutschen Beamten und der NS-Bund deutscher Technik zu zählen. Diese Gliederungen und Verbände waren nach dem Führerprinzip organisiert und dienten dem NS-Regime zur politischen Schulung.

In Brechts Ballade werden Menschen aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen vorgeführt, die schuldig geworden sind. Ob es ihr Wille oder die Angst vor der Verrhaftung war: da sie die Brutalität zuließen, und bei der Nazipolitik mitmachten oder sie ermöglichten, indem sie nichts dagegen unternahmen, soll es keine Ausrede für ihre Tat geben.

Es kommen die SA-Leute
 Sie spüren wie eine Meute
 Hinter ihren Brüdern her.
 Sie legen sie den fetten Bonzen zu Füßen
 Und heben die Hände und grüßen.
 Die Hände sind blutig und leer.

Es kommen die Lagerwächter
 Die Spitzel und die Schlächter
 Und dienen dem Volk mit Fleiß.
 Sie pressen und sie qäulen
 Sie peitschen und sie pfählen
 Zu einem niedern Preis.

Es kommen die Herren Richter
 Denen sagte das Gelichter:
RECHT IST, WAS DEM DEUTSCHEN VOLKE NÜTZT.
 Sie sagten: wie sollen wir das wissen?
 So werden sie wohl Recht sprechen müssen
 Bis das ganze deutsche Volk sitzt.

Es kommen die Herren Mediziner
 Des Staates willfährige Diener
 Sie werden bezahlt per Stück.
 Was die Schinder ihnen schicken
 Sollen sie zusammenflicken
 Und schicken es wieder zurück.

Es kommen die Herren Gelehrten
 Mit falschen Teutonenbärten
 Und furchterfülltem Blick.
 Sie lehren nicht eine richtige
 Sondern eine arisch gesichtige
 Genehmigte deutsche Physik.

Und dort sehn wir jene kommen
 Denen er ihre Weiber genommen
 Jetzt werden sie arisch gepaart.
 Da hilft kein Fluchen und Klagen
 Sie sind aus der Art geschlagen
 Er schlägt sie zurück in die Art.

Es kommen die Herrn Professoren
 Der Pimpf nimmt sie bei den Ohren
 Und lehrt sie Brust heraus stehn.
 Jeder Schüler ein Spitzel. Sie müssen
 Von Himmel und Erde nicht wissen.
 Aber wer weiß, was auf wen?
 (GBA 14, 1993: 296f.)

Die Vision und die Programme der Nazis haben die Welt erschreckt, aber die Reaktion des deutschen Volkes erschreckte die Welt nicht weniger. Im Mai 1933 bei den öffentlichen Bücherverbrennungen in den deutschen Universitätsstädten wurde deutlich, wie die Reaktion auf das nationalistische Programm aussah. Die Professoren und Wissenschaftler, von denen man Protest erwarten könnte, reagierten nicht. Dazu kommentiert Erdmann: „Wie reagierte die deutsche Universität als Korporation auf solche Herausforderungen? Sie schwieg!“ (Erdmann, 1980: 172). Was kann man noch

erwarten, wenn Leute wie Ärzte, Richter oder Professoren auf ihre Ehre und Ideale verzichteten, um nicht verhaftet zu werden?. In „Furcht und Elend des dritten Reiches“ schreibt Brecht:

Der Priester blättert seine Bibel durch, Sätze zu finden, die er auch sprechen kann, ohne verhaftet zu werden. Der Lehrer sucht für irgendeine Maßnahme Karls des Großen einen Beweggrund, den er lehren kann, ohne daß man ihn verhaftet. Den Totenschein unterzeichnend, wählt der Arzt die Todesursache, die nicht zu seiner Verhaftung führt. Der Dichter zerbricht sich den Kopf nach einem Reim, für den man ihn nicht verhaften kann. Wie man sieht, sind die Ausnahmemittel erstaunlich, die der Staat ergreifen muß.

(BAW 6, 1997: 367)

Solche Darstellung der Volksgruppen und der Schuldigen am Schweigen des Volkes findet man auch in der „Ballade von der Billigung der Welt“, die im Jahr 1924 entstand. Die Ballade ist sowohl formal und inhaltlich parallel zu „Die deutsche Heerschau“ gestaltet. Anders war der zeitliche Bezug, nämlich, der auf die Weimarer Republik. Beide Balladen sprechen von dem Elend der Gesellschaft und bieten ein Panorama der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen. Ja, es ist nicht nur vom Elend des Staats die Rede, sondern auch vom Elend der Leute selbst, die die Verhältnisse durch ihre Nachlässigkeit billigten.

In der folgenden Strophe sieht man, dass das Volk Hitler durch seine Abstimmung bei der Wahl sogar unterstützte.

Es kommen die Wähler gelaufen
 In hundertprozentigen Haufen
 Sie wählen den, der sie quält.
 Sie haben nicht Brot und nicht Butter
 Sie haben nicht Mantel noch Futter
 Sie haben Hitler gewählt.

(GBA 14, 1993: 400)

Die obige Strophe ist eine Anspielung auf die Reichtagswahl am 29. März 1936, bei der die NSDAP 99% der Stimmen bekommen hatte. Man sollte auch im Blick behalten, dass die genannte Wahl keine freie Wahl war. Sie war eine

monopolisierte Wahl, bei der nur die NSDAP antrat. Und die Wähler wurden bei der Wahl noch von den NS-Leuten beobachtet. Doch dass die Mehrheit der Deutschen Hitler unterstützte, hatten schon die Volksabstimmung und die Wahl am 12. November 1933 verdeutlicht. Bei dieser Wahl, wo das Geheimnis der Stimmabgabe gewahrt wurde, war die Wahlbeteiligung dementsprechend hoch und lag zum Beispiel in Schleswig Holstein bei 94,5 % für die Reichstagswahl und 96,4 % für die Volksabstimmung.¹

Brecht kritisiert die Abstimmung der Leute. Sie haben den falschen Führer gewählt und für ihre Wahl wurde ihnen später die Rechnung gezeigt: /Sie wählen den, der sie quält/. Durch die Gleichschaltung wurde den Leuten die Freiheit geraubt und die Vision der Vernichtung des Lebens unter der Rassenpolitik sollte kein Mensch ertragen können. Doch ist die traurige Wahrheit, dass viele das Nazi-Programm mitmachten, und dass viele Leute vernichtet wurden, weil ihre Kinder sie als Verräter gegen das Regime denunziert hatten, wie die vierzente Strophe schildert:

Es kommen die lieben Kinder
 Sie holen die Henker und Schinder
 Und führen sie nach Haus.
 Sie zeigen auf ihre Väter
 Und nennen die Verräter.
 Man führt sie gefesselt hinaus.
 (ebd.: 397f.)

Um ihre Macht auf Dauer zu festigen, benutzten die Nazis die Erziehung als ihr wesentliches Instrument. Neben der Schulpolitik war die Hitlerjugend ein wichtiges Element des nationalsozialistischen Erziehungssystems. Eine Menge arbeitsloser Jugendlicher wurde aus ihrer Hoffnungslosigkeit herausgeholt und bekam Arbeit. Die Wirkung war, dass das Regime mehr und mehr treue Nazifreunde sammeln konnte.

In der letzten Strophe der Ballade zeigt Brecht das Lebensgefühl der Deutschen im Exil, wo man sich verzweifelt zeigte. Einerseits wünschte man sich die Niederlage der deutschen Truppen in der Hoffnung darauf, dass die Brutalität des

¹eine ausführliche Darstellung findet sich unter <http://www.akens.org/akens/texte/info/39/3.html>

mächtigen Reiches zum Ende gehen würde. Andererseits ist ihnen auch bewusst, dass es ihr eigenes Land und ihre Freunde sind.

Wir haben sein Heer gesehen
 Es wird ihm bleiben stehen
 In Sumpf und Niederlag.
 Wir würden lachend drauf zeigen
 Wär's nicht unser Bruder und eigen
 Was da verkommen mag.
 (ebd.: 401)

Was für Brecht immer die Frage bleibt, ist die Reaktion des Volkes auf die Situation. Seine Verwunderung explodiert in der vorletzten Strophe. Durch die Frage des lyrischen „wir“ führt Brecht fort:

Und als wir sie [das deutsche Volk] sahen ziehen
 Da haben wir laut geschrien:
 Sagt keiner von euch nein?
 Ihr dürft nicht stille bleiben!
 Der Krieg kann nicht der eure sein!
 (ebd.: 401)

Man kann diese Strophe als Ansicht der Deutschen im Exil sehen. Freilich blieb für Brecht die Frage, wie man in der Unterdrückung leben konnte, ohne sich zu wehren, oder ob es der Masse des Volkes angenehm war, unter dem diktatorischen Regime zu leben. Entscheidend ist die Frage, wie die Leser das Schweigen verstehen.

Das Schweigen ist wohl in dieser Ballade eher als Zustimmung zu verstehen. Man sieht keinen Versuch oder den Wunsch der Volksgenossen, von der diktatorischen Regierung zu fliehen oder die Situation zu ändern. Man sieht in manchen Strophen auch, dass es den Leuten nicht unangenehm war, unter der Hitlerregierung zu leben oder so gar dem Regime zu dienen. Solche Reaktion ist nicht nur für Brecht sondern auch für die nächste Generation nichtzuverstehen.

Kapitel 5

Schlussbetrachtung

Dass die Ballade als „Gattung tot“ sei, wie Käte Hamburger meinte (zit. n. Weißert, 1993: 12) lässt sich nach der Darstellung dieser Arbeit nicht mehr sagen. Sie ist eine lebendige Gattung, die dauernd in Entwicklung ist, sowohl formal als auch inhaltlich. Die Ballade der modernen Zeit, des 20. Jahrhunderts, hat keine feste Form, und ihre Themen sind differenzierter. Manche Literaturwissenschaftler versuchen einen entsprechenden Begriff für die neu geprägten Balladen zu entwickeln, zum Beispiel „Erzählgedicht“ oder „Moderne Ballade“. Eine andere Richtung fokussiert auf den neuen Versuch der Balladentypologien. Die „Sozialkritische Ballade“ ist eine Kategorie unter anderen, die in dieser Arbeit hervorgehoben ist. Sie bezeichnet jene Ballade, die sich kritisch mit der aktuellen gesellschaftlichen Situation auseinandersetzt. Beispiele der sozialkritischen Ballade findet man bei Brecht, dessen Balladen als Forschungsgegenstände in dieser Arbeit untersucht werden.

Die meisten von Brechts Balladen erhalten trotz Unregelmäßigkeit noch die Balladenelemente. Er benutzt auch traditionelle Themen und Motive. Doch tauchen die alten Themen und Motive oft in modernen Kontexten auf, und sie werden oft zum Zweck der Satire verwendet. Zum Beispiel wird in der „Legende vom toten Soldaten“ das Motiv Heldentod verwendet, aber man sieht hier keinen naiven Heldentod, sondern einen grotesken.

Der Grund dafür, dass Brecht die Ballade als Dichtungsform, die seine politische Ansicht vermittelt, verwendet, könnte wie folgt sein: Die Ballade stellt objektiv dar. Durch sie kann der Dichter Abstand zur Situation bewahren. Die passende Länge, und die vertonbare Strophenform könnten auch Gründe für seine Vorliebe für die Ballade sein.

Im vierten Kapitel wird Brechts politische Ansicht relativ chronologisch dargestellt: vom Ersten Weltkrieg bis zum Dritten Reich. Bei der Interpretation sollen Brechts Gedichte bzw. Balladen nicht als rein historische Dokumente betrachtet werden. Man soll fragen, ob und inwiefern sich immer ein kritischer Aspekt in ihnen versteckt.

Man soll die Tatsache, dass Brecht den Gebrauchswert der Lyrik hochschätzt, nicht ignorieren. Außer der Interpretation von Brechts Gedichten im Zusammenhang

mit der historischen Situation, um das Lebensgefühl der Deutschen zu der Zeit durch Brechts Gedichte zu analysieren, wird hier vorgeschlagen, den Einsatz von Brechts Gedichten und Balladen im Unterricht weiter zu erforschen.. Wie Paulang schon bemerkt hat, ist die Ballade „die Dichtgattung der Schule“ (zit. nach Weißert, 1993: 128), und es ließe sich nach dem heutigen Gebrauchswert der Lyrik fragen. Eine Untersuchung, in der eine Integration literarischer und pädagogischer Positionen stattfindet wäre sicherlich nützlich.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Literaturverzeichnis

A: Primärtexte

- BAW 3 = Brecht, Bertolt *Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag*. Bd.3, Gedichte 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- BAW 4 = Brecht, Bertolt *Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag*. Bd.4, Gedichte 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- BAW 6 = Brecht, Bertolt *Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag*. Bd.6, Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- GBA 11 = Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 11. Bertolt Brecht Gedichte I. Sammlungen 1918-1938. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- GBA 13 = Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 13. Gedichte und Fragmente 1913-1927. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- GBA 14 = Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 14. Gedichte und Fragmente 1928-1939. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- GBA 22 = Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 22. Schriften II 1933-1936. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- GBA 26 = Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 26. Journale I 1919-1941. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- GBA 28 = Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 28. Breife I 1919-1936. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.
- Brecht, Bertolt. *Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.

B: Sekundärliteratur

- Arendt, Hannah. *Benjamin, Brecht. Zwei Essays*. München: Piper, 1971.
- Arendt, Hannah. Der Dichter Bertolt Brecht. In: *Balladenforschung*. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. Königstein/Ts.: Athenäum, 1980, S. 264-274.
- Baumgärtner, Alfred Clemens. *Ballade und Erzählgedicht im Unterricht*. 3. überarb. u. erw. Aufl. München: List, 1979.
- Baumgärtner, Alfred Clemens. *Die Ballade als Unterrichtsgegenstand*. München: List, 1964.
- Baumgärtner, Alfred Clemens. Interpretation und Analyse. Brechts Gedicht. In: *Sinn und Form* 12. Berlin: Aufbau Verlag, 1960, S. 395-415.
- Benjamin, Walter. Kommentare zu Gedichten von Brecht. In: *W. B.: Versuche über Brecht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. S. 49-83.
- Benzmann, Hans. *Die soziale Ballade in Deutschland*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1912.
- Beutin Wolfgang, Ehlert Klaus, Emmerich Wolfgang. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 2001.
- Birkenhauer, Klaus. *Die eigenrhythmische Lyrik Brechts. Theorie eines kommunikativen Sprachstils*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1971.
- Bornert, Christiane. *Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil*. Königstein: Athenäum, 1978.
- Bräutigam, Kurt. *Moderne deutsche Balladen (Erzählgedichte). Versuche zu ihrer Deutung*. Frankfurt a. M.: Moritz Diesterweg, 1920.
- Bräutigam, Kurt. *Zugänge zu sozialkritischen und politischen Gedichten*. Freiburg im Breisgau, Basel, Wien: Herder, 1977.
- Brozyt Martin, Möller Horst. *Das Dritte Reich. Herrschaftstruktur und Geschichte*. München: C.H. Beck, 1983.
- Erdmann, Karl Dietrich: *Deutschland unter der Herrschaft des Nationalsozialismus. 1933-1939*. München: dtv, 1980.
- Esslin, Martin. *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1962.
- Freitag, Christian. *Ballade*. Bamberg: CC. Buchers Verlag, 1986.

- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg: Rowolt-Taschenbuch Verlag, 1973.
- Fritsch, Gerolf. *Die deutsche Ballade zwischen Herders naturaler Theorie und später Industriegesellschaft*. 1. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1976.
- Freund, Winfried. *Die deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik*. Paderborn: Schöningh, 1978.
- Goethe, Johann Wolfgang. Ballade. Betrachtung und Auslegung. In: *Über Kunst und Alterthum*. Nachdruck der Ausgabe der Gottaischen Buchhandlung 1821. Bern: Herbert Lang, 1970, S. 49-50.
- Grimm, E. Gunter (Hrsg.). *Gedichte und Interpretation: Deutsche Balladen*. Stuttgart: Reclam, 1994
- Heselhaus, Clemens: Brechts Verfremdung der Lyrik. In: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Kolloquium Köln 1964. Vorlagen und Verhandlungen (Poetik und Hermeneutik. 2). München: Fink, 1966, S. 307-326; 518-523.
- Heselhaus, Clemens. *Deutsche Lyrik der Moderne*. Düsseldorf: August Bagel, 1961.
- Hassenstein, Friedrich. *Die deutsche Ballade*. Hannover: Schroedel Schulhandbuch, 1986.
- Hinck, Walter (Hrsg.). *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Hinck, Walter. *Von Heine zu Brecht, Lyrik im Geschichtprozeß*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- Hinck, Walter. *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1968.
- Hoffmann, Dieter. *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik 1916-1945. Vom Dadaismus bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs*. Tübingen, Basel: Francke, 2001.
- Kayser, Wolfgang. *Geschichte der deutschen Ballade*. 2. unveränderte Aufl. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag, 1943.
- Kesting, Mariane. *Bertolt Brecht mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hrsg. Wolfgang Müller und Uwe Neumann. Hamburg: Rowohlt, 1959.
- Kindlers neues Literatur Lexikon*. Hrsg. v. Walter Jens. Bd.9, 14, 17. München: Kindler, 1996..
- Knopf, Jan. *Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. 2 Gedichte*. Stuttgart: Metzler, 2001.

- Knopf, Jan. *Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1996.
- Köpf, Gerhard. *Die Ballade. Probleme in Forschung und Didaktik*. Regensburg: Kronberg, 1976
- Krockow, Christian von. *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert. 1890-1990*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.
- Künzel, Horst. *Politische Lyrik im 19. Und 20. Jahrhundert*. Bamberg: CC. Buchers Verlag, 1977.
- Lang, Paul. *Die Balladik*. Basel: Helbing und Lichtenhahn, 1942.
- Laufhütte, Hartmut. *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1979.
- Lehmann, Hans-Thies/ Lethen, Helmut. Hauspostille und politische Lyrik. In: *Bertolt Brechts Hauspostille. Text und kollektives Lesen*. Hrsg. v. Heiz Ludwig Arnold. München: Metzler, 1973, S. 41-53.
- Lerg-Kill, Ulla C.: *Dichterwort und Parteiparole. Propagandistische Gedichte und Lieder Bertolt Brechts*. Bad Homburg: Gehlen, 1968.
- Licher, Edmund. Kommunikationstheoretische Aspekte der Analyse einiger Gedichte Bertolt Brechts. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 3* (1974): Lang, 1984, S. 136-211.
- Link, Jürgen. *Die Struktur des literarischen Symbols: Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts*. München: Fink, 1975.
- Lockermann, Wolfgang. *Lyrik, Epik, Dramatik oder die totgesagte Trinität*. Meisenheim am Glam: Anton Hain, 1973.
- Marsch, Edgar. *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk*. München: Winkler, 1974.
- Mayer, Hans: *Bertolt Brecht und die Tradition*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965.
- Mennemeier, Franz Norbert. *Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte, Tendenzen*. Düsseldorf: Bagel, 1982.
- Mittenzwei, Werner. *Brechts Verhältnis zur Tradition*. München: Akademie Verlag, 1973.
- Mittenzwei, Werner. Die Brecht-Lukacs-Debatte. In: *Wer war Brecht? Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht im Spiegel von ‚Sinn und Form‘*. Hrsg. v. W.M. Berlin (West): Verlag des Europ. Buch, 1977, S. 361-402.

- Mittenzwei, Werner. *Das Leben des Bertolt Brecht*. Bd.1-2. Berlin: Aufbau Taschen Buch Verlag, 1997.
- Müller, Harald-Hans. *Brechts frühe Lyrik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Müller, Joachim. Bertolt Brecht und sein lyrisches Lebenswerk. In: *Universitas* Achiev für Wissenschaftliche Untersuchungen und Abhandlungen 19, 1. Münster: Universitas, 1964, S. 479-492.
- Müller, Klaus-Detlef. *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*. Tübingen: Niemeyer 1972.
- Müller-Seidel, Walter. Die deutsche Ballade. Umriss ihrer Geschichte. In: *Wege zur Ballade II*. Hrsg. v. Rupert Hirschenauer. München und Zürich: Schnell und Steiner, 1968, S.1-83.
- Neis, Edgar. *Interpretationen von 66 Balladen Moritaten Chansons. Analysen und Kommentare*. 3. Aufl. Hollfeld: Bange Verlag, 1978
- Pietzcker, Carl. Bertolt Brecht. In: *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen*. Hrsg. v. Walter Hinck. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1979, S. 209.
- Pietzcker, Carl. *Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1974.
- Piontek, Heinz. Vorwort. In: *Balladenforschung*. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. Königstein/Ts.: Athenäum, 1980, 275-281.
- Poppe, Reiner, Günter, Marx. *Ballade Modernes Erzählgedicht Chanson/Politische Lyrik*. Hofeld: Bange Verlag, 1983.
- Reich- Ranicki, Marcel (Hrsg.). *Bertolt Brecht. Der Mond über Soho. 66 Gedichte mit Interpretationen*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 2002.
- Richter, Hans. *Verse, Dichter, Wirklichkeiten. Aufsätze zur Lyrik*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1970.
- Riha, Karl. *Moritat, Bänkelsang, Protestballade*. Königstein/Ts: Athenäum, 1979.
- Riha, Karl. *Moritat, Song, Bänkelsang. Zur Geschichte der modernen Ballade*. Göttingen: Sache & Pohl Verlag, 1965.
- Richter, Hans. *Verse, Dichter, Wirklichkeiten. Aufsätze zur Lyrik. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1970*.
- Rotermund, Erwin. *Die Parodie in der modernen Lyrik*. München: Eidos, 1963.
- Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber (Hrsg.). *Interpretationen zur Lyrik Brechts. Beiträge eines Arbeitskreises*. München: Olenbourg 1971.

- Schuhmann, Klaus. *Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen*. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1973.
- Schuhmann, Klaus. *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971.
- Schwarz, Peter Paul. *Brechts frühe Lyrik 1914-1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts*. Bonn: Bouvier, 1971.
- Schaeffer, Richard (Hrsg.). *Deutsche Balladen*. Frankfurt a. M.: Ullstein Verlag, 1966.
- Single, Friedrich. *Moderne deutsche Lyrik von Nietzsche bis Enzensberger (1875-1975)*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001.
- Ständig, Reinhard. *Brechts politisch-operative Lyrik aus dem Exil*. Berlin: Buchhandlung Brecht, 1983.
- Steffensen, Steffen. *Bertolt Brechts Gedichte*. Kopenhagen: Akademisk Forlag, 1972.
- Steisend, Marianne. Brecht und das „Politische“, In: *Das Brecht-Jahrbuch*. Bd.24: Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1999. S. 311-326.
- Stempel, Wolf-Dieter. *Musique naturelle. Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- Thomsan, Phillip. Sachlichkeit und Pathos. Brecht und der Expressionismus. In: *Expressionismus und Kulturkreise*. Hrsg. v. Bernd Hüppauf. Heidelberg: Winter, 1983, S. 183-205.
- Vischer, Friedrich Theodor. Romanze und Ballade. In: *Balladenforschung*. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. Königstein/TS: Athenäum, 1980. S. 11-16.
- Völker, Klaus. *Bertolt Brecht. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.
- Weißert, Gottfried. *Ballade*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*, Frankfurt a. M.: Kröner, 1964.

C. Internetquellen

- www.balladen.de
www.www.staff.uni-marburg.de/~naeser/hkoop.htm
www.ub.fu-berlin.de/internetquellen/fachinformation/germanistik/autoren/multi_ab/brecht.html

Lebenslauf

Mein Name ist Prangdao Nupradit. Ich wurde am 6. Februar 1979 in Pattalung geboren. Im März 2001 absolvierte ich das B.A. Studium mit Auszeichnung (First Class Honors) im Fachgebiet Germanistik an der Chiang Mai Universität, Faculty of Humanity. Für Juli-August 1997 bekam ich ein Stipendium vom Pädagogischen Austauschdienst (PAD) für einen monatigen Aufenthalt in Deutschland. Im Juni 2001 began ich das Magisterstudium der Germanistik an der Chulalongkorn Universität, Faculty of Arts. Für Februar-April 2003 erhielt ich ein Stipendium vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) für Literaturforschung an der Universität Siegen.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย