



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Natur und Stadt im frühen lyrischen Werk Bertolt Brechts

Eine thematisch-motivische Untersuchung anhand *Bertolt Brechts
Hauspostille* und *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*“

verfasst von / submitted by

Marie-Helene Jirousek

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 350 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Italienisch UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

*Meiner Familie
gewidmet*

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1. Einleitung	2
2. Politischer Kontext – Die Weimarer Republik:	
Politik, Gesellschaft und Kultur	4
2.1. 1918-1919: Aus dem Kaiserreich wird eine Republik	4
2.1.1. Anfänge der parlamentarischen Regierung	4
2.1.2. Revolution	5
2.1.3. Die Anfänge der Republik	6
2.1.4. Parlamentarische Demokratie	6
2.2. 1919-1923: Die Republik ist in Gefahr	7
2.2.1. Der Friedensvertrag von Versailles	7
2.2.2. Die Entwicklung der Finanzpolitik und der Wirtschaft	8
2.2.3. Dolchstoßlüge, Radikalisierung und Terrorismus	8
2.2.4. Besetzung des Ruhrgebietes und Hyperinflation	10
2.2.5. Weitere Umsturzversuche	11
2.3. 1924-1926: Relative Stabilität und kulturelle Blütezeit	12
2.3.1. Außenpolitische Erfolge und Wirtschaftsentwicklung	12
2.3.2. Gesellschaftlicher Wandel	12
2.3.3. Entspannung in der Innenpolitik	14
2.3.4. Kulturelle Blütezeit	15
2.4. 1930-1933: Ende der Weimarer Republik	17
2.4.1. Weltwirtschaftskrise und Erstarken der NSDAP	17
2.4.2. Politische Radikalisierung	18
2.4.3. Regierungsübertragung an die NSDAP	19
2.5. Kultureller Aufbruch in der Weimarer Republik	19
2.5.1. Kulturpflege durch den Staat	19
2.5.2. Bildende Kunst	20
2.5.3. Literatur und Rundfunk	21
2.5.4. Politischer Kampf gegen die Weimarer Kunst	22
3. Literaturhistorische Epoche: Expressionismus und Neue Sachlichkeit	23
3.1. Expressionismus	23
3.1.1. Entwicklung	23
3.1.2. Söhne schreiben gegen ihre Väter	27

3.1.3. Rationalitäts- und Zivilisationskritik und weitere Merkmale	28
3.2. Neue Sachlichkeit	31
3.2.1. Verortung	31
3.2.2. Merkmale	32
3.2.3. Erfahrungen der Großstadt	34
4. Die Wahrnehmung der Natur am Beispiel der Wandervogelbewegung	37
4.1. Das Streben nach Natürlichkeit als Ausgangspunkt für alternativ-lebensreformerische Bewegungen	37
4.1.1. Lebensreformerische Bestrebungen	37
4.1.2. Lebensreform bei Jugendbewegungen	38
4.2. Die Wandervogelbewegung vor dem Ersten Weltkrieg	39
4.2.1. Die Anfänge der Wandervogelbewegung	39
4.2.2. Das gemeinschaftliche Leben der Wandervögel	39
4.2.3. Der erste Freideutsche Jugendtag auf dem Hohen Meißner 1913	40
4.2.4. Der Wandervogel und seine Kriegserfahrungen	42
4.3. Die zweite Phase der Jugendbewegungen nach 1918	43
4.4. Geschlechterverhältnisse, Sexualität und Erotik	44
4.5. Mädchen und Frauen im Wandervogel	45
4.6. Die Musik der Jugend- und Singbewegung	46
4.7. Symbole der Jugendbewegung	48
5. Die Entwicklung der Stadt und ihre Wahrnehmung als Moloch	50
5.1. Berlin als Moloch – eine Erläuterung	50
5.2. Die Entwicklung Berlins um die Jahrhundertwende	51
5.3. Die Wahrnehmung der Großstadt in Literatur, Kunst, Wissenschaft und Politik	54
5.3.1. Großstadtmotive in Literatur und Malerei	55
5.3.2. Großstadt wissenschaftlich betrachtet	57
5.3.3. Stadtgestaltende Kräfte	59
5.4. Berlin – das europäische Chicago	59
5.4.1. Parallelen zwischen Berlin und Chicago	60
5.4.2. Reiseberichte	61
5.4.3. Amerikanismus und Stadtkritik	62
6. Bertolt Brechts früher lyrischer Stil	64
6.1. Charakteristika der frühen Gedichte Bertolt Brechts	64
6.2. Brechts Jugendgedichte	71
6.3. Bertolt Brechts Hauspostille	72

6.4. Aus dem Lesebuch für Städtebewohner	75
7. Darstellung der Natur in Brechts Gedichten	78
7.1. Das Motiv des Schiffs als Symbol für den Untergang	78
7.1.1. Natur als utopischer Wunschtraum	82
7.1.2. Bejahter und bewusster Untergang	83
7.2. Auflösung in der Natur	87
7.3. Natur als wuchernde, verschlingende, seelenlose Kraft	91
7.4. Der positive Übergang des Menschen in die Natur	97
7.5. Zusammenfassung	103
8. Darstellung der Stadt in Brechts Gedichten	104
8.1. Merkmale des Zyklus	104
8.2. Analyse der Gedichte aus dem <i>Lesebuch für Städtebewohner</i>	106
8.3. Zusammenfassung	120
9. Literaturverzeichnis	121
Anhang	124
Abstract	124
Abstract (english version)	124

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich die Gelegenheit ergreifen, mich bei meiner Familie zu bedanken, die mich seelisch und in vielerlei anderer Hinsicht nicht nur während meines gesamten Studiums, sondern vor allem auch in der turbulenten und ereignisreichen Zeit des Studienabschlusses unterstützt hat. Ein großes Dankeschön auch für die aufmunternde und verständnisvolle Unterstützung während der Zeit, in der diese Diplomarbeit verfasst wurde.

Des weiteren bedanke ich mich bei allen, insbesondere bei Herrn Prof. Kriegleder und Herrn Prof. Stocker, die mich bei der Planung dieser Arbeit mit ihrem fachkundigen Wissen und ihrer Erfahrung unterstützt haben und so auch zur Fertigstellung der Arbeit einen wertvollen Beitrag leisteten.

Ein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser für die freundliche und spontane Übernahme meiner Betreuung sowie für die positive Unterstützung bei der Produktion meiner Diplomarbeit.

Marie-Helene Jirousek

1. Einleitung

Bertolt Brecht war einer der bedeutendsten und vielseitig begabtesten Schriftsteller im Deutschland des 20. Jahrhundert. Er pflegte sich nicht nur auf ein Genre festzulegen. So war er nicht nur Lyriker, sondern auch Prosaist, Literaturkritiker und Librettist, der viele Schriftsteller maßgeblich beeinflusste. Darüber hinaus entwickelte er als Dramatiker das epische Theater. Seine Stücke gehören noch heute zu den meist gespielten Dramen und erfreuen sich großer Beliebtheit beim Publikum. Zu ihnen zählen unter anderem die weltberühmte *Dreigroschenoper*, *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Der kaukasische Kreidekreis* und *Der gute Mensch von Sezuan*.¹

Er wurde am 10. Februar 1898 in Augsburg in Süddeutschland als Eugen Berthold Friedrich Brecht geboren, nannte sich später jedoch in seiner Funktion als Schriftsteller nur noch Bertolt oder Bert Brecht. Er kam aus einer bürgerlichen Familie und somit aus dem Milieu, dessen „Vorstellungen, Weltanschauung und Lebensweise er in seinen Werken immer wieder“ heftig kritisierte. Bereits als Realgymnasiast veröffentlichte er erste Gedichte in Zeitschriften und entwickelte Dramenhandlungen. Dem Krieg sowie dem nationalistischen Denken Anfang des 20. Jahrhunderts gegenüber war er skeptisch und distanziert eingestellt. Der junge Brecht führte eine bohémehafte Existenz mit anderen künstlerisch und literarisch tätigen jungen Leuten. Darüber hinaus waren ihm Freundschaften und wechselnde Beziehungen zu unterschiedlichen Frauen sehr wichtig. Sie bezog er auch in seine literarische Arbeit mit ein. 1924 übersiedelte er nach Berlin und betätigte sich als Dramaturg, Regisseur sowie Dichter und schrieb eigene Theaterstücke. Ab den Jahren 1926/1927 wendete er sich marxistischem Gedankengut zu, was sein Interesse am menschlichen Verhalten vertiefte. Der KPD trat er jedoch nie bei.²

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten „geriet Brecht in größte Gefahr“, da er sich durch seine politische Position, die er auch in einigen Werken öffentlich kundtat, bei den Rechten verhasst gemacht hatte. Um der heiklen Lage zu entfliehen, ging er mit seiner Frau Helene Weigel und ihren beiden Kindern ins Exil und gelangte über Umwege ins dänische Svendborg, wo er mehrere Jahre lebte. Für seine Theaterstücke hatte er im Exil jedoch keine Bühne und auch sein experimenteller Schreibstil kam nicht gut an. Dennoch konnte er sich finanziell behaupten und war schriftstellerisch äußerst produktiv. Als der Krieg näher rückte, übersiedelte er in die USA, wo er sich jedoch kaum in die amerikanische Kulturindustrie einfügen konnte und sich in der hochkapitalistischen Gesellschaft nicht wohl fühlte. Nach Kriegsende kehrte er nach Deutschland zurück und siedelte sich in Ost-Berlin an. Er erhielt

¹ Vgl. Kittstein, Ulrich: Bertolt Brecht. Paderborn: Wilhelm Fink 2008. S. 7.

² Vgl. ebd. S. 11-15.

ein eigenes Schauspielhaus, das Theater am Schiffbauerdamm und gründete zusammen mit Helene Weigel das Berliner Ensemble, was ihm eine freie, unabhängige Arbeit ermöglichte.³ Zu dieser Zeit war er jedoch höchst umstritten. „[I]n der Bundesrepublik wegen seiner Parteinahmen für den Sozialismus und für die DDR, aber ebenso im Osten, wo sich sein Werk schlecht mit dem offiziell verordneten Leitbild des »sozialistischen Realismus« in der Kunst vereinbaren ließ.“⁴ Brecht starb am 14. August 1956 an den Folgen eines Herzinfarkts.⁵

Die freie Natur sowie die modernen Städte beschäftigten Bertolt Brecht häufig in seiner Lyrik. „Die Schwärmerei für die Natur kommt von der Unbewohnbarkeit der Städte.“ lautet eines seiner Zitate, das die Hauptthemen dieser Diplomarbeit anspricht. Denn diese Arbeit untersucht die Darstellung von Natur und Stadt in Brechts Gedichten. Um den Umfang einer Diplomarbeit nicht zu sprengen, wird nur ein Teil von Brechts äußerst umfangreichem lyrischen Werk, seine frühe Lyrik, zur Analyse herangezogen. Weiters konzentriert sich die Untersuchung auf ausgewählte Gedichte aus seinen beiden Zyklen *Bertolt Brechts Hauspostille* und *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*.

Die Begriffe *Natur* und *Stadt* wirken möglicherweise auf den ersten Blick ein wenig irritierend, lautet doch die gängige Dichotomie *Stadt und Land*. Dennoch wurden beide Begriffe sorgfältig und wohlüberlegt gewählt, da Brecht in seinen Gedichten weniger das ländliche Leben oder die ländliche Idylle beschreibt, sondern vielmehr die Vorgänge in der Natur betrachtet.

Darüber hinaus erscheint dieses Forschungsgebiet sehr interessant, da Brecht Natur und Stadt kaum durch Beschreibungen der Landschaft bzw. der Architektur darstellt, wie es sich das Publikum erwarten würde. Er konzentriert sich vielmehr auf den natürlichen Kreislauf des Lebens bzw. auf menschliche Verhaltensmuster. Eine genauere Untersuchung beider Orte ist in späteren Kapiteln der Arbeit zu finden, die folgende Forschungsfragen beantworten:

- Wie stellt Bertolt Brecht Natur und Stadt motivisch-thematisch in seinem frühen lyrischen Werk in *Bertolt Brechts Hauspostille* und *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* dar?
- Durch welche unterschiedlichen Motive werden Natur und Stadt thematisiert?

Zum besseren Verständnis des Brecht'schen Schaffens und der historischen Hintergründe befasst sich die Arbeit zunächst mit dem politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext, der damals vorherrschenden literarischen Stilrichtung des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, erläutert weiters die gesellschaftliche Wahrnehmung der Natur in Bezug auf die Wandervogelbewegung sowie der Wahrnehmung der Stadt als Moloch und untersucht schlussendlich ausgewählte Gedichte.

³ Vgl. ebd. S. 15-20.

⁴ Vgl. ebd. S. 7.

⁵ Vgl. ebd. S. 22.

2. Politischer Kontext – Die Weimarer Republik: Politik, Gesellschaft und Kultur

Das folgende Kapitel befasst sich mit der politischen Situation in Deutschland, die unter anderem auch Bertolt Brechts Gedichte beeinflusst hat und zu deren besseren Verständnis beitragen kann. Die Lebzeiten des Künstlers (1898 – 1956) umfassen viele weitreichende Veränderungen in der Geschichte Deutschlands, wie auch weltweit. Sie alle zu beleuchten, würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen. Daher wird an dieser Stelle lediglich der Zeitraum, in dem die beiden Gedichtsammlungen, die in den Kapiteln 7 und 8 näher untersucht werden, betrachtet. Die Entstehungszeit von *Bertolt Brechts Hauspostille* und *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* fällt in die Zeit der Weimarer Republik, die von 1918 – 1933 bestand. Im Folgenden sollen nun politische, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse und Veränderungen erläutert werden.

2.1. 1918 – 1919: Aus dem Kaiserreich wird eine Republik

2.1.1. Anfänge der parlamentarischen Regierung⁶

Als Deutschland den Ersten Weltkrieg endgültig verloren hatte, da ihm seine Gegner zahlenmäßig wie auch materiell überlegen waren, trat am 29. September 1918 der sogenannte „Kronrat“ in Berlin zusammen. Ihm gehörten neben Kaiser Wilhelm II. auch andere hohe Würdenträger wie beispielsweise Generalfeldmarschall Paul von Hindenburg an, die die Konsequenzen aus der militärischen Niederlage zogen und „eine schnelle "Revolution von oben"“ anstrebten. Sie beschlossen zum ersten Mal eine Regierung durch ein vom Volk gewähltes Parlament, die mit 3. Oktober 1918 in Kraft trat, und ein Waffenstillstandsangebot an die Kriegsgegner. Somit ging das Deutsche Kaiserreich zu Ende.⁷

Alle am Ersten Weltkrieg beteiligten Staaten wurden zu Friedensverhandlungen auf Basis der „14 Punkte“, eines Friedensprogramms des amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson, das unter anderem die Demokratie und das „Selbstbestimmungsrecht der Völker“ festigen sollte, eingeladen. Im Großteil der Bevölkerung herrschte eine allgemeine Kriegsmüdigkeit, doch mit längerem Hinauszögern eines Friedensschlusses von Seiten der Regierung

⁶ Sturm, Reinhard: Vom Kaiserreich zur Republik 1918/19. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275834/1918-19-vom-kaiserreich-zur-republik> (10.1.2020).

⁷ Vgl. ebd.

radikalisierten sich die Menschen zusehends. Als Präsident Wilson die Entwaffnung und Demokratisierung Deutschlands forderte, lehnten dies die Oberste Heeresleitung und damit die Monarchen ab und riefen zu unbedingtem Widerstand auf. Da sich Kaiser Wilhelm II. gegen einen schnellen Friedensschluss aussprach, forderte nun die Öffentlichkeit ein Ende der Monarchie. Daraufhin verhandelte der Reichstag eine Verfassungsreform. Dadurch verwandelte sich das Kaiserreich „in eine parlamentarisch-demokratische Monarchie“. Wilhelm II. wollte diese Demokratie und das Parlament jedoch nicht respektieren.⁸

2.1.2. Revolution

Die von der Regierung geplante „Revolution von oben“ und eine Vermeidung von Volksaufständen konnte somit nicht erreicht werden. Unter anderem kam es zur sogenannten „Matrosenrevolte“, im Zuge derer sich Matrosen gegen die Seekriegsleitung auflehnten und Soldatenräte wählten. Unterstützt durch Werft- und Industriearbeiter, die ebenfalls in Streik getreten waren, MSPD (Mehrheitssozialdemokratische Partei Deutschlands) und USPD (Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands) gründeten sie einen „Provisorischen Zentralen Arbeiter- und Soldatenrat“. Im ganzen Land breitete sich eine revolutionäre Rätebewegung aus, an deren Spitze MSPD und USPD blutige Auseinandersetzungen verhinderten. Diesem Druck konnte die Monarchie nicht Stand halten. Im München wurde die Republik ausgerufen, der Wittelsbacher König Ludwig III. und die übrigen Fürstenhäuser dankten ab.⁹

Auch in der Hauptstadt Berlin, wo es darüber hinaus auch „um die Kontrolle über die Reichspolitik“ ging, formierte sich eine Revolution. Nach einem Generalstreik in mehreren größeren Betrieben unter Beteiligung der „Spartakusgruppe“, dem linken Flügel der USPD, der von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht angeführt wurde, linksradikalen Gewerkschaftsfunktionären sowie mit der MSPD sympathisierenden Soldaten wurden auch hier Arbeiter- und Soldatenräte gebildet und „strategisch wichtige Gebäude besetzt“. Schließlich gab der Kaiser „eigenmächtig den Verzicht von Kaiser und Kronprinz auf den deutschen Kaiserthron und den preußischen Königsthron bekannt“. Prinz Max übergab dem MSPD-Parteivorsitzenden Friedrich Ebert das Amt des Regierungschefs, der die Bildung einer „Volksregierung“ und die Wahl einer verfassunggebenden Nationalversammlung, an der sich erstmals auch Frauen beteiligen durften, versprach.¹⁰

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. ebd.

2.1.3. Die Anfänge der Republik

Das Ende der Herrschaft der Hohenzollern wurde verkündet und die Deutsche Republik ausgerufen. Ein „rasches Regierungsbündnis zwischen MSPD und USPD“ wurde beschlossen, um ein Erstarken der Linksradiakalen zu verhindern. Kaiser Wilhelm II. übertrug Paul von Hindenburg das militärische Oberkommando und begab sich nach Holland ins Exil. USPD und MSPD einigten sich und bildeten eine neue Regierung unter dem Namen „Rat der Volksbeauftragten“. ¹¹

Die Alliierten erklärten sich nun zu Waffenstillstandsverhandlungen bereit und erlegten den Deutschen harte Waffenstillstandsbedingungen auf. Damit endete am 11. November 1918 der Erste Weltkrieg mit Millionen gefallener, verwundeter sowie sich in Kriegsgefangenschaft befindender Soldaten. Obwohl nun eine Republikanisierung und Demokratisierung angestrebt wurden, musste dennoch auf die Hilfe der monarchistischen Eliten bei der Bewältigung großer Herausforderungen wie etwa die Rückführung der Soldaten, die Nahrungsmittelversorgung und die Sicherheit für die Bevölkerung zurückgegriffen werden. Dadurch wurde die Revolution abgebremst und nur eine politische Umwälzung vorgenommen. „Eine Demokratisierung des öffentlichen Dienstes, der Wirtschaft und wichtiger gesellschaftlicher Einrichtungen fand nicht statt.“ Die „adligen und bürgerlichen Großgrundbesitzer“ und Schwerindustriellen zu enteignen, wurde nicht gefordert. Diese erkannten die Gewerkschaften an und verhinderten somit eine Sozialisierung der Betriebe. ¹² Ein Reichskongress tagte und beschloss unter anderem eine „strukturelle Demokratisierung von Heer, Verwaltung und Wirtschaft“, dies verschleppte die MSPD jedoch, wodurch sie die radikale Linke gegen sich aufbrachte, verstärkt auf das Militär angewiesen war und mit der USPD brach. Zur „Sicherung der östlichen Grenzgebiete“ schlossen sich Weltkriegssoldaten, die in kein ziviles Leben zurückkehren konnten, zu Freikorps zusammen. Am 30. Dezember 1918 wurde die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) unter der Führung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht gegründet. Immer wieder kam es zu blutigen Aufständen im Zuge derer die beiden ermordet wurden und sich schließlich alle Seiten radikalisierten. ¹³

2.1.4. Parlamentarische Demokratie

Am 19. Jänner 1919 wurde eine „verfassunggebende Nationalversammlung gewählt“. Erstmals waren auch Frauen zur Wahl zugelassen. Neben der USPD gingen die linksliberale

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. ebd.

Deutsche Demokratische Partei (DDP) der Mittelständler, die nationalliberale Deutsche Volkspartei (DVP) der Antirevolutionären, die Deutsche Zentrumspartei der Katholiken („der bayerische Landesverband machte sich [...] als "Bayerische Volkspartei" (BVP) selbstständig“), die nationalkonservative und antisemitische Deutschnationale Volkspartei (DNVP) aus dieser Wahl hervor. Wahlsieger wurde jedoch die MSPD. Daraufhin tagte die Nationalversammlung in Weimar, wo „Friedrich Ebert zum ersten Reichspräsidenten“ gewählt wurde. Aufstände, zu denen es unter Beteiligung der KPD kam, führten zu Schießbefehlen, die viele Tote forderten. Die Aufstände im Land konnten niedergeschlagen werden. Am 14. August 1919 trat schließlich die Weimarer Verfassung in Kraft, die „ein tragfähiges Fundament für den Aufbau einer rechts- und sozialstaatlichen Demokratie“ bildete.¹⁴

2.2. 1919 – 1923: Die Republik ist in Gefahr

2.2.1. Der Friedensvertrag von Versailles

In Paris erarbeiteten die Siegermächte den Friedensvertrag von Versailles, für den federführend der US-Präsident Woodrow Wilson, der britische Premierminister Lloyd George und der französische Ministerpräsident Georges Clemenceau verantwortlich waren. Der Vertrag sah „Gebietsverluste, Souveränitätsbeschränkungen, Reparationen und vor allem die Zuweisung der Alleinschuld [Deutschlands] am Krieg“ vor, was im ganzen Land zu einem Entrüstungssturm führte. Da beinahe alle Änderungswünsche abgelehnt wurden, trat die Regierung zurück. Gustav Bauer von der MSPD wurde neuer Reichskanzler. Da es keine Möglichkeit des militärischen Widerstands gab, nahm die Nationalversammlung den Friedensvertrag an, der am 28. Juni 1919 im Schloss zu Versailles unterzeichnet wurde. Unter anderem sah der Vertrag vor, dass Deutschland dem im April 1919 gegründeten Völkerbund „vorläufig nicht angehören durfte“. Darüber hinaus wurden dem Land all seine Kolonien sowie „13 Prozent seines Territoriums und zehn Prozent seiner Bevölkerung“ abgesprochen. Die Gebiete fielen größtenteils an Polen zurück, wo sich im gemischtnationalen Gebiet nach langer Zeit der Unterdrückung durch die Deutschen die Minderheitsprobleme umkehrten. In der Bevölkerung herrschte große Enttäuschung darüber, dass das von Präsident Wilson versprochene Selbstbestimmungsrecht der Völker nicht für Deutschland angewendet wurde.¹⁵

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. Reinhard Sturm: Kampf um die Republik 1919-1923. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche->

2.2.2. Die Entwicklung der Finanzpolitik und der Wirtschaft

Nun musste sich das Land von einer Kriegs- auf eine Friedenswirtschaft umstellen, Kriegsteilnehmer sollten sich wieder in den Arbeitsprozess eingliedern und eine Lösung für „Flüchtlinge und Ausgewiesene aus den abgetrennten Ostgebieten“ musste gefunden werden. Darüber hinaus war Deutschland durch den Krieg, den es mit Hilfe von Krediten führte, stark verschuldet und musste hohe Reparationszahlungen leisten. Eine „erhebliche Nachkriegsinflation [war] die Folge“. Um dieses Problem zu lösen, wurde die Finanzverwaltung und das Steuersystem reformiert. Dadurch wurde für mehr soziale Gerechtigkeit gesorgt und die Wirtschaft entwickelte sich sehr schnell. Im Gegensatz zu anderen europäischen Staaten stieg in Deutschland die Produktion an und die Arbeitslosigkeit sank.¹⁶

2.2.3. Dolchstoßlüge, Radikalisierung und Terrorismus

Am 18. November 1919 behauptete Hindenburg vor dem „Ausschuss der Nationalversammlung für die Schuldfragen des Weltkriegs“, dass Deutschland den Krieg gewonnen hätte, „wenn "Heer und Heimat" zusammengestanden hätten“. Darüber hinaus habe ein englischer General gesagt: „Die deutsche Armee ist von hinten erdolcht worden.“ In der Bevölkerung erregte diese sogenannte „Dolchstoßlüge“ großes Aufsehen, da doch gerade die kaiserlichen Generäle von der unausweichlichen Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg wussten. Da die republikanischen Parteien die Bevölkerung nicht über die tatsächliche Schuld Deutschlands in diesem Krieg aufklärten und die Lüge mit Hilfe „konservativer und rechtsradikaler Zeitungen“ weiterverbreiteten, erhielt diese Lüge eine gewisse politische Sprengkraft.¹⁷

„Die politische Instabilität der Republik und das soziale Elend waren zu Beginn der 1920er Jahre ein idealer Nährboden für radikale Parteien und extremistische Gruppierungen.“¹⁸ Durch das Kriegsende und die Revolution von 1918/1919 bildete sich ein rechtsradikales Lager. Besonders in Bayern entstanden milizartige bewaffnete Selbstschutzverbände, zu denen sich unter anderem entlassene Soldaten, „die der Krieg sozial entwurzelt und moralisch verwildert hatte“, zusammenschlossen. Weiters entwickelten sich der „Deutschvölkische Schutz- und Trutzbund“ und die „Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei“ (NSDAP) unter der Führung von Adolf Hitler. Sie verbreitete „eine eigene Zeitung, den "Völkischen geschichte/weimarer-republik/275837/1919-1923-kampf-um-die-republik. (10.1.2020).

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Scriba, Arnulf: Die Weimarer Republik. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik> (10.1.2020).

Beobachter“¹⁹ und besaß einen Kampfverband, die „Sturmabteilung“ (SA). Alle anderen Parteien verachtete sie und strebte einen „Führerstaat“ nach dem Vorbild des italienischen Faschismus unter Benito Mussolini“ an.¹⁹ Sie bekämpfte den Versailler Vertrag, den sie als „Fesseln von Versailles“ bezeichnete und hetzte hasserfüllt gegen die Republik.²⁰ Auch ein ausgeprägter Antisemitismus (Judenhass) prägte diese Partei. Besonders wirtschaftlich erfolgreiche Juden und die industrielle Moderne, für die diese standen, waren ihr ein Dorn im Auge. Weiters war sie bestrebt „die Emanzipation der Juden [...] rückgängig zu machen“ und durch die Verbreitung einer pseudowissenschaftlichen Rassenlehren Juden als minderwertige Rasse darzustellen.²¹

Aus „Enttäuschung über die stecken gebliebene Revolution“ radikalisierten sich die politischen Linken. Die Kluft zwischen USPD und MSPD blieb unüberbrückbar, sodass sich ein Teil der USPD der KPD anschloss und der andere der MSPD, die sich ab 1924 wieder SPD nannte.²²

In dieser aufgeladenen Stimmung kam es immer wieder zu Putschversuchen von rechter wie von linker Seite. Durch die „Abrüstungsbestimmungen des Versailler Vertrages“ mussten die Streitkräfte verringert werden. Daraufhin wurden auch einige Freikorps aufgelöst. Die Marinebrigade II, der dieses Schicksal blühte, marschierte in Folge dessen nach Berlin und versuchte die Regierung zu stürzen. Auch weitere Putschversuche fanden statt, wie z.B. der „Kapp-Lüttwitz-Putsch“, durch den eine Verschwörergruppe, die „Nationale Vereinigung“, eine Militärdiktatur anstreben wollte. Zur selben Zeit bildeten Arbeiterwehren die revolutionäre „Rote Ruhrarmee“ und brachten „bis Ende März das gesamte Ruhrgebiet unter ihre Kontrolle“. Diese sogenannte „Märzrevolution“ stellte „die größte bewaffnete Arbeiteraktion, die es in Deutschland je gab“ dar, schürte die Angst vor dem Bolschewismus und konnte letztendlich nur mit Hilfe der Reichswehrtruppen und Freikorps niedergeschlagen werden.²³

Auf Grund dieser Putschversuche wurde 1920 ein republikanischer Reichstag gewählt, der die Nationalversammlung ersetzen sollte. USPD, DVP und DNVP konnten durch die Stimmen enttäuschter Wähler große Gewinne erzielen. Viele Mitglieder der aufgelösten Freikorps und Einwohnerwehren schlossen sich den deutschvölkischen Organisationen an. „Um den politischen Frieden wiederherzustellen, verabschiedete der Reichstag [...] ein

¹⁹ Vgl. Reinhard Sturm: Kampf um die Republik 1919-1923. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275837/1919-1923-kampf-um-die-republik> (10.1.2020).

²⁰ Vgl. Scriba, Arnulf: Die Weimarer Republik. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik> (10.1.2020).

²¹ Vgl. Reinhard Sturm: Kampf um die Republik 1919-1923. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275837/1919-1923-kampf-um-die-republik> (10.1.2020).

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. ebd.

großzügiges Amnestiegesetz“, das den Putschisten meist nur milde Strafen auferlegte. Die Richter, die noch im Kaiserreich ihren Dienst versehen hatten, missachteten gegenüber politisch motivierten Urteilen ihre Unabhängigkeit und neigten dazu, rechte politische Straftäter milder zu bestrafen als linke.²⁴ Dies beschreibt auch Reinhard Sturm für die Bundeszentrale für politische Bildung:

In den ersten Jahren der Republik wurden auf zahlreiche prominente Kommunisten, Sozialdemokraten, liberale und katholische Demokraten politisch, zum Teil auch antisemitisch motivierte Mordanschläge verübt. Die Täter waren fast ausnahmslos ehemalige oder aktive junge Reichswehroffiziere bzw. Freikorpsleute und gehörten in der Regel zur deutschvölkischen Szene. Soweit sie gefasst werden konnten, kamen sie meist mit verhältnismäßig milden Strafen davon. Spätestens 1933 wurden sie vom NS-Regime amnestiert.²⁵

Zu ihren bekanntesten Opfern zählten neben den KPD-Führern Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht (†Januar 1919) auch der im Juni 1922 ermordete Außenminister und DDP-Mitglied Walther Rathenau. „Diese Attentatsserie war die extremste Folge der politischen Polarisierung.“ In der deutschvölkischen und rechts gerichteten Szene herrschte ein Hass- und Gewaltdenkmal, in dem die Ermordung politischer Gegner kein Tabu mehr darstellte und gerne in Kauf genommen wurde. Der Mordanschlag auf Rathenau ließ sich auf eine terroristische Vereinigung, die „Organisation Consul“, unter dem Kommando des nach einem missglückten Putschversuch in Bayern verdeckt lebenden Kapitäns Ehrhardt zurückführen. Er wollte „durch eine Attentatsserie die politische Linke zu einem großen Aufstand [...] verleiten“, „dessen Niederschlagung durch Reichswehr, Polizei und deutschvölkische Kampfverbände sollte dann zur Errichtung einer Rechtsdiktatur führen“. In Folge dessen wurden einige Personen verhaftet und der Deutschvölkische Schutz- und Trutzbund verboten.²⁶

2.2.4. Besetzung des Ruhrgebietes und Hyperinflation

Die Alliierten versuchten Deutschland zur Leistung der bereits reduzierten Reparationszahlungen zu zwingen, indem sie bei Nicht-Einhaltung des Versailler Vertrags mit der Besetzung des Ruhrgebietes drohten. Doch 1922 geriet das Land auf Grund der hohen Reparationszahlungen in große wirtschaftliche und finanzielle Schwierigkeiten und wurde von Staatsverschuldung und Währungsverfall bedroht. Als die zum Ausgleich verlangten Sachlieferungen von Holz und Kohle auch nicht mehr geliefert werden konnten, betrachtete dies die alliierte Reparationskommission als Verstoß gegen den Vertrag von

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. ebd.

Versailles, woraufhin am 11. Jänner 1923 fünf französische und eine belgische Division das Ruhrgebiet besetzten. Eine nationale Protestwelle ging durch die Bevölkerung und Reichspräsident Ebert proklamierte den „Passiven Widerstand“. „Sämtliche Reparationslieferungen wurden eingestellt und die Beamten angewiesen, jede Zusammenarbeit mit den Besatzern zu vermeiden.“ Rechtsradikale Sabotagetrupps leisteten jedoch auch aktiven Widerstand und sprengten z.B. „Gleise, um den Abtransport von Reparationsgütern zu verhindern“. ²⁷

Die ohnehin angespannte finanzielle Situation Deutschlands wurde nun durch die Auseinandersetzungen mit den Invasionstruppen und den dadurch hervorgerufenen „Produktions- und Steuerausfälle[n] im Ruhrgebiet“ noch verschärft. Die Regierung versuchte dies mit immer höheren Krediten und vermehrtem Banknotendruck abzufedern, verursachte dadurch jedoch 1923 eine Hyperinflation und in Folge dessen Hungerdemonstrationen und Plünderungen. Zu den einzigen Gewinnern zählten Schuldner und Exportunternehmer, die ihre Waren im Ausland verkauften. Schließlich wurde der passive Widerstand von Seiten der Regierung aufgegeben, eine Währungsreform eingeleitet und die Reichsmark eingeführt. ²⁸

2.2.5. Weitere Umsturzversuche

In Bayern wurde eine Rechtsdiktatur ausgerufen, woraufhin Reichspräsident Ebert über ganz Deutschland den Ausnahmezustand verhängte. Die KPD plante in Deutschland eine Oktoberrevolution nach dem Vorbild der russischen Revolution 1917. Sie konnte jedoch vereitelt werden. Am 8. November 1923 verkündete Hitler in einem Münchner Lokal die „nationale Revolution, erklärte die bayerische und die Reichsregierung für abgesetzt und kündigte die Bildung einer "nationalen Regierung" an“. Weiters plante er nach italienischem Vorbild einen „Marsch auf Berlin“, dies konnte jedoch durch die Landespolizei verhindert werden. Hitler und andere Mitstreiter wurden äußerst milde bestraft. Separatistische Bewegungen strebten eine Loslösung des Ruhrgebietes an, was jedoch am massiven Widerstand der deutschen Bevölkerung sowie an Großbritannien und der USA, die dies ablehnten, scheiterte. ²⁹

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd.

2.3. 1924 – 1926: Relative Stabilität und kulturelle Blütezeit

2.3.1. Außenpolitische Erfolge und Wirtschaftsentwicklung

Ab 1924 kam es zu einer Stabilisierung der Weimarer Republik. Durch den vom amerikanischen Bankier Charles Dawes entwickelten „Dawes-Plan“, der einen humaneren Umgang mit Reparationszahlungen zur Erholung der deutschen Wirtschaft vorsah, kam es zu einer Entspannung und die Ruhrbesetzung wurde beendet. In den Verträgen von Locarno, die zur Friedenssicherung in Europa beitragen sollten, wurde „die deutsche Westgrenze für "unverletzlich"“ erklärt und Deutschland wurde erlaubt, Mitglied im Völkerbund zu werden. Mit diesen Maßnahmen verbesserten sich das deutsch-französische Verhältnis und deren Handelsbeziehungen. Ebenso stieg das internationale Ansehen Deutschlands. Durch den „Young-Plan“ wurden endgültig Reparationszahlungen „zu erträglichen Bedingungen“ festgelegt.³⁰

„Währungsreform, Dawes-Plan und ausländische Kredite bewirkten einen beträchtlichen Wirtschaftsaufschwung.“ Dadurch stiegen die Produktion, der Konsum und das Einkommen der Bevölkerung. Auch die Industrie erlebte einen Aufschwung und technische Großprojekte wie das Verkehrsflugzeug wurden verwirklicht. Dieser Aufschwung wirkte sich auch für Arbeiter, Angestellte und Beamte positiv aus. Dennoch konnte eine tatsächliche wirtschaftliche Stabilisierung nicht erreicht werden. Der Wirtschaftsaufschwung war krisenanfällig.³¹

2.3.2. Gesellschaftlicher Wandel

Nach dem Ersten Weltkrieg stiegen die Bevölkerungszahlen in Deutschland im Zeitraum von 1925 bis 1933 um ungefähr 2,8 Millionen und erreichten somit mit etwa 65 Millionen wieder den Vorkriegsstand. Es herrschten Landflucht und Verstädterung, wie es für Industriegesellschaften typisch ist. Dadurch kam es in den Großstädten zu einem Bevölkerungsanstieg. Die vom Kaiserreich geerbte „hochdifferenzierte, hierarchisch gegliederte Industriegesellschaft“ mit von der Gesellschaftsschicht abhängigen Unterschieden

³⁰ Vgl. Sturm, Reinhard: Zwischen Festigung und Gefährdung 1924-1929. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275840/1924-1929-zwischen-festigung-und-gefaehrdung>. (11.1.2020).

³¹ Vgl. ebd.

und sozialer Ungleichheit konnte zum Teil in den 1920er Jahren gewandelt werden.³²

Dennoch existierten immer noch Ober-, Mittel- und Unterschicht. Zur Oberschicht gehörten traditionell Adelige, bürgerliche Großagrarien, das Wirtschafts- und Bildungsbürgertum, aber auch höhere Beamte und das Offizierskorps. Später kamen zu dieser Elite auch Regierungsmitglieder und Parlamentarier, denen teilweise ein sozialer Aufstieg aus unteren sozialen Schichten geglückt war, dazu. Die Mittelschicht bestand aus zwei Gruppen. Einerseits gab es den „Alten Mittelstand“, dem „selbstständige Handwerker und Einzelhändler, kleine und mittlere Unternehmer, freie (akademische) Berufe und Bauern“ angehörten. Sie konkurrierten stets mit den Großunternehmen und waren durch die Inflation und den Wertverlust des Geldes traumatisiert. Dem „Neuen Mittelstand“ gehörten kleine und mittlere Angestellte wie auch Beamte an, deren Lage sich jedoch auf Grund von Rationalisierungswellen in der Industrie in Bezug auf Arbeitsbedingungen und Arbeitsplatzsicherheit derjenigen von Arbeitern annäherte. Dennoch legte man auf eine Trennung der beiden Berufsgruppen großen Wert und so grenzten sich die Angestellten durch eigene Versicherungen und Verbände ab. „Zu den Unterschichten zählten Industrie- und Landarbeiter, Handwerksgesellen und Lehrlinge, Knechte und Mägde, Hausangestellte, Arbeitslose, Rentner und Invaliden“ wie auch Industriearbeiter. Sie gehörten unterschiedlichen Parteien an und waren zum Teil in einem Netzwerk aus Parteigliederungen mit eigener Presse, Sport- und Freizeitvereinen oder Bildungseinrichtungen organisiert.³³

Auch geschlechts- und generationenspezifische Unterschiede bestimmten die Gesellschaft. Frauen durften trotz staatsbürgerlicher Gleichheit und ehelicher Gleichberechtigung „nur mit Genehmigung des Ehemannes einen Beruf ausüben“. 35,6 Prozent der Frauen waren erwerbstätig und arbeiteten meist als Hausgehilfin, wo sie über keine soziale Sicherung verfügten und mit überlangen Arbeitszeiten zu kämpfen hatten. Hilfs- und Facharbeiterinnen erhielten geringere Löhne als ihre männlichen Kollegen und wurden in Krisenzeiten meist als erste entlassen. Der Anteil der Frauen, die als Angestellte arbeiteten, wuchs. An sie richtete sich das durch die Werbung propagierte Rollenbild der „neuen Frau“, die „berufstätig, unabhängig, selbstbewusst, attraktiv, [und] modisch gekleidet“ war. Leitende Positionen bekleideten Frauen jedoch meist nicht.³⁴

Die Jugendlichen schlossen sich ab der Jahrhundertwende zu Gruppen „mit eigenen Wertvorstellungen und Verhaltensweisen“ zusammen. Diese waren unter anderem die bürgerliche „Wandervogel“-Bewegung, die sich der Natur verbunden fühlte und später durch die „bündische Jugend“ abgelöst wurde. Sehr beliebt waren auch Sportvereine und

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. ebd.

katholische und evangelische Jugendverbände, doch auch Parteien führten ihre eigenen Jugendverbände, wie z.B. die „Sozialistische Arbeiterjugend“. Die meisten Jugendlichen verbrachten ihre Freizeit jedoch im Freundeskreis, gingen wandern, oder genossen die neue Massenkultur, indem sie Kinos, Gaststätten und Tanzlokale besuchten oder Musik über Radio und Grammophon hörten. Obwohl das Reichsjugendwohlfahrtsgesetz versuchte, „durch Einrichtungen der Jugendfürsorge und Angebote der Jugendpflege die Entwicklung der Jugendlichen positiv zu beeinflussen“, blieb Kindern der Unterschicht der Zugang zu höheren Schulen aus finanziellen Gründen verwehrt. Die Jugendlichen dieser Zeit wurden auch von einschneidenden Erfahrungen, die sie während der Kriegsjahre erleben mussten, geprägt, beispielsweise durch: ³⁵

[...] das seelisch verwüstende Kriegs- bzw. Fronterlebnis[...], das vaterlose Aufwachsen und die Entbehrungen während des Krieges, die Nachkriegskrisen (die eine hohe Jugendkriminalität erzeugten), die Stabilisierungsjahre oder schließlich den unmittelbaren Übergang von der Schule oder der Universität in die Arbeitslosigkeit infolge der Weltwirtschaftskrise [...] ³⁶

Ihre soziale Unzufriedenheit machte sich Hitler ab der Weltwirtschaftskrise 1929 zunutze und führte ebenfalls einen Jugendverband, die Hitler-Jugend (HJ), ein. ³⁷

Indes setzte sich die Regierung für mehr soziale Gerechtigkeit ein. So wurden das Sozialversicherungswesen mit „Kranken-, Unfall-, Invaliditäts- und Altersversicherung“ in der Verfassung verankert, die Renten angehoben, eine Invalidenrente eingeführt sowie die Anzahl von Ärzten und Krankenhausbetten und der Wohnungen im sozialen Wohnbau erhöht. Darüber hinaus wurde eine Arbeitslosenversicherung eingeführt. In der Frage der sogenannten „Wirtschaftsdemokratie“ standen sich jedoch „Unternehmerverbände und Gewerkschaften unversöhnlich gegenüber“. ³⁸

2.3.3. Entspannung in der Innenpolitik

Innenpolitisch blieb die Lage überwiegend stabil. Die KPD folgte der stalinistischen Linie der KPdSU, die „radikale Rechte wirkte politisch gelähmt [,] Hitler saß bis Dezember 1924 in Festungshaft und schrieb sein Buch "Mein Kampf"; dem Zerfall der NSDAP musste er tatenlos zusehen“ und in Bayern wurden wieder verfassungsmäßige Verhältnisse hergestellt. In dieser Zeit der politischen Normalisierung wurden 1924 Reichstagswahlen abgehalten, aus denen SPD und DNVP als klare Wahlsieger hervorgingen. Auch die bürgerlichen

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Vgl. ebd.

Mittelparteien konnten zulegen, die KPD erlitt jedoch Verluste. In der folgenden Zeit ergaben sich im Parlament wechselnde Mehrheiten. Als Reichspräsident Ebert 1925 überraschend starb, wurde der bekannte Monarchist Paul von Hindenburg in dieses Amt gewählt, was einen herben Schlag für die Demokratie bedeutete und Begeisterung bei den Rechten auslöste. Er verstand sich, bestärkt durch seine engsten Berater, „als Statthalter und Interessenvertreter der Hohenzollernmonarchie“. Hitlers NSDAP beteiligte sich an einer Hetzkampagne gegen den Young-Plan, die jedoch scheiterte. Dennoch konnte er sie zur Steigerung seiner Popularität nutzen.³⁹

2.3.4. Kulturelle Blütezeit

In der Weimarer Republik kam es unter anderem auch durch technischen Fortschritt und amerikanische Einflüsse in Musik und Filmkunst zu einer enormen kulturellen Entwicklung, die als „Klassische Moderne“ bezeichnet wird und auch nach dem Zweiten Weltkrieg weiterwirkte. Dennoch unterlag die Kunst verschiedenen Strömungen und war „in anspruchsvolle Kultur und Massenkultur, in avantgardistische und traditionalistische Strömungen, in proletarisch-revolutionäre, linksliberale, konservative und völkische bzw. nationalsozialistische Richtungen“ gespalten. Während die anspruchsvolle Kultur, wie Expressionismus und Neue Sachlichkeit, klassische Theatertradition und proletarisch-revolutionäre Kunst in angesehenen Tageszeitungen, „Malerei und Architektur, Sprech- und Musiktheater, Konzert, Revue und Kabarett, Romanen und Gedichten“ anzutreffen war, fand die Massenkultur hauptsächlich in lokalen und regionalen Zeitungen, „in Fortsetzungs- und "Groschenromanen", in den Fotoreportagen der neuartigen Illustrierten, in Schlager, Film und Rundfunk und in sportlichen Großveranstaltungen statt“. Zentrum des kulturellen Lebens war Berlin.⁴⁰

Die Massenmedien, vor allem die Presse, stiegen rasant an. In der Filmindustrie wurde Deutschland europaweit führend und erlangte sogar internationale Anerkennung. Das Kino, das vor allem von „Jugendlichen, Arbeitern und kleinen Angestellten“ besucht wurde, erfreute sich immer größerer Beliebtheit und strahlte mit Beginn des Tonfilms auch Wochenschauen aus. Dennoch unterlag der Film einer Zensur. Durch das Radio wurde „das Hörspiel als neue literarische Gattung“ etabliert. 1919 wurde in Weimar das Bauhaus als führende neusachliche⁴¹ Künstlerschule gegründet. Ihr gehörten Architekten, Maler,

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Der Neuen Sachlichkeit widmet sich ein eigenes Kapitel in dieser Arbeit.

Gebrauchsdesigner, aber auch Komponisten an.⁴²

Bauhaus-Architektur zeichnete sich durch schlichte, funktionale Form, Stahl und Beton, offenes Skelett und große Glasflächen aus. [...] Bauhauskünstler entwarfen moderne, formschöne und funktionale Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände (zum Beispiel Sessel, Lampen, Küchenmöbel). Neusachliche Mode befreite die Frauen von Dutt, Korsett und fußlangen Röcken, die Männer von Stehkragen ("Vatermörder"), gestärkter Hemdbluse und Bart.⁴³

Bei neusachlicher Musik handelte es sich um Gebrauchsmusik, wie sie Paul Hindemith komponierte. Sie war „antiromantisch, nüchtern bis verspielt, klar strukturiert, vom amerikanischen Jazz beeinflusst, meist geschrieben für Varieté, Kabarett, Kino und Revue“. Bertolt Brechts „Dreigroschenoper“ (Musik: Kurt Weill) wurde besonders berühmt. Der deutsche Schlager und vermehrt auftretende Gesangsgruppen, wie die „Comedian Harmonists“, wurden schnell populär. Jazzmusik verbreitete sich durch „Kapellen und Grammofone[n] in Cafés, Tanzlokalen und Nachtclubs“. ⁴⁴ Zum Lebensstil der Goldenen Zwanziger Jahre gehörte das Tanzvergnügen. Besonders Charleston und Shimmy waren beliebt. ⁴⁵ Auch der neusachliche Film änderte sich. ⁴⁶

Obwohl es auch von der politischen Linken Widerstand gegen die in der Weimarer Republik herrschende Kultur gab, äußerte sich die Abneigung der Rechten deutlicher. Sie bekämpften moderne Kunst und bezeichneten sie als „Amerikanismus“ und „Kulturbolschewismus“. Die NSDAP gründete sogar einen „Kampfbund für deutsche Kultur“, der eine Rückbesinnung auf klassische deutsche Kulturformen forderte. Das Bauhaus wurde gezwungen, sich selbst aufzulösen. Auch in der Literatur und im Film wurden auffällige Veränderungen deutlich erkennbar. Einerseits wurden reine Unterhaltungsfilme wie „Der Blaue Engel“ von Josef von Sternberg mit Marlene Dietrich (1930) gedreht, andererseits vermittelten manche populäre Filme wie „Das Flötenkonzert von Sanssouci“ (1930) nationalsozialistisches Gedankengut. „Fast alle jüdischen Künstler und Wissenschaftler“, die Bedeutendes für Deutschland geleistet hatten, wurden durch das NS-Regime ins Exil vertrieben, aus dem die meisten nie wieder zurückkehrten, was einen großen Verlust für die deutsche Kultur darstellte. ⁴⁷

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Vgl. Scriba, Arnulf: Die Weimarer Republik. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik> (10.1.2020).

⁴⁶ Vgl. Sturm, Reinhard: Zwischen Festigung und Gefährdung 1924-1929.

<https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275840/1924-1929-zwischenfestigung-und-gefaehrdung>. (11.1.2020).

⁴⁷ Vgl. ebd.

2.4. 1930 – 1933: Ende der Weimarer Republik

2.4.1. Weltwirtschaftskrise und Erstarken der NSDAP

Ab dem 24. Oktober 1929 („Schwarzer Freitag“) verfielen die Aktienkurse an der New Yorker Börse rapide und verursachten eine Weltwirtschaftskrise. Die Gründe dafür waren „jahrelange Überinvestitionen in der Industrie und damit ein Überangebot an Waren“. Dies beschleunigte die Errichtung der Diktatur der Nationalsozialisten 1933. Das Überangebot an Waren verursachte eine Produktionsdrosselung, Kurzarbeit und Entlassungen, Firmenzusammenbrüche, Konkurse und steigende Arbeitslosenzahlen. „Es entstand ein Teufelskreis aus sich verringernder Kaufkraft, zurückgehender Nachfrage, sinkender Produktion und weiteren Entlassungen.“ Viele Bauern mussten ihren Besitz zwangsversteigern lassen, was zu verzweifelten Protesten führte. Über Streitigkeiten in dieser angespannten Situation kam es zu einem vermutlich von Hindenburg geplanten Bruch der Großen Koalition, bei dem die SPD das Nachsehen hatte. Durch die Besetzung neuer Ministerposten durch Vertreter der konservativen Kleinparteien und den Zusammenschluss der DDP „mit dem antisemitischen "Jungdeutschen Orden" zur "Deutschen Staatspartei““ wurde der Rechtstrend in der Regierung offensichtlich. Die Regierung des neuen Reichskanzlers Heinrich Brüning arbeitete im Auftrag Hindenburgs und wollte mit dessen Hilfe im Notfall auch gegen das Parlament arbeiten.⁴⁸

Als eine unsoziale Steuerreform, die Brüning mit Hilfe von Notverordnungen des Reichspräsidenten durchsetzen wollte, vom Reichstag abgelehnt wurde, hob Hindenburg diesen kurzerhand auf. Bei den Reichstagswahlen 1930 ging die NSDAP als zweitstärkste Fraktion hervor. Der Großteil ihrer Wähler stammte aus der Mittelschicht, die sich angesichts der sinkenden Kaufkraft „von Verarmung und sozialem Abstieg bedroht“ sah. Die Partei wusste geschickt auf die Nöte der eigentumsorientierten Mittelschicht einzugehen. Auch Arbeiter wählten auf Grund der hohen Arbeitslosenzahlen die NSDAP. Ebenso gehörten Jungwähler und bisherige Nichtwähler zu ihrem Wählerkreis. Die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei vertrat antimarxistische wie auch antikapitalistische Ideen und verband diese mit einer antisemitischen Tradition und Bekämpfung der Juden.⁴⁹

Durch die neu erlangte Macht der Nationalsozialisten zogen ausländische Banken ihre Kredite ab und verschärften somit die Weltwirtschaftskrise in Deutschland. Um neuerliche Neuwahlen, aus denen Hitler noch stärker hervorgehen würde, zu verhindern, setzten sich die

⁴⁸ Vgl. Sturm, Reinhard: <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275841/1930-1933-zerstoerung-der-demokratie>. (11.1.2020).

⁴⁹ Vgl. ebd.

Parteien nicht mehr gegen Beschlüsse, die das Präsidialregime mittels Notverordnungen durchsetzte, zur Wehr. Dadurch verlor das Parlament seine Kontrollfunktion und wurde funktionslos. Die Regierung versuchte mit einer „Deflationspolitik“ die finanziellen Probleme des Staates abzufangen. Sie erhöhte Steuern und senkte Löhne im öffentlichen Dienst, dies verschlimmerte die Lage jedoch nur, weshalb die Arbeitslosenzahlungen gekürzt wurden. Da viele Menschen die Auszahlung ihres an den Banken angelegten Geldes verlangten, wurden viele dieser Banken zahlungsunfähig. Viele Länder werteten ihre Währungen ab, um ihre Exporte zu erhöhen, wodurch das internationale, an den Goldpreis gebundene Währungssystem zusammenbrach und zu einem Wertanstieg der Reichsmark führte. Um Wettbewerbsnachteile zu verhindern, nahm die Regierung Preissenkungen vor, doch die Nachfrage fiel weiter. All diese Entwicklungen machte sich die NSDAP für ihre Propaganda zunutze.⁵⁰

2.4.2. Politische Radikalisierung

Durch den beschleunigten Rückgang der Wirtschaft und die damit verbundene Verarmung und Verelendung von Millionen Familien „eskalieren die politischen Auseinandersetzungen und kam es zu Zusammenstößen zwischen den Wehrverbänden der großen rechten und linken Parteien“, die uniformiert und militant auftraten, geheime Waffenlager besaßen und durch blutige Straßenkrawalle und Saalschlachten bürgerkriegsähnliche Zustände hervorriefen. Auch politische Mordanschläge wurden verübt. Bei der Reichspräsidentenwahl 1932 konnte sich Hindenburg noch gegen seinen Gegenkandidaten Adolf Hitler durchsetzen. Bei einer Tagung in Lausanne 1932 wurde „die völlige Streichung der deutschen Reparationsschuld“ beschlossen.⁵¹

Auf Bestreben Hitlers löste der Reichspräsident den Reichstag auf und ließ die bisher verbotene SA (Sturmabteilung) und SS (Schutzstaffel) wieder zu, wodurch es zu dem „blutigste[n] Wahlkampf in der deutschen Geschichte [...] zwischen rechten und linken Wehrverbänden“ kam. Nach einigen Wahlsiegen der NSDAP bereitete Hitler ein Ermächtigungsgesetz vor, „das einer von ihm geführten Regierung die allgemeine und die verfassungsändernde Gesetzgebung übertragen sollte“.⁵²

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Vgl. ebd.

2.4.3. Regierungsübertragung an die NSDAP

Als die Großindustriellen erkannten, „dass die "sozialistischen" Forderungen im Parteiprogramm der NSDAP“ nur dazu dienten, die Mittelschicht und die Arbeiter für sich zu gewinnen, die Partei jedoch nie beabsichtigte, sie zu verwirklichen, erhielt Hitler auch von dieser Wählergruppe großen Zuspruch. Schließlich wurde Hitler 1933 zum Reichskanzler ernannt. Theoretisch standen ihm Minister anderer Parteien zur Seite, die ihn kontrollieren sollten, doch er pflegte gute Kontakte zu ihnen und wusste, die Lage zu seinen Gunsten zu beeinflussen. Er bat „Hindenburg um Auflösung des Parlamentes, da er mit dem gegenwärtigen Reichstag nicht regieren könne“. Dieser Bitte kam Hindenburg tatsächlich nach. Die restlichen Parteien versuchten, wie auch schon vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, seine neu erlangte Macht zu verhindern, konnten jedoch keine gemeinsame Aktion zustande bringen. Die NSDAP brachte es fertig, eine „legale Revolution“ zu inszenieren, wodurch Hitler scheinbar verfassungskonform mit der „Führung einer parlamentarischen Regierung“ beauftragt wurde und es sich um keine Machtergreifung handelte. Dies machte jegliche Art des Widerstandes praktisch unmöglich.⁵³

2.5. Kultureller Aufbruch in der Weimarer Republik

2.5.1. Kulturpflege durch den Staat

Auch wenn die Weimarer Republik einigen Belastungen durch radikale Gruppen von rechts und links standhalten musste, eröffnete sie für die Kunst Chancen, die noch im Kaiserreich nicht möglich gewesen wären. Artikel 142 der Reichsverfassung garantierte, dass⁵⁴

[...] Kunst, Wissenschaft und ihre Lehre frei sind. Der Staat bot ihnen Schutz und nahm an ihrer Pflege teil. Eine Zensur sollte nicht mehr stattfinden. Davon ausgenommen war jedoch das noch neue Medium Film, für Lichtspiele konnten durch Gesetz (Artikel 118) abweichende Bestimmungen getroffen werden.⁵⁵

Dadurch fühlten sich Künstler aus allen künstlerischen Sparten angesprochen und wollten an der Gestaltung einer neuen Demokratie und Gesellschaft mitwirken. Junge Künstlerinnen und Künstler wollten mit ihrer Kunst einen neuen aufgeschlossen und aufgeklärten Menschen schaffen, der aktiv seine Zukunft gestaltet, was auch immer wieder „auf den Widerstand

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vgl. Weinland, Martina: Weimar und der kulturelle Aufbruch. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275870/kultureller-aufbruch>. (12.1.2020)

⁵⁵ Ebd.

älterer, konservativer Kreise“ stieß. Dieser Veränderungswille schlug sich auch in Begrifflichkeiten wie „Neue Sachlichkeit“ nieder.⁵⁶

In der Weimarer Republik wurde ein Reichskunstwart eingesetzt, eine Position, die „der bestens vernetzte Kunsthistoriker und Museumsdirektor Edwin Redslob“ bekleidete. Seine Aufgabe war es, die „künstlerische Ausrichtung der Weimarer Republik in allen staatlichen Kunst- und Kulturfragen zentral zu lenken, zu pflegen und die künstlerische Formgebung des Reichs verbindlich zu kreieren“. So gab er beispielsweise künstlerische Vorgaben für das Design aller Staatssymbole wie Wappen, Münzen, oder Briefmarken. Da er jedoch nur wenig Handlungsspielraum eingeräumt bekam, konnte er nur beratend und zwischen den kulturellen Strömungen vermittelnd tätig sein. Die neue Staatskunst sollte zwischen Moderne, Aufbruch und der Demokratie vermitteln, was nach Redslobs Meinung am besten durch die Kunstrichtung des Expressionismus ausgedrückt wurde.⁵⁷

2.5.2. Bildende Kunst

Noch 1918 schlossen sich Kunstschaaffende aus „Malerei, Bildhauerei, Theater, Musik und Architektur zur politisch-avantgardistischen Novembergruppe“ zusammen. Sie versuchten, einen Beitrag zum Aufbau der demokratischen Gesellschaft zu leisten und verfolgten das Ziel, Kunst für alle Menschen zugänglich zu machen. Sie sollte nicht länger nur einer schmalen elitären Gesellschaftsschicht zur Verfügung stehen. In der Novembergruppe waren „alle modernen Richtungen vom Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Dada bis zur Neuen Sachlichkeit“ vertreten ohne sich auf eine stilistische Richtung festzulegen, da sie sich selbst als „Ideal einer pluralistischen Gesellschaft“ verstand. Bis zu ihrer Auflösung 1933 durch die Nationalsozialisten spiegelte die Novembergruppe die vielschichtige Gesellschaft der Weimarer Republik wider und versuchte, als vermittelndes Bindeglied zwischen den Kulturtraditionen und der Moderne zu agieren. So veranstaltete sie neben Kunstaustellungen auch Vortragsreihen und Lesungen. Zu ihren berühmtesten Mitgliedern zählten unter anderem Bertolt Brecht⁵⁸, Wassily Kandinsky und Walter Gropius. Weibliche Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz waren auf Grund der früheren für Frauen geltenden Zugangsbeschränkungen an den Kunstakademien nur wenig in der Novembergruppe vertreten.⁵⁹

Dies änderte sich nun in der Weimarer Republik, in der sich Frauen emanzipieren konnten,

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Auf Grund Bertolt Brechts Mitgliedschaft in der Novembergruppe bzw. in der Kunstszene der Weimarer Republik, die auch sein künstlerisches Schaffen beeinflussten, erscheint die Einfügung dieses Kapitels als wichtig.

⁵⁹ Vgl. ebd.

das Wahlrecht erhielten und nun auch studieren durften. Für die Künstlerinnen und Künstler in der Novembergruppe stellten Frauen eine neue Zielgruppe dar. Man versuchte das traditionelle Rollenbild der Frau als Mutter, die sich mit der Hausarbeit beschäftigt, aufzubrechen und neue Freiheiten für sie zu erkämpfen. Die Kunstszene meldete sich hierbei auch gesellschaftspolitisch, etwa bei „zeitgenössische[n] Debatten um die Aufhebung oder Anpassung des sogenannten Abtreibungsparagrafen (§ 218)“ zu Wort.⁶⁰

2.5.3. Literatur und Rundfunk

Auch Literatur aller Genres war in der Novembergruppe vertreten mit dem Ziel völlig unverblümt und im realistischen Stil „den Alltag der Bevölkerung und das Schicksal einzelner“ darzustellen. Meist wurden die Handlungen der Texte in Großstädte verlegt, um „soziale Missstände und gesellschaftliche Diskrepanzen“ noch verschärfter darstellen zu können. Die neuen Zeiten, die durch die Errichtung der Weimarer Republik anbrachen, veränderten auch die Arbeitswelt der Menschen entscheidend. Die traditionellen Handwerksberufe verschwanden allmählich und ein neues Berufsbild des bzw. der Angestellten bildete sich heraus. Durch Büroarbeit wurde der Lebensrhythmus vieler Menschen wie auch „die sozialen Verhältnisse in den Städten“ verändert. Ein Roman, der sich mit diesen sozialen Umwälzungen befasst, ist Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ (1929). Döblin war darüber hinaus auch Gründungsmitglied der „Gruppe 1925“ für linksstehende Schriftstellerinnen und Schriftsteller und Künstlerinnen und Künstler.⁶¹

Verlage spielten zu dieser Zeit eine große Rolle „bei der Verbreitung der Großstadtliteratur“. Neben vielen beinahe im Stundentakt erscheinenden Tages-, Mittags- und Abendzeitungen sowie satirischen Zeitschriften wie „Simplicissimus“ erschienen auch wöchentliche Magazine, in denen oft spätere Romane vorabgedruckt wurden. Die literarische Avantgarde war in der Literatur, in Theater und Varietés wie auch im Radio vertreten.⁶²

Der Rundfunk läutete einen fundamentalen Medienwandel ein und trug wesentlich zur Demokratisierung der Bevölkerung bei. Die erste Übertragung fand am 29. Oktober 1923 aus der Berliner Radiostation statt. Zahlreiche Autorinnen und Autoren ließen sich zu Experimenten mit dem neuen Medium hinreißen. Bei Bertolt Brechts Hörspiel „Lindbergh“ (1929) konnten beispielsweise die Hörerinnen und Hörer mitspielen. Darüber hinaus konnten sie mit Hilfe des Radios „Fernstudien absolvieren und ihre Allgemeinbildung vertiefen“.⁶³

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. ebd.

2.5.4. Politischer Kampf gegen die Weimarer Kunst

Als Ende der 1920er Jahre zwischen den politisch linken und rechten Lagern Spannungen entstanden, wirkte sich dies auch auf den Kunstbetrieb aus. In der Architektur wurden kontroverse Diskussionen geführt. Der Schweizer Architekt Alexander von Senger gründete mit Gleichgesinnten den „Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure“, mit dem er den „Vormarsch der Moderne“ verhindern wollte. Vor allem der vollkommene Verzicht auf Verzierungen und die Grundidee der Form, die der Funktion entsprechen sollte, missfielen ihm. Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 musste Redlob sein Amt räumen und wurde durch Reichsinnenminister Wilhelm Frick ersetzt. Die Stellung des Reichskunstwartes wurde nun vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter der Leitung Joseph Goebbels übernommen. Der Staat schützte „nun nicht mehr die Freiheit von Kunst und Kultur, sondern kontrollierte künftig sämtliche Inhalte der Presse, der Literatur, der bildenden Künste sowie Film, Theater und Musik“. Die daraus resultierenden Repressalien betrafen alle Kunst- und Kultursparten. Alles Moderne wurde als „Kulturbolschewismus“ bezeichnet und das Ideal der Weimarer Kunstszene einer aufgeklärten demokratischen Gesellschaft zerschlagen.⁶⁴

⁶⁴ Vgl. ebd.

3. Literaturhistorische Epoche: Expressionismus und Neue Sachlichkeit

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, existierten zur Zeit der Weimarer Republik mehrere Stilrichtungen nebeneinander, die sich teilweise auch gegenseitig beeinflussten. Generell sind der Begriff der „Epoche“ und die zeitliche Eingrenzung in literaturhistorische Epochen meist schwierig, da hierbei die Grenzen oft fließend verlaufen. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts änderten sich die Epochen relativ schnell. Ebenso veränderten manche Autoren einerseits innerhalb ihres Lebens ihren Stil, oder ihre persönliche Lebenssituation änderte sich andererseits, was ihre Texte beeinflusste, z.B. in der Exilliteratur. So verhält es sich auch bei Bertolt Brecht, dessen lyrisches Werk man grob in drei Phasen einteilen könnte: seine frühen Gedichte, Exillyrik und seine späten Gedichte. Da sich diese Arbeit nur mit seinen frühen Gedichten beschäftigt, wird im folgenden Kapitel lediglich die literaturhistorische Stilrichtung, in der Bertolt Brecht diese Gedichte verfasste, betrachtet.

Bereits Walter Muschg behauptet in seinem Buch „Von Trakl zu Brecht – Dichter des Expressionismus“: „Man kann Brecht nur ganz verstehen, wenn man seine Herkunft aus dem Expressionismus kennt, und man versteht den Expressionismus nur richtig, wenn man sieht, daß er in Brecht noch aktuell ist.“⁶⁵ Dies bedeute, dass Bertolt Brecht noch zur Zeit des Expressionismus zu schreiben begann, sich aber allmählich mehr der Neuen Sachlichkeit zuwendete. Um Form und Inhalt der in späteren Kapiteln noch erwähnten Gedichte besser einordnen zu können, befasst sich diese Diplomarbeit nun mit einer genaueren Betrachtung des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit.

3.1. Expressionismus

3.1.1. Entwicklung

Der Begriff des Expressionismus stammt aus der Malerei. Die Kunst erlebte in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg einen großen Aufschwung. „In Frankreich, Italien und Deutschland wurde gleichzeitig der Kampf gegen eine überlebte Tradition eröffnet.“⁶⁶ Die Farben wurden nicht mehr zur Erzeugung optischer Illusionen, sondern wieder in ihrer elementaren Funktion

⁶⁵ Muschg, Walter: Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München: R. Piper&Co 1961. S. 335.

⁶⁶ Muschg (1961), S. 11.

benutzt. Der Kubismus entstand, in dem sich Maler wie Picasso „zu den Anfängen des künstlerischen Bildens“ und Dichter wie Max Jacob „zu den Ursprüngen der Dichtung zurücktasteten“. In der Musik führten Uraufführungen einiger Stücke von Schönberg und Strawinsky zu Riesenskandalen. Italienische Futuristen veröffentlichten Manifeste mit dem „Programm der »Antitradition« für alle Künste“, das zur Zerstörung von Museen und Bibliotheken aufrief und für das Ideal eines aggressiven Werkes, gespickt mit Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit, einstand. Ab 1910 wurde in Berlin die Zeitschrift „Der Sturm“ von Herwarth Walden, die ein futuristisches, jedoch unpolitisches Programm vertrat, veröffentlicht. Es handelte sich bei dieser Bewegung um Jugendliche, die sich von Konventionen erdrückt fühlten, „über die Zeichen der Zeit“ entsetzt waren, sich gegen ihre autoritären Väter erhoben und den Materialismus ablehnten. Mit ihren Mitteln versuchten sie, sich gegen die Mächtigen aufzulehnen, die „seit der Jahrhundertwende die Völker einer Katastrophe entgegensteuerten“. Künstlergruppen wie der „Blaue Reiter“ versuchten jedoch noch dem Verderben mit geistigen Waffen entgegenzuwirken.⁶⁷

An keinem anderen Ort in Europa beeinflusste der Expressionismus die Dichtung so stark wie in Deutschland. Viele junge, gleichgesinnte Künstler schlossen sich zu Gruppen zusammen, in denen sich die Künste annäherten. Durch viele Zeitschriften wurde die revolutionäre Literatur verbreitet. Besonders Dichter und Maler arbeiteten eng miteinander zusammen, oder betätigten sich im jeweils anderen Kunstbereich, wodurch es zu einer Literaturrevolution und einer Unmenge an Schriften kam. Während des Krieges versuchten sich die Künstler noch zu behaupten, doch nach Kriegsende mit Aufkommen von Neuer Sachlichkeit, Dadaismus und Surrealismus, die den Expressionismus ablösten, wirkte dieser nur mehr „als eine letzte scheinrevolutionäre Romantik“. Einige Schriftsteller kehrten diesem Stil den Rücken zu und so verging die literarische wie auch „die politische und soziale Revolution“.⁶⁸

Doch das wichtigste Schaffen vieler expressionistischer Schriftsteller wie Kafka, Döblin oder Jahn fiel erst in die chaotische Zeit der 1920er bis 1930er Jahre, in eine Zeit von Inflation, dem ersten Versuch, eine Demokratie zu bilden und dem Auftauchen der Braunhemden. „Der Zweifel an der Literaturrevolution, die Verzweiflung am Menschen, das Bekenntnis zum Absurden wurden zeitgemäß.“ Die tatsächlich dem Expressionismus verhafteten Dichter veränderten zwar mit zunehmender Reife (nach ihren wilden Jugendjahren) ein wenig ihr Schreiben, dennoch blieben sie ihren Visionen treu. Neben dem Ziel, „die nationalistische Borniertheit des Bürgertums zu überwinden“, wollte die Revolution:⁶⁹

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 11-14.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 14-17.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 17-20.

[...]Europa vor dem Untergang retten, und sie versuchte es umsonst. Es entstand nur eine große neue Kunst, die mit ihrem Nebeneinander von Pathos und Zynismus, Rausch und Manier, Archaismus und Kommunismus, Exotismus und Pazifismus für den ästhetisch urteilenden Betrachter allerdings ein Knäuel unvereinbarer Extreme ist.⁷⁰

Die Anzahl der Mitglieder des Expressionismus schwankte stark bzw. war es schwer zu sagen, wer wirklich dazu gehörte und wer nicht. „Rudolf Blümner, der Rezitator des »Sturms«, unterschiedet schon 1921 zwischen echten und falschen Expressionisten, das heißt Impressionisten, die sich expressionistisch gebärden, und zählt zu diesen Jaeckel, Grosz, Lehbruck [...].⁷¹ So schreibt Muschg, sei der Expressionismus keine „Sache eines Jahrhunderts, sondern einer Generation [und] die Kunst des ersten Weltkriegs“. Expressionismus bezeichnete „ursprünglich nur die erste Phase dieser Revolution“. Dennoch kann der Begriff beibehalten werden, da seine Ideen auch noch in allen folgenden Werken enthalten sind. So sind beispielsweise expressionistische Züge von Bertolt Brechts erstem Drama „Baal“ bis zur „Dreigroschenoper“ vorhanden. Dennoch verschwand der Expressionismus, der bedeutendere und weniger bedeutende Schriftsteller hinterlässt, mit der Zeit als Stilrichtung.⁷²

Muschg beschreibt die expressionistische Literaturrevolution noch näher:

Als Literaturrevolution knüpft der Expressionismus direkt an den Naturalismus, indirekt an das Junge Deutschland und den Sturm und Drang an. Es gibt einen naturalistischen, aufklärerischen Typus des Expressionisten, der von Marx, Darwin, Haeckel, Freud, Zola, Ibsen und Wedekind herkommt. Alfred Döblin, Carl Sternheim, Georg Kaiser, Bertolt Brecht sind seine bekanntesten Vertreter.⁷³

Berlin war „das Zentrum dieses linken Flügels“ wo unter anderem in Kurt Hillers „Neopathetischen Cabaret“ radikaler Aktivismus entstand und die Literatur durch Härte die Welt verändern wollte. Die italienischen futuristischen Manifeste Marinettis, die Technik und Maschinen lobten und jegliche Sentimentalität ablehnten im Sinne des „tipo non umano e meccanico“ (nicht humaner und mechanischer Typ), beeinflussten die deutsche Literatur sehr. Ebenso propagierten sie die „passione per la città“ (Leidenschaft für die Stadt), was auch in der Weltstadt Berlin verständlich war. Zu dieser Zeit war man noch stolz auf das schnelle „Wachstum der Städte“ und die „Berliner Expressionisten entdeckten die Großstadt [mit ihrer Industrie] als eine neue Wirklichkeit“. Viele Dichter verewigten sie in ihren Gedichten.⁷⁴

Die expressionistische Literatur äußerte sich auch zu politischen Themen. So übte beispielsweise Frank Wedekind sehr gekonnt satirische Kritik. Seine Schüler übten noch skandalösere Gesellschaftskritik „gegen die Bourgeoisie und die Monarchie, die für den

⁷⁰ Ebd. S., 19.

⁷¹ Ebd. S., 22.

⁷² Vgl. ebd., S. 19-23.

⁷³ Ebd. S., 27.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 27-29.

Krieg verantwortlich waren“ und machten aus dem Bürger eine Spottfigur. Soziale Ungerechtigkeit und staatlicher Druck waren Erlebnisse, die die expressionistische Generation stark prägten. Mit seinem Essay „Professor Unrat“ (1906) und dem satirischen Roman „Der Untertan“ (1911) leistete Heinrich Mann „wichtige Beiträge an die expressionistische Zeitkritik“. Die gesamte Generation sympathisierte mit dem Marxismus. Auch das von Sigmund Freud entdeckte Unbewusste war ein wichtiges Charakteristikum der expressionistischen Kunst. Dichter wie Trakl, Kafka und Barlach „hielten den Widerspruch gegen die Zeit für die selbstverständliche Voraussetzung großer Kunst“ und verehrten Schiller, Kleist und Georg Büchner.⁷⁵

Gerade dieses „politisch-programmatische Interesse“ der Expressionisten nimmt Christine Kanz zum Anlass, eine Trennung zwischen „Bohème-Literatur und expressionistischer Literatur [zu] ziehen“ und betont, dass der Expressionismus ursprünglich aus der Bohème hervorging. Trotz trennenden Interessen gibt es auch verbindende Elemente zwischen diesen beiden literaturhistorischen Stilrichtungen. So besteht beispielsweise ein gemeinsames Interesse „an Kulturthemen der Zeit, etwa an der heftig diskutierten Psychoanalyse oder an der Geschlechterfrage“. Darüber hinaus waren Literatencafés für beide Gruppen von großer Bedeutung.⁷⁶

Zu den expressionistischen Literaten zählen Ernst Blass, Ferdinand Hardekopf, Ludwig Rubiner, Erich Unger, Jakob van Hoddis, Georg Heym, Else Lasker-Schüler, Franz Werfel, Carl Sternheim, Georg Kaiser, Karl Kraus, Albert Ehrenstein, Fritz von Unruh, Walter Hasenclever, Franz Kafka, Alfred Döblin, Oskar Loerke, Ernst Barlach, Hans Henny Jahn, Bertolt Brecht, Hans Arp, Kurt Schwitters, René Schickele, August Schramm und Gottfried Benn.^{77 78} Einige von ihnen lasen ihr Texte im für den Expressionismus sehr wichtigen „Neuen Club“ bzw. später „Neopathetischen Kabarett“. Wie Kanz weiter ausführt, verweisen die Worte „neu, „neo“ und „pathetisch“ auf wichtige Anliegen der Expressionisten: „Umbruch, Aufbruch und neues Erleben“. Gefühlhaftes, Affektvolles, Pathetisches und alles Nicht-Rationale ist für die meist jungen Künstlerinnen und Künstler charakteristisch, „deren Ansichten über den Begriff »Expressionismus« weit auseinander gingen. Diese Stilrichtung ist nicht als „gesamtdeutsche Geistesbewegung“ zu verstehen, sondern bildet neben anderen Stilen eine literarische Subkultur. Einig waren sich die Expressionisten jedoch darin, gegen alle anderen Richtungen, die man als „Wiener Moderne“ zusammenfassen könnte, aufbegehren zu wollen⁷⁹

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 27-34.

⁷⁶ Vgl. Beutin, Wolfgang/Matthias Beilein: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: J. B. Metzler 2013. S. 370.

⁷⁷ Vgl. Muschg (1961), S. 14-18.

⁷⁸ Vgl. Beutin (2013). S. 370-371.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 370.

Zwei bedeutende Zeitschriften des Expressionismus sind die bereits kurz erwähnte „Der Sturm“ (1910-1932) und „Die Aktion“ (1911-1932). Erstere wurde von Herwarth Walden herausgegeben, den Titel erfand im Übrigen seine Ehefrau Else Lasker-Schüler.

Die Zeitschrift verstand sich nicht nur als Forum junger Schriftsteller, sondern auch als Medium der künstlerischen Avantgarde. Abgelehnt wurden, wie in fast allen expressionistischen Zeitschriften, Klassizismus, Naturalismus und Liberalismus sowie der Historismus.⁸⁰

Diese Zeitschrift legte eine antinationalistische Haltung an den Tag, verwehrte sich gegen jede Art von politischer Vereinnahmung und verteidigte das „Primat der Kunst“. Darüber hinaus verhalf sie den bildkünstlerischen Strömungen der Zeit, wie der Avantgarde, in Deutschland Anerkennung zu bekommen. An die Zeitschrift angeschlossen waren auch eine Galerie, eine Künstlervereinigung, ein Buchverlag, eine Kunstschule, Veranstaltungsreihen sowie ein Theaterverlag. „Die Aktion“, die von Franz Pfemfert herausgegeben wurde, stand hingegen in der sozialistischen Tradition. „Sie spielte eine herausragende Rolle im Kampf gegen den Krieg und dessen Propagandisten.“ Darüber hinaus gab es viele weitere expressionistische Zeitschriften, „Anthologien, Jahrbücher, Verlagsalmanachen oder Flugschriften- und Heftreihen“, die die Rezeption der Textsammlungen vieler Autorinnen und Autoren dieser Stilrichtung ermöglichten.⁸¹

3.1.2. Söhne schreiben gegen ihre Väter

Der typische expressionistische meist männliche Schriftsteller „war um 1910 zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre alt“, stammte aus bürgerlich-intellektuellem und somit aus einem privilegierten Haus und wuchs um die Jahrhundertwende auf. Viele von ihnen stammten aus „Berlin, Wien, Prag“ oder dem Rheinland, studierten Fächer wie „Germanistik, Philosophie, Kunstgeschichte, Jura oder Medizin“, präferierten bestimmte Verlage wie Kiepenheuer oder Rowohlt und veröffentlichten ihre Schriften in Anthologien, Flugblättern, etc.⁸²

Für expressionistische Texte sind „permanente Beschreibungen familiärer Kämpfe zwischen Vätern und Söhnen“ sowie ein ständiges Hinterfragen der traditionellen Vater- und Mutterrollen charakteristisch. Dies konnte als Kritik an etablierten Geschlechtercharakterisierungen und „Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen zwischen den Geschlechtern und den Generationen“ verstanden werden. Hierbei ging es immer auch um den Kampf zwischen alten und neuen Männlichkeitskonzepten wie auch um eine oft „sogar inzestuös geprägte Mutter-Sohn-Beziehung“, die mitschwingt. Darüber hinaus wird ein

⁸⁰ Ebd. S. 371.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 371.

⁸² Vgl. ebd. S. 372.

traditionelles Männlichkeits-konstrukt hinterfragt, das das Mannsein darüber definiert, ob dieser den Lebensunterhalt für eine Familie aufbringen kann. Um dies zu verdeutlichen, werden Söhne, die der Literatur zugeneigt sind, in Werken bekannter Schriftsteller, wie Kafka, daher oft vom Vater als gesellschaftlicher Parasit oder Nichtsnutz verachtet. „Der Vater im Expressionismus wird zur universalen Metapher sozialer Machtverhältnisse. Er steht für religiöse, staatliche, richterliche, militärische und industrielle Autorität ebenso wie für die private.“ Dieser Konflikt ist von großer Wichtigkeit für die expressionistische Machtkritik. Frauen wurden zu dieser Zeit eher an den Rand des Literaturbetriebs gedrängt und weniger beachtet. Expressionistische Schriftstellerinnen waren neben Lasker-Schüler beispielsweise Clair Goll, Mechthilde Lichnowsky und Bess Brenck Kalischer.⁸³

Bezeichnend für viele Jugendliche „Anfang des 20. Jahrhunderts“ ist ein Lebensgefühl „zwischen Stagnation und Opposition“. Erst daraus entstand der Expressionismus. Vor allem Langeweile empfanden sie gegenüber dem spießbürgerlichen, starren Wilhelminismus. In dieser Generation vermischten sich „Angeödete[n] und Aggression sowie [aus der] politische[n] Unzufriedenheit“ weshalb bei vielen expressionistischen Schriftstellern eine Begeisterung für den Krieg entstand, der zu Beginn noch als kulturevolutionäres Ereignis und Aufbruch in neue Zeiten gefeiert wurde. Diese kollektive Euphorie wandelte sich angesichts der Schrecken des Krieges und ihm zum Opfer gefallener Schriftstellerkollegen bei den meisten Expressionisten in Enttäuschung und Ernüchterung, sodass sich viele pazifistisch engagierten.⁸⁴

3.1.3. Rationalitäts- und Zivilisationskritik und weitere Merkmale

Dieses Streben nach Veränderung war darüber hinaus stark mit der „Sehnsucht nach dem »wahren« Leben“ und einem „damals virulenten Lebens- und Vitalkult“ verbunden. Die Lust am Leben wie auch „Leben“ als bedeutender Begriff der damaligen Kulturkritik richtete sich gegen die wilhelminische Erstarrung. Dies ist etwa in Werken von Wedekind, Lasker-Schüler oder Kaiser wie auch bei fast allen anderen „literarische[n] Bewegung[en] dieser Zeit“ zu finden. Besonders die Futuristen waren von rauschhaften Geschwindigkeitserlebnissen begeistert und forderten intuitive Wahrnehmung. Sie liebten „Dynamik, Tempo, Kampf, Kraft, Wille und alle starken, aggressiven Affekte“, sahen die Zeichen der Zivilisation unkritischer als die Expressionisten und waren vom Zerstörungspotenzial begeistert.⁸⁵

Ebenfalls charakteristisch für expressionistische Texte ist eine messianische Hoffnung auf

⁸³ Vgl. ebd. S. 372-373.

⁸⁴ Vgl. ebd. S. 373-374.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 375.

eine neue paradiesische Zukunft und einen „Neuen Menschen“ im Gegensatz zu Verzweiflung, Krise und apokalyptischen Ängsten. Der Expressionismus befand sich stets zwischen diesen beiden Polen, zwischen „Verfall und Triumph“ oder „Tod und Auferstehung“, wie auch Titel expressionistischer Schriften lauten. Sie zeigen die innere Zerrissenheit zwischen apokalyptischen Bildern der Moderne und der „positive[n] Erneuerung des Menschen“. Die expressionistische Erneuerungsvision kann auch „als Antwort auf die Bedrohtheit, Hilflosigkeit und Orientierungslosigkeit, der sich das moderne Ich angesichts des zivilisatorischen Fortschritts, der Verstädterung, Vermassung und Technisierung ausgesetzt sieht“ verstanden werden. Doch nicht alle expressionistischen Schriftsteller teilten diese messianischen Gedanken. Sie waren der Moderne gegenüber viel kritischer eingestellt. Mit Kriegsende und dem Scheitern der Novemberrevolution 1918 in Deutschland wurde der messianische Expressionismus endgültig aufgegeben.⁸⁶

Dieses Spannungsfeld zwischen Vitalkult und Erneuerungspathos sowie Zivilisations- und Rationalitätsskepsis brachte eine „Hochwertung von Emotionen in Kunst, Literatur und Film [hervor]. Vormalig negativ besetzte Emotionen [...] wurden nun als Ausdruck vitalistischer Energie begriffen.“ Diese vitalistischen Emotionen werden oft, wie in Alfred Döblins Novelle „Die Ermordung einer Butterblume“ (1910) mit sexueller Lust verbunden.⁸⁷

Gleichzeitig wird in dieser Novelle auch die zunehmende Geschwindigkeit, die durch die „technischen Errungenschaften der modernen Zivilisation“ einhergehen, thematisiert und negativ betrachtet. „[D]ie Erlebniswelt der Großstadt und die Technisierung der Kommunikation inspirieren expressionistische Kulturkritik und Darstellungen von dissoziierenden Krisenerfahrungen des Subjekts.“ Die Hektik und der Lärm machen den Protagonisten nervös und überspannt. Besonders expressionistische Lyrik thematisiert immer wieder „[d]ie Hilflosigkeit und Orientierungslosigkeit, die die moderne Verstädterung, die Menschenmassen in den Ballungsräumen und die zunehmende Technisierung auslösen können“. Besonders typisch für expressionistische Großstadtlyrik⁸⁸ ist es, Gegenstände personifiziert und mit Metaphern zu beschreiben und Subjekte zu verdinglichen. Vor allem „van Hoddiss, Lichtenstein oder auch Trakl“ brachten die überforderte Wahrnehmung durch permanente Reizüberflutung sprachlich mittels Simultangedichten, die scheinbar wahllos „Hauptsätze[n] aneinander reihten“, zu Papier. Diese Technik wurde auch in Dramen angewendet (Stationendrama). So konnten die unterschiedlichen Handlungen auch in einer anderen Reihenfolge angeordnet werden. Darüber hinaus sollte die Dynamik des Films nachgeahmt werden. Dass durch den Film „die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum,

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 375-376.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 376.

⁸⁸ Die expressionistische Großstadtlyrik wird in Kapitel 5 noch genauer ausgeführt.

Lebendigem und Nichtlebendigem“ aufgelöst wurden, faszinierte einige expressionistische Literaten. Dass Literatur und Film ineinander wirkten, deutet darauf hin, dass der Expressionismus als künstlerisches „Gesamtphänomen“ zu verstehen ist.⁸⁹

Zwei weitere Merkmale der expressionistischen Literatur sind die „Technik-, Wissenschafts- und Rationalitätskritik“ und „Vergleiche von Mensch und Tier“ bzw. Tieren eine menschliche Persönlichkeit zuzuschreiben wie z.B. in Kafkas „Die Verwandlung“. Dies sollte provokativ wirken. Darüber hinaus werden auch „Sexualität und Erotik“ beeinflusst durch das Essay „Erotische Erziehung“ von Walter Benjamin oft bei Expressionisten thematisiert. „Die Prostituierte wurde mit [...] anderen gesellschaftlichen Randexistenzen zu einer der am häufigsten literarisierten Figuren des Expressionismus.“ Deren Hochwertung sollte einen schockierenden Tabubruch wie auch das Vitalitätsprinzip und „die Suche nach dem »neuen« Menschen“ darstellen, was „auch zur Sexualisierung kriegerischer Gewalt führen“ konnte. Das bereits erwähnte expressionistische Interesse an der Psychoanalyse lässt sich auf krisenhafte Erfahrungen zurückführen, weshalb eine Beschränkung dieses Stils „auf Begriffe wie »Umsturz und Aufbau«, »Rausch«, »Ekstase«, »Vision« oder »Utopie«“ zu kurz greift. Die Krisenerfahrungen werden „in Darstellungen der Angst, Unsicherheit, Einsamkeit und Entfremdung, von Wahnsinn, Verzweiflung und Suizid, von existenzieller Auseinandersetzung mit der Moderne“ zum Ausdruck gebracht.⁹⁰

Angesichts der schwierigen politischen Lage dieser Epoche, die „durch Krieg, Revolution und verschärfte Klassenauseinandersetzung“ geprägt war, wurde auf dem Gebiet der Lyrik wieder stärker zwischen *reiner* und *politischer* Dichtung unterschieden. „Es zeigte sich bald, dass der Expressionismus mit seinem leidenschaftlichen Sprachgestus und mit seinem »Mensch, Welt, Bruder, Gott« Pathos keine Basis der weiteren literarischen Arbeit bilden konnte.“ Die „Auflösungskrise des Expressionismus“ wurde bereits 1919 in den „Gedichtsammlungen *Menschheitsdämmerung* von Kurt Pinthus und *Kameraden der Menschheit* von Ludwig Rubiner erkennbar. Beide Anthologien beinhalten Werke der bekanntesten Autoren dieser Zeit. Da zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Menschheitsdämmerung* einige von ihnen jedoch schon im bzw. noch vor dem Krieg gestorben waren, kann sie eher als Nachruf angesehen werden. Es handelte sich offensichtlich um keine lebendige Bewegung mehr. Rubiner hingegen stellte vermehrt die kämpferische Seite des Expressionismus dar und präsentierte in seiner Anthologie „vor allem die Anhänger des linken aktivistischen Flügels“. Ihre zentralen Themen waren Krieg und Revolution. Sie träumten von einer Vereinigung von Proletariern und Dichtern, die gemeinsam in einer Weltrevolution gegen den Kapitalismus kämpfen. Meist blieben diese

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 376-378, 380-383.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 378-380.

Gedichte jedoch nur „im Menschheitspathos und in Verbrüderungshoffnung befangen“. Ihr „Aufruf zur Revolution war als Aufstand der Seele gemeint“. ⁹¹

Mit der Machtergreifung Adolf Hitlers 1933 endete der Expressionismus, der als entartete Kunst diffamiert wurde. Die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 vernichtete viele literarische Werke und die Ausstellung „Entartete Kunst“ zeigte zahlreiche expressionistische Kunstwerke. Viele Künstlerinnen und Künstler mussten ins Exil fliehen, wo sie sich zum Teil das Leben nahmen, oder sie wurden in Konzentrationslagern umgebracht. ⁹²

3.2. Neue Sachlichkeit

3.2.1. Verortung

Die Neue Sachlichkeit war eine „bedeutende[n] kulturelle[n] Strömung“, über deren politische Ausrichtung sich die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler jedoch uneinig sein. So betont Helmut Lethen beispielsweise ihre „präfaschistischen Elemente“ während andere sie als eine „politische Gruppierung der »Mitte« einschätzen und betonen ihre „anti-expressionistische Stoßrichtung“, wie dies auch Franz Roh in seiner kunsthistorischen Arbeit „Nach-Expressionismus“ behauptet. Neuere Forschungen hingegen bezeichnen sie als letzte Etappe einer literarischen Moderne, die sich mit „Industrialisierung und Urbanisierung“ auseinandersetzt. Darüber hinaus wirkten auch hier die unterschiedlichen Kunstrichtungen „Literatur, Musik, Malerei, Film, Fotografie etc.“ ineinander. Des Weiteren hatten Autorinnen, wie „Baum, Keun, Fleißer, Tergit“ einen bedeutenden Anteil an der Neuen Sachlichkeit. Schon in den 1920er Jahren herrschte eine Debatte über das Wesen der Neuen Sachlichkeit. So behauptete z.B. Lion Feuchtwanger, dass das Publikum nun kein Interesse mehr an formalistischen, ethischen Inhalten wie auch an Ekstatischem und überbetonten Gefühlen mehr hätte. Stattdessen verlange es nach der Veranschaulichung der aktuellen Lebenssituation. Anstatt Erotischem wolle es „Soziologisches, Wirtschaftliches, Politisches“ lesen. Erik Reger meint weiters, Literatur solle ohne Seele sein und keinen Tiefsinn mehr vermitteln, sondern „die Vernunft mobilisieren“, für das Publikum „einen Nutzwert haben“ und „ein Werkzeug sein“. ⁹³

Neusachliche Autorinnen und Autoren behaupten von sich, neutral und objektiv zu schreiben,

⁹¹ Vgl. ebd. S. 431-432.

⁹² Vgl. ebd. S. 384-385.

⁹³ Vgl. ebd. S. 418-419.

wie auch, dass ihre Literatur „Wie ein »Röntgenfilm« die Wirklichkeit durchdringe“. Man bevorzugte Dokumentar- und Reportageromane. Doch diese Behauptungen blieben nicht unkritisiert. So meinten einige andere Literaten, dass eine schlichte Aneinanderreihung mehrerer Berichte über die Wirklichkeit nicht die tatsächliche Wirklichkeit wiedergeben könnten, sondern lediglich einzelne Ansichten. Die Tatsachen müssten erst gedeutet werden. Dennoch konnte die Neue Sachlichkeit als „legitimes Kunstmittel“ eine große neue Leserschaft für sich gewinnen.⁹⁴

3.2.2. Merkmale

Viele Romane von Erich Kästner wurden gegen „Ende der Weimarer Republik“ zu Bestsellern. So auch „Emil und die Detektive“ (1929), den man als „neusachlichen Großstadt-Emile“, in Anlehnung an den großen pädagogischen Bildungsroman „Émile oder Über die Erziehung“ von Jean-Jacques Rousseau, bezeichnen kann. Die Neue Sachlichkeit ist in seinen Werken immer wieder heraus zu lesen. In seinem Roman „Fabian“ (1931) zeichnet er das Bild eines neusachlichen Archetyps des „»freischwebenden Intellektuellen«, der sich von jeglicher gesellschaftlicher Praxis fern hält, um seine »Reinheit« zu bewahren“. Er ist „politisch nicht engagiert“ und kritisiert „alle politischen Gruppierungen gleichermaßen“. Als er doch ein Mal versucht zu helfen, kommt er ums Leben. Darüber hinaus zeichnet der Roman ein Bild von Berlin, das als Hochburg der Kriminalität, Sittenwidrigkeit und als „Sodom und Gomorrha“ dargestellt wird.⁹⁵ „In Kästners Gedichtbänden *Herz auf Taille* (1928) und *Gesang zwischen den Stühlen* (1932)“ wird jedoch noch stärker Gesellschaftskritik geübt als im Roman „Fabian“. Generell erlebte das politische Kabarett in der Weimarer Republik einen großen Aufschwung und so entwickelten Erich Kästner und Kurt Tucholsky eine „Form der Gesellschaftssatire“, die vor allem auf die Leserinnen und Leser abzielte.⁹⁶

Auch der Roman „Kleiner Mann, was nun?“ (1932) von Hans Fallada spielt ebenfalls in Berlin. Auch die Handlung, ein Angestellter steigt auf Grund der Wirtschaftskrise in das Proletariat ab, ist eher melancholisch. Zwei Aspekte sind an diesem Roman bemerkenswert. Einerseits wurde er in vielen Zeitungen als Fortsetzungsgeschichte abgedruckt und erreichte somit ein Millionenpublikum, das stets gespannt die nächste Geschichte erwartete und sich sehr mit ihr identifizierte. Andererseits erweckte der Roman Interesse auf Grund seiner reflexiven Bezüglichkeiten auf die neuen Medien“. Da Fallada begeisterter Kinobesucher war

⁹⁴ Vgl. ebd. S. 419.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 419-420.

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 434.

und viele Filmkritiken verfasste, nahm er das neue Sehen, den „Kamerablick“ in seinen Schreibstil auf. Dies war ein wichtiges Merkmal der Neuen Sachlichkeit. In der Fotografie sollte die Kamera ein Objekt „aus seiner labilen Verbundenheit mit anderen Objekten“ herausgreifen. Der Roman wird hingegen zu einer Art „Reflex“ auf dieses neue Sehen. Der Film wird für die Literatur äußerst wichtig und so schreiben Autorinnen und Autoren beinahe als würden sie einen Film beschreiben. Als Fallada den Schreibstil eines seiner weiteren Romane „Bauern, Bonzen und Bomben“ (1931) als „artistischer Dokumentarismus“ beschreibt, stellt er einen direkten Bezug zur Neuen Sachlichkeit her.⁹⁷

Eine weitere Kategorie neusachlicher Literatur sind Kriegsromane bzw. Romane gegen den Krieg, die zum Teil, wie beispielsweise Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“ (1929), ein Millionenpublikum erreichten und, wie in Remarques Fall, in viele andere Sprachen übersetzt wurden. Auch Ludwig Renns Anti-Kriegsbuch „Krieg“ (1928) weist eine berichtähnliche neusachliche Schreibweise auf, obwohl er selbst sich dagegen verwehrt, in der Neuen Sachlichkeit zu schreiben. Sogar ein Vertreter expressionistischer Lyrik, Kurt Pinthus, lobt neusachliche Literatur und erkennt, dass das „Nichtsmehrwissenwollen vom Krieg“ im Gegensatz zum früheren Interesse für leidenschaftliche Kriegsbücher überwiegt und sieht daher „männliche“ Kriegsliteratur als „Erfordernis und Notwendigkeit“ an. Béla Balázs kritisiert hingegen, dass der bloße Bericht eines Krieges die tatsächliche Wirklichkeit nicht darstellen könne.⁹⁸

Balázs' Behauptung, dass die »Neue Sachlichkeit« nicht nur eine politisch und ästhetisch prekäre Bewegung sei, sondern auch eine falsche Form von Männlichkeit propagiere, zeigt, dass sich in den Debatten um die »Neue Sachlichkeit« politische und ästhetische Argumente mit einem diffusen Geschlechterdiskurs vermischen, der an die Debatten um die »Neue Frau« erinnert.⁹⁹

„Joseph Roth, dessen Roman „Die Flucht ohne Ende“(1927) bis heute als Manifest der »Neuen Sachlichkeit« gilt“, entgegnete in „seinem Essay „Schluß mit der neuen Sachlichkeit“ (1930) der neusachlichen Schreibweise, indem er sich gegen die Literatur wendete, die „das »Material« absolut setze, anstatt es künstlerisch zu durchdringen“. Die »Wirklichkeit« sei essentiell für den Autor, könne jedoch nur zu »Kunst« werden, wenn sie in »Realität« umgewandelt würde. Dies erscheint wie ein Rückgriff auf eine Debatte, die bereits „über Klassik und Jakobinismus“ und „Realismus und Naturalismus“ geführt wurde. Auch die „Kunst“ und der Gedanke an eine „sachliche Romantik“, die der „Kälte und Härte“ bloßer Fakten entgegen gesetzt werden, ist ein Argumentationsmuster, das bereits aus Debatten aus dem 18. Jahrhundert „über Kunst und Leben sowie Vernunft und Gefühl“ geführt wurden und

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 420.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 421.

⁹⁹ Ebd. S. 421.

einen verdeckten Geschlechterdiskurs darstellten. So verwundert es nicht, dass gegen Ende der Weimarer Republik manche Texte, in denen das »Gefühl« „gegen den neusachlichen »Kult der Kälte« ausgespielt wurde“, in die Sentimentalität abzurutschen drohen. Darüber hinaus wurde der Konkurrenzbegriff des „magischen Realismus“, der einen „Ausgleich zwischen »Sachlichkeit« und »Romantik«“ herstellen sollte, eingeführt und machte die Labilität der Neuen Sachlichkeit sichtbar.¹⁰⁰

3.2.3 Erfahrungen der Großstadt

Mit der neusachlichen Kontroverse ist auch eine in der Weimarer Republik geführte Debatte eng verbunden, die über den Standort der literarischen Intelligenz geführt wurde und sich um die beiden „Kampfbegriffe[n] »Provinz« und »Metropole« drehte. Gab es im Vergleich zu Frankreich und England mit Paris und London im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland noch kein „politisches und kulturelles Zentrum“, wuchs nach Ende des Ersten Weltkriegs die Bevölkerung Berlins, auch hervorgerufen durch eine Zusammenlegung mit umliegenden kleineren und größeren Gemeinden, auf über 4 Millionen an. Somit wurde Berlin über Nacht zu einer Weltstadt und „zu einem Magneten für Intellektuelle, Künstler und Literaten aus ganz Deutschland“ und zu einem Zufluchtsort für alle, die dem engen, spießigen, provinziellen Leben entfliehen wollten. „Die »Goldenen Zwanziger« wurden, wenn überhaupt, in Berlin gelebt. Produktivität, Energie und Betriebsamkeit, Fortschritt, homosexuelle Subkultur und Avantgarde, Glanz und Glamour wurden mit Berlin gleichgesetzt.“¹⁰¹

In die politischen Auseinandersetzungen der Weimarer Republik wird das „Begriffspaar Berlin – Provinz“, das auf die alten Dichotomien Provinz – Metropole sowie Stadt - Land zurückgeht, eingeführt. Während die „große Stadt“ gelobt wurde, entbrannte ein „Kampf gegen die »Metropole«, die als »Sumpf«, als »Moloch«, als »Parasit«, als »Krebs« und als neues »Sündenbabel« beschimpft wurde. Als Wilhelm Stapel, „einer der einflussreichsten völkisch-nationalistischen und antidemokratischen Publizisten in der Weimarer Republik“ seinen Artikel „Aufstand der Landschaft gegen Berlin“ veröffentlichte, löste er, da seine Ansichten großen Anklang in der Bevölkerung fanden, eine Kettenreaktion aus, die sogar zu einer hitzigen Debatte in der „Sektion für Dichtkunst in der Preußischen Akademie“ zwischen „Asphaltliteraten“, wie Heinrich Mann und Alfred Döblin, und Vertretern der Blut- und Bodendichtung, wie Will Vesper und Erwin Guido Kolbenheyer, die Döblin ironisch

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 421.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 422.

„Dichter[n] des total platten Landes“ nannten, führte. Für diese Stilrichtung grassierten darüber hinaus Ausdrücke wie „»Provinzialismus«, »Heimatkunst« und »Kunst der Scholle«. Diese setzten sich jedoch durch, woraufhin der Vorsitzende der Akademie, Heinrich Mann, und Käthe Kollwitz die Preußischen Akademie verlassen mussten.¹⁰²

Eine völlig andere Kontroverse entstand daneben unter dem Begriff des »Regionalismus«, der positiv besetzt wurde. Autorinnen und Autoren wie Reger, Fleißer oder Horváth stellten die „Provinz ins Zentrum“ ihrer Texte, um sich kritisch mit dem Leben in dieser Region auseinander zu setzen. Keinesfalls wollten sie die idealisierte Provinz gegen Berlin ausspielen. Dies kann als logische Reaktion auf die „literarische Verarbeitung der Großstadt“ beispielsweise in Döblins „Berlin Alexanderplatz“ verstanden werden, unterscheidet sich hierbei jedoch „grundsätzlich von der Heimatliteratur“ (z.B. Peter Rosegger) und der konservativen, präfaschistischen Blut- und Bodenliteratur. So handelt beispielsweise Lion Feuchtwangers Roman „Erfolg“ (1930) vom „politische[n] »Erfolg« der Nationalsozialisten, der durch die heimliche Förderung einiger Großindustrieller und die massenhafte Unterstützung durch das Kleinbürgertum ermöglicht wird“ und beleuchtet somit höchst kritisch das Verhalten der bayrischen Bevölkerung. Er prangert die „Korruptheit von Justiz, Politik und Wirtschaft“ an. Auch Marieluise Fleißer thematisierte die „Faschistisierungstendenzen in der Provinz“ und zeigte am Beispiel ihrer Heimatstadt Ingolstadt die „Enge und Zwänge der Provinz“ sowie deren Folgen für die Einwohnerinnen und Einwohner sehr gelungen auf.¹⁰³

Oskar Maria Graf's Literatur zeichnet sich hingegen durch eine „lebhaft, volkstümliche Erzählweise“ aus. Er nähert sich Brechts Verständnis „von Volkstümlichkeit und Realismus an“, hat jedoch nicht dessen kämpferischen Charakter. Er sah sich selbst als „engagierter, gesellschaftskritischer Autor“. Der Realismus seiner Literatur beruhte auf „Erfahrungen, die Graf als sozialer Aufsteiger selbst gemacht“ hat.¹⁰⁴

Doch in der Großstadt Berlin entstand in den 1910er und 1920er Jahren eine Unmenge an Literatur. „»Urbanität und Moderne« [...] werden zu einer Herausforderung, die literarisch mit den traditionellen erzählerischen Mitteln nur schwer zu bewältigen war.“ Darüber hinaus setzten Romane wie auch Montagefilme wie Walter Ruttmanns „Berlin – Sinfonie einer Großstadt“ (1927) oder Döblins „Berlin Alexanderplatz“ (1929) derart hohe Maßstäbe, dass andere Texte von der Leserschaft kaum mehr wahrgenommen wurden.¹⁰⁵

Mit der Begeisterung für alles Urbane ging auch die Begeisterung für die Technisierung einher. In neusachlichen Romanen wurde Technik häufig zu einem Fetisch hochstilisiert.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 422.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 423-424.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 424.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 424.

Dieser Technik-Kult der Neuen Sachlichkeit verband sich mit einer Begeisterung für Amerikanismus „zu einer Ideologie des Fortschritts“. ¹⁰⁶

Inge Stephan beschreibt dies näher:

Technik-Stücke suggerieren das Bild einer »neuen Gesellschaft«, in der unter Beibehaltung der alten Gesellschaftsstrukturen und gleichzeitiger Ausnutzung der neuen Produktionsmethoden (Fließband/Akkord), Technik als Befreiungsinstrument und Amerika als Vorbild eines neuen, besseren Lebens erscheinen. Die Utopie von der »sachlichen« Lösung aller Widersprüche in der rationalisierten und industrialisierten Gesellschaft der Zukunft ist ein Teilaspekt der übergreifenden Vorstellung vom »sachlichen Staat«, nach der alle Probleme von kompetenten Fachleuten technokratisch und rational bewältigt werden können und die als Gegenbild zu dem von Klassenauseinandersetzungen zerrissenen realen Staat der Weimarer Republik fungiert. ¹⁰⁷

Zu dieser Zeit werden in der Dramatik vor allem Zeitstücke und Volksstücke verfasst. Obwohl Bertolt Brecht Stücke in diesem Stil lobt, wie z.B. die Stücke von Marieluise Fleißer, lehnt er sie für seine eigenen Werke ab. „Beide Dramenformen erschienen ihm nur als unterschiedliche Formen eines Schautheaters, das eine mobilisierende Wirkung auf die Zuschauer nicht haben konnte.“ Im „proletarisch-revolutionären Agitprop-Theater“ lernt er die Form des Lehrstücks kennen, das „mit dem traditionellen Kunstcharakter bürgerlichen Theaters“ bricht, anstatt professioneller Schauspieler Amateure einsetzt und „die Grenzen zwischen Darsteller und Zuschauer tendenziell aufgehoben“ werden. Seine Theorie des Lehrstücks geht hierbei von der Annahme aus, dass der Spielende durch die von ihm dargestellten bzw. durchgespielten Handlungsweisen und Haltungen „gesellschaftlich beeinflusst werden kann“. Hierbei wird ein Lernprozess angestoßen, indem die Schauspieler vorgegebene Muster „nachahmen“ und diese anschließend nachvollziehen und kritisieren sollen. Rundfunk und Film werden hierbei zur „Objektivierung des Spiels“ eingesetzt. Sie dienen den Spielern zur technischen Reproduktion des von ihnen Gespielten, wodurch sie eine gewisse Distanz dazu wie auch zu sich selbst aufbauen. Dies regt sie zur kritischen Reflexion „über die neuen Medien und zum schöpferischen Umgang mit ihnen“ an. Lehr- und Schaustücke sind zwei Formen des epischen Theaters, die Brecht später im Exil unter dem „politischen Lehrtheater“ zusammenfasste. ¹⁰⁸

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 427.

¹⁰⁷ Ebd. S. 427.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 430-431.

4. Die Wahrnehmung der Natur am Beispiel der Wandervogelbewegung

Im Folgenden sei die allgemeine gesellschaftliche Einstellung gegenüber Natur und Stadt von der Jahrhundertwende bis ungefähr zu den 1930er Jahren anhand zweier Phänomene, der Wandervogelbewegung und der Wahrnehmung der Stadt als Moloch, beschrieben. Dieser Kontext schwingt in den später analysierten Gedichten Bertolt Brechts in stärkerer wie auch schwächerer Weise mit.

4.1. Das Streben nach Natürlichkeit als Ausgangspunkt für alternativ-lebensreformerische Bewegungen

4.1.1. Lebensreformerische Bestrebungen

Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „industrielle und wissenschaftliche sowie technische Entwicklungen“ rasant voranschritten, kam einerseits in der Bevölkerung ein großer Zukunftsoptimismus auf, durch den plötzlich alles möglich erschien. Andererseits machte sich die Befürchtung breit, dass dieser Fortschritt „massive negative soziale, mentale und ökologische Auswirkungen“ mit sich bringen könnte. Manche Kritiker sahen den Menschen von der Technik getäuscht und die Werte in Gefahr. Andere sahen Umweltverschmutzung und eine ungesunde Lebensweise z.B. „Alkohol- und Nikotingenuss[,] als Folgen von Verstädterung und Industrialisierung an“. Nervosität wurde, verursacht durch Lärm und eine immense Beschleunigung des Lebens, als Zivilisationskrankheit erkannt. „Im Gegenzug gegen die wachsende Bedrohung von Mensch und Natur infolge von Industrialisierung, Verstädterung und kapitalistischer Wirtschaftsweise entstand eine Fülle lebensreformerischer Initiativen.“ Sie warben mit Slogans wie „Licht, Luft und Sonne“ für Breitensport, Freibäder, das Wandern in freier Natur, gesunde Ernährung und anderes“ und kreisten um die Grundidee der „Abwehr von Krankheiten“, um die Nation in wirtschaftlicher, moralischer, sittlicher Sicht, aber auch auf dem Gebiet der Wehrtüchtigkeit zu stärken.¹⁰⁹

Es bildeten sich unzählige Vereinigungen, zum Teil auch eingetragene Vereine, die mit

¹⁰⁹ Vgl. Stambolis, Barbara: Im Zeichen von ‚Natürlichkeit‘: Lebensreformerische Gesellschaftskritik und Zukunftsentwürfe. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013. S. 28.

unterschiedlichen Akzentsetzungen eine „Reformierung des Lebensstils und der Lebensweisen“ sowie eine „Rückkehr zur Natur“ anstrebten. So gab es sehr beliebte kleidungsreformerische Bestrebungen, die die einengende Mode des 19. Jahrhunderts durch Reformkleidung ersetzten. Ernährungsreformen, wie der Vegetarismus, strebten eine „naturgemäße, einfache Lebensweise“, einen reduzierten bzw. völligen Verzicht auf Fleischverzehr und „die Bevorzugung von wenig verarbeiteten und naturbelassenen pflanzlichen Produkten“ zur Vorbeugung von Zivilisationskrankheiten an. Ebenso gab es Siedlungsprojekte „für Aussteiger und Bohemiens“ beispielsweise den „Monte Verita bei Ascona am oberen Lago Maggiore“, der als „landschaftliches und klimatisches Mikroparadies“ auch bei Künstlerinnen und Künstlern sehr beliebt war. Als „Gegenwelt zur Stadt“ galt die „Obstbaukolonie Eden in der Nähe von Oranienburg bei Berlin“, in der viele „sittlich strebende[r] Menschen“ eine „selbstbestimmte[r] Einheit von Arbeiten, Wirtschaften und Wohnen“ lebten. Darüber hinaus entstanden Landkommunen sowie „genossenschaftliche[r] Siedlungen in Palästina“. ¹¹⁰

4.1.2. Lebensreform bei Jugendbewegungen

Auch Jugendbewegungen teilten die Ideen der Kleidungsreform und des Verzichts auf Alkohol und Nikotin. So unternahmen Burschen und junge Männer Wanderfahrten, bei denen auf Genussmittel verzichtet, bequeme und funktionale Kleidung getragen und Lieder gesungen wurden. Studentische Verbindungen, die stark dem Alkohol zusagten, lehnten sie ab. Diese Jugendbewegungen nannten sich *Wandervogel*. Auch Mädchen schlossen sich ihnen an und erfuhren in diesen Gemeinschaften eine gewisse „Befreiung durch eine „natürliche“ Lebensweise“ und ein „gesteigerte[s] weibliche[s] Selbstbewusstsein“. Doch neben emanzipatorischen Bestrebungen existierten hier auch „konservativ rückwärts gewandte Vorstellungen“. So wurden z.B. die „drohende[n] Vermännlichung junger Frauen“ und weibliche Kurzhaarfrisuren kritisiert. Barbara Stambolis hält in diesem Zusammenhang fest, dass es in den Jugendbewegungen gleichzeitig linke, human weltoffene wie auch rechte völkische Tendenzen gab. ¹¹¹

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 29-30.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 30-32.

4.2. Die Wandervogelbewegung vor dem Ersten Weltkrieg

4.2.1. Die Anfänge der Wandervogelbewegung

Um das Jahr 1900 entwickelte sich „zunächst in Berlin und Hamburg, dann an vielen weiteren Orten in Deutschland, Österreich und der Schweiz eine bis dahin nicht übliche Form des Jugendwanderns“. Schüler höherer Schulen schlossen sich zu Gruppen zusammen, um gemeinsam mit Gleichaltrigen in der Natur spontan, selbstbestimmt und ohne die Anleitung ihrer Eltern oder Lehrer Wanderungen zu unternehmen. Auch Mädchen, Studenten und Erwachsene schlossen sich ihnen an. Die „Stichworte ‚selbstbestimmt‘ und ‚autonom‘ [sollten] fortan eine wichtige Rolle im Selbstverständnis Jugendbewegter spielen“, denn viele junge Menschen versuchten der im deutschen Kaiserreich „üblichen Drill- und Gehorsamserziehung“, die sie in Schulen wie auch im eigenen Elternhaus erfuhren, sowie der elterlichen Kontrolle und den Zwängen der gesellschaftlichen Konventionen zu entgehen. „Sie sehnten sich nach Freiräumen“ und Selbstentfaltung. Das Wichtigste waren Natur- und intensive Gemeinschaftserfahrungen. „Die erste Vereinigung des Wandervogels entstand 1901 am Gymnasium Steglitz bei Berlin.“ Diese Jugendbewegungen breiteten sich jedoch auf den ganzen deutschsprachigen Sprachraum aus. Laut einer Gründungslegende soll der Name Wandervogel bei einer Gründungsversammlung 1901 festgelegt worden sein. In Wahrheit jedoch kommt das Wort „Wandervögel“ bereits in dem Gedicht *Frühlingsnacht* (1837) von Joseph von Eichendorff vor.^{112 113}

4.2.2. Das gemeinschaftliche Leben der Wandervögel

Die grundlegenden Erfahrungen in solchen Jugendbewegungen waren, zusammen mit „anderen Heranwachsenden auf Fahrt zu gehen, sich zu bewähren und Gemeinschaft zu erleben“. Aufgenommen bzw. „gekeilt“ wurde man durch Aufnahme-rituale, die sich jedoch harmloser gestalteten wie jene studentischer Verbindungen zu dieser Zeit. Beispielsweise wurde ein Wandervogel-Anwärter feierlich vor der gesamten Gruppe gefragt, ob er Mitglied werden wolle. Doch „in der bündischen Zeit nach 1918 und vor allem in der Endphase der Weimarer Republik“ änderten sich diese Aufnahme-rituale. Hierarchische Strukturen wurden sichtbar und dem Novizen wurden „Insignien der Zugehörigkeit wie eine Uniform“

¹¹² Vgl. Stambolis, Barbara: Autonomie und Selbstbestimmung: der Wandervogel vor dem Ersten Weltkrieg. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013. S. 36-37.

¹¹³ Vgl. Rappe-Weber, Susanne: Wandervogel. In: Historisches Lexikon Bayerns. München: Bayrische Staatsbibliothek 2017. <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wandervogel> (10.02.2020).

überreicht. „Berichte über abenteuerliche Fahrten, die Neugier auf Fremdes, die Entdeckung von Landschaften und das Miteinander am Feuer standen im Mittelpunkt des Wandervogellebens.“ Die Erlebnisse wurden in Fahrten- und Nestbüchern festgehalten. Die Ziele ihrer Unternehmungen waren einerseits in der näheren Umgebung, andererseits führten sie sie auch in weiter entfernte Gebiete. Bevorzugte Ausflugsziele waren z.B: „[d]as Fichtelgebirge oder der Böhmerwald“. Neben dem Verlangen, aus den autoritären Strukturen auszubrechen, trieb sie auch die „Sehnsucht nach Ungebundenheit und Abenteuer“ an.¹¹⁴

Susanne Rappe-Weber beschreibt das Konzept der Wandervogelbewegung näher:

Neu war das Angebot eines intensiven Gruppen- und Wanderfahrtenlebens, in dem sich die altersgemäßen Bedürfnisse nach unbeobachteten Freiräumen, Gelegenheit zu körperlicher Betätigung und persönlichem Austausch unter Gleichaltrigen verbinden ließen. Nicht Lehrer oder Eltern, sondern nur wenig ältere, erfahrene Führer, häufig Studenten, leiteten die Schüler an und gingen der Gruppe voraus.¹¹⁵

Sie richteten sich Landheime und „selbstgebaute Nester“, wie ihre Unterkünfte auch genannt wurden, ein. Die Einrichtung unterschied sich jedoch von den „dekorativ überladenen bürgerlichen Wohnzimmern der wilhelminischen Zeit“, entsagte jedem Luxus und war auf das Notwendigste reduziert. Da sich der Wandervogel nicht nur für „ein kameradschaftliches Miteinander der Geschlechter“, sondern auch für die Erhaltung der bäuerlichen Lebensweise und das einfache Leben interessierte, waren ihre Landheime dementsprechend schlicht eingerichtet. Meistens lagen sie in idyllischer ländlicher Umgebung. Ebenfalls zu dieser Jugendkultur gehörte funktionale Kleidung für die Wanderausflüge und das gemeinsame Musizieren und Singen z.B. zu der sogenannten Wandervogel-Laute an Nestabenden oder auf Fahrt am Lagerfeuer.^{116 117}

4.2.3. Der Erste Freideutsche Jugendtag auf dem Hohen Meißner 1913

Auf Grund des großen Erfolgs und Zuspruches des Wandervogels musste sich die Jugendbewegung auch „organisatorischen und gesellschaftlichen Herausforderungen stellen“. Spezielle Streitfragen beispielsweise darüber, wer die Führung übernehmen sollte, über das Alkoholverbot oder über den Umgang mit Mädchen führten immer wieder zu Auseinandersetzungen und in Folge dessen zu Spaltungen, Neugründungen und erneuten

¹¹⁴ Vgl. Stambolis: Autonomie und Selbstbestimmung: der Wandervogel vor dem Ersten Weltkrieg. S. 37-38.

¹¹⁵ Rappe-Weber: Wandervogel. <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wandervogel>.

¹¹⁶ Vgl. ebd. <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wandervogel>.

¹¹⁷ Vgl. Stambolis: Autonomie und Selbstbestimmung: der Wandervogel vor dem Ersten Weltkrieg. S. 38-39.

Einigungsversuchen. Doch es bestanden darüber hinaus auch weitere Streitpunkte.¹¹⁸

Umstritten waren insbesondere auch das Verhältnis zu Juden, die in vielen Bünden als Mitglieder abgelehnt wurden und zum Teil eigene Wandervogel-Vereinigungen gründeten, [sowie] zum deutschen Volkstum und zu Militarismus bzw. Pazifismus. Diese Debatten wurden mehrheitlich von der Führerschaft der Bünde getragen, meist Studenten und jüngere Akademiker, die sich ihrerseits in akademischen Vereinigungen organisierten und ein differenziertes jugendbewegtes Zeitschriftenwesen betrieben.¹¹⁹

So stellte „Der Anfang. Vereinigte Zeitschriften der Jugend“, ab 1911 veröffentlicht, die erste Zeitschrift dar, die Jugendinteressen zum Ausdruck brachte. Ebenso setzte „sich die Freideutsche Jugend für eine gesellschaftliche Anerkennung der jugendlichen Bedürfnisse nach Freiheit und Autonomie ein“, beispielsweise in sogenannten Schülersprechsälen.¹²⁰

Zum Höhepunkt der Jugendbewegung wurde der Erste Freideutsche Jugendtag auf dem Hohen Meißner, einem Bergrücken bei Kassel, am 11. und 12. Oktober 1913. Hier veranstalteten 2000 bis 3000 Angehörige „von insgesamt zwölf lebensreformerisch und reformpädagogisch inspirierten Gruppen“ ein Naturfest als Gegenveranstaltung zu „den patriotischen Feiern zur Einweihung des Völkerschlachtdenkmal in Leipzig“, das unter Beisein des Kaisers an die kriegerischen Auseinandersetzungen im Jahr 1813 erinnern sollte. Im Gegensatz zu den Angehörigen dieser Festlichkeiten, sehnten sich die Jugendlichen auf dem Hohen Meißner keinen neuerlichen Krieg herbei, sondern veranstalteten ein „Fest der Jugend“ und erinnerten damit an die „Tradition der ‚Feste eines freien Volkes unter freiem Himmel‘ zu Beginn des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel auf der Wartburg 1817 oder in Hambach 1832“. Das Ereignis mutete durch die „An- und Abreise, das symbolische Handeln am Festort, Reden, Tänze und Gesang“ wie eine weltliche Wallfahrt an. Nicht zuletzt beschwor Gustav Weyneken, Mitherausgeber der Zeitschrift „Der Anfang“, die Jugendlichen, „Krieger des Lichts zu werden“, woraufhin das Bild „Lichtgebet“ von Hugo Höppener, genannt Fidus, ikonische Bedeutung für die gesamte Bewegung erlangte. Darüber hinaus stand das Fest unter dem Motto der sogenannten „Meißnerformel“, die für das „Selbstverständnis der Jugendbewegung“ große Bedeutung hatte:¹²¹

Die Freideutsche Jugend will nach eigener Bestimmung, vor eigener Verantwortung, in innerer Wahrhaftigkeit ihr Leben gestalten. Für diese innere Freiheit tritt sie unter allen Umständen geschlossen ein. Zur gegenseitigen Verständigung werden Freideutsche Jugendtage abgehalten. Alle gemeinsamen Veranstaltungen der Freideutschen Jugend sind alkohol- und nikotinfrei.“¹²²

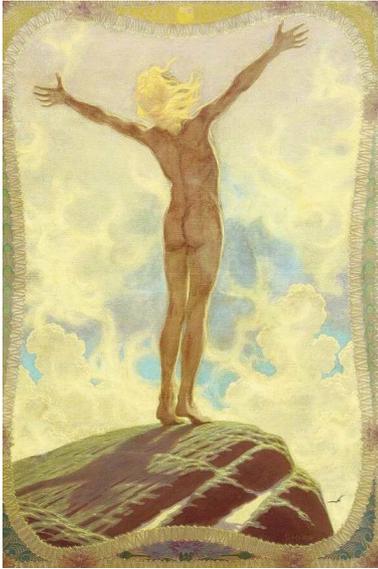
¹¹⁸ Vgl. Rappe-Weber: Wandervogel. <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wandervogel>.

¹¹⁹ Ebd. <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wandervogel>.

¹²⁰ Vgl. ebd. <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wandervogel>.

¹²¹ Vgl. ebd.; vgl. auch Stambolis: Autonomie und Selbstbestimmung: der Wandervogel vor dem Ersten Weltkrieg. S. 40-42.

¹²² Ebd. S. 41.



„Lichtgebet“ - Hugo Höppener, genannt Fidus (1913)

Quelle: <https://www.tagesspiegel.de/wissen/deutsche-jugendbewegung-und-die-folgen-boden-und-blut/9111144.html>

4.2.4. Der Wandervogel und seine Kriegserfahrungen

Jugendliche um 1900 waren an Drill in der Erziehung und Ehrerbietung dem Kaiser und dem Reich gegenüber gewohnt.

Jungen hatten sich an soldatischen Vorbildern zu orientieren, an Tugenden wie ‚Heldenmut‘ und ‚Opferbereitschaft‘ im Kampf für das Vaterland. Mädchen sollten sich ebenfalls patriotischen Pflichten widmen, indem sie sich etwa auf ihre Rolle vorbereiteten, in Frauenvereinen ehrenamtlich nach dem Motto ‚Helfen, Heilen, Trösten‘ tätig zu sein oder an der Seite eines Mannes auf dem gesellschaftlichen Parkett eine gute Figur zu machen.¹²³

Ebenso bekannt war für sie zeremonielles Zuschaustellen der nationalen Größe durch „Paraden, Aufmärsche[n] und Umzüge[n]“ und das hohe Ansehen des Militärs. So beteiligte man sich „auch in manchen Wandervogelgruppen vor 1914“ an Schießübungen, um den Umgang mit der Waffe zu erlernen. Auf Grund der großen Kriegsbegeisterung, die 1914 allgemein herrschte, meldeten sich viele Jugendliche freiwillig zum Kriegsdienst.¹²⁴

Die damals typische Stimmungslage war ein Schwanken zwischen „Kriegsfurcht und -sehnsucht beziehungsweise positiv gestimmte[r] Kriegserwartung“. Einige Künstler, wie Alfred Kubins mit seiner Lithografie „Der Krieg“, Bertha von Suttner mit ihrem Buch „Die Waffen nieder“, der Schriftsteller und Schulreformer Wilhelm Lamszus mit seiner Antikriegsschrift „Das Menschenschlachthaus“, ahnten die kommende Kriegskatastrophe voraus. Auch Hans Paasche, „einer der Wortführer der Lebensreform“, der durch sein gesellschaftskritisches Werk „Die Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins

¹²³ Stambolis, Barbara: „In unsere Spiele brach der Krieg...“. Kriegserfahrung und -erinnerung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013, S. 43.

¹²⁴ Vgl. ebd. S. 43.

Innerste Deutschlands“ bekannt wurde“, plädierte für eine Vermeidung des Krieges. Dennoch meldeten sich einige Jugendbewegte, bestärkt durch die allgemein dominierende Auffassung, Deutschland müsse sich behaupten, freiwillig zum Kriegsdienst, was auch „mit einer zunehmenden „Verhärtung des Männerideals“ einherging[en]“. Sahen viele zu Anfang noch die jugendbewegten Ideale im Krieg vertreten, verflog die Begeisterung angesichts der Kriegsgräuel sehr schnell. „Von den rund 10.000 Mitgliedern des Wandervogel [kehrte] jedes vierte nicht aus dem Krieg zurück“. ¹²⁵

Einerseits wurden auch in der Jugendbewegung die Kriegsgeschehnisse als Friedensmahnung, andererseits als „Auftrag, Unvollendetes zu vollenden“ angesehen. „Bücher, Lieder und Gedenksteine mit Inschriften sollten“ an die im Ersten Weltkrieg gefallenen Wandervögel erinnern, beispielsweise das Buch „Der Wanderer zwischen beiden Welten“ von Walter Flex, das das Lied „Wildgänse rauschen durch die Nacht“ enthält, welches auf unterschiedliche Art und Weise gedeutet werden kann und in den Kanon der Wandervogel aufgenommen wurde. Zum Gedenken an die gefallenen Jugendbewegten wurden mehrere Burgen, wie etwa „Burg Ludwigstein an der Werra östlich von Kassel“ angekauft und Wanderstuben eingerichtet, die zum Teil heute noch in aufgearbeiteter Weise der gefallenen Wandervögel gedenken. ¹²⁶

4.3. Die zweite Phase der Jugendbewegungen nach 1918

Nach ihrer Rückkehr aus dem Krieg versuchten viele entwurzelte junge Männer eine neue Heimat zu finden, was ihnen mit Hilfe der Wandervogelbewegung auch gelang. Bezeichnend für die allgemeine jugendliche Aufbruchsstimmung wurden anstatt der früheren Kampflieder vermehrt neue Lieder, die optimistisch in die Zukunft blickten, gesungen. Doch die Organisation der Jugendbewegungen änderte sich. Waren es zuvor mehrere Gruppen, die das gemeinsame Wandern genossen, wandelten sie sich nun zu männerorientierten Bündeln, die von jungen erwachsenen Kriegsheimkehrern geleitet wurden, die ihrerseits versuchten, die Wandervögel „für ihre männerbündischen und weltanschaulichen [...] Lehren zu begeistern“. Mädchen wurden zunehmend ausgeschlossen. Allmählich orientierten sich der Wandervogel, die Freideutsche Jugendbewegung und die Pfadfinder vermehrt nach einer Führerfigur, was der Hitlerjugend in die Hände spielte. Da man sich hinsichtlich der politischen Richtung, die die Jugendbewegungen vertreten sollten, nicht einig werden konnte, zersplitterten sie 1923.

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 44-46.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 46-48.

Einige zogen sich in ihr privates Leben zurück, andere gründeten lebensreformerische Siedlungen. Einige Wandervogelgruppen blieben jedoch bestehen und vor allem die Pfandfinder gewannen an Einfluss.¹²⁷

4.4. Geschlechterverhältnisse, Sexualität und Erotik

„Geschlechterverhältnisse, Sexualität, Homosexualität und Erotik waren wichtige Themen in der bürgerlichen Jugendbewegung, und sie waren eng miteinander verbunden.“ In den Diskussionen der Jugendbewegungen waren sie eng mit der Frage „was Männer und Frauen [...] ihrem Wesen nach seien“ verknüpft. Diesbezüglich sei hier erwähnt, dass zu dieser Zeit einige rechtliche Veränderungen eintraten. So erhielten Frauen das Wahlrecht und allmählich Zugang zu höherer Bildung. Dennoch blieben koedukative Schulen, die beide Geschlechter gemeinsam unterrichteten, eine Seltenheit. Bei Ausflügen waren die Eltern besonders um ihre Töchter besorgt. Darüber hinaus herrschte eine gewisse Doppelmoral, die den jungen Männern amouröse Abenteuer verzieh und sie augenzwinkernd dazu ermutigte, „sich die Hörner abzulaufen“, den Mädchen jedoch diese Freiheiten nicht gewährte, weshalb sie nie aus den Augen gelassen wurden. Darüber hinaus erhielten die Jugendlichen keine sexuelle Aufklärung und Homosexualität war gesetzlich verboten. Dies gilt es bei den Wanderungen der Wandervögel zu bedenken. Dennoch etablierten sich in der Weimarer Republik Aufbruchsbestrebungen in Bezug auf freie Liebe und Sexualität.¹²⁸

Die bürgerliche Jugendbewegung verstand sich als ein „stark männlich und männerbündisch konnotiertes Phänomen“. Dieses Selbstverständnis ging auf Schriften des Mitbegründers des Wandervogels Hans Blüher zurück, der die Idee vertrat, dass die Gesellschaft auf Männerbünden, die „durch homoerotische und homosexuelle Verbindungen zwischen Männern zusammengehalten“ werden, basiere. Auch auf Grund der „stärker werdende[n] Frauenbewegung in Deutschland“ ging Blühers Überzeugung „mit einem massiven Antifeminismus und Antisemitismus“, also einer Abneigung gegen alles andere, einher.¹²⁹

Homosexualität, oder „Inversion“, wie sie bei Blüher genannt wurde, „war als kontroverses Thema sowohl manifest als auch latent präsent, selbst wenn die Wandervogel-Bundesleitung

¹²⁷ Vgl. Reulecke, Jürgen: „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der jugendbewegte Neuaufbruch nach 1918: die bündische Jugend und ihre Formen der Vergemeinschaftung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013, S. 50-57.

¹²⁸ Vgl. Baader, Meike Sophia: Geschlechterverhältnisse, Sexualität und Erotik in der bürgerlichen Jugendbewegung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013, S. 58-60.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 60-61.

Blüher's Positionen zurückwies“. ¹³⁰ Er teilte die sexuellen Charaktere im Wandervogel in fünf Typen ein und behauptete:

Es ist kein Zweifel: die Wandervogeljugend konnte das Mädchen entbehren, die einen ganz, die anderen teilweise, die einen für immer, die anderen für bestimmte Zeit. Verschieden war das Liebesleben von der Norm auf jeden Fall, und dies gab man auch allgemein, wenn auch verwundert, zu. Aber die Erklärung ist nirgends gefunden worden. ¹³¹

Aus Einträgen in sogenannten Fahrtenbüchern geht einerseits hervor, dass sich die Jugendlichen völlig selbstverständlich auf Blüher beriefen, andererseits erkennt man „das Spannungsfeld zwischen Unwissenheit in sexuellen Fragen, dem Nichtvorhandensein offizieller Foren der Aufklärung, den Grenzen des Sagbaren sowie den eigenen Such- und Orientierungsbewegungen“. ¹³²

Vor diesem Hintergrund könnte das Gedicht *Rudern, Gespräche* von Bertolt Brecht, das jedoch erst 1953 verfasst wurde, in der Art interpretiert werden, dass es sich hierbei um zwei Wandervögel handeln könnte.

Rudern, Gespräche

Es ist Abend. Vorbei gleiten
Zwei Faltboote, darinnen
Zwei nackte junge Männer. Nebeneinander rudern
Sprechen sie. Sprechend
Rudern sie neben einander. ¹³³

4.5. Mädchen und Frauen im Wandervogel

Da sich die bürgerliche Jugendbewegung grundsätzlich als ein „stark männlich und männerbündisch konnotiertes Phänomen“ verstand, wurde die „Aufnahme von Mädchen in jugendbündischen Gruppen“ heftig kritisiert. Ihre Mitgliedschaft blieb stets eine Ausnahme, auch wenn der Prozentsatz an weiblichen Wandervögeln immer wieder schwankte. Kritik gab es auch, da allgemein die Überzeugung vertreten wurde, dass Burschen körperlich und moralisch abgehärtet werden sowie sich selbst erproben sollten. Mädchen hingegen sollte man schonend erziehen. Von einer Nachahmung des männlichen Verhaltens riet z.B. der „Pädagoge, Psychologe und Pazifist Friedrich Wilhelm Foerster“ ab. Doch Mädchen und

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 61.

¹³¹ Blüher, Hans: Die deutsche Wandervogel-Bewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion. Prien (Chiemsee): Kampmann&Schnabel 1922. S. 33.

¹³² Vgl. Baader, Meike Sophia: Geschlechterverhältnisse, Sexualität und Erotik in der bürgerlichen Jugendbewegung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013, S. 61-63.

¹³³ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016. S. 392.

junge Frauen eigneten sich „die Vergemeinschaftungsformen der Jugendbewegung auf eigenständige Weise“ an und schlossen sich noch vor dem Ersten Weltkrieg zu weiblichen Wandervogelverbänden zusammen, wie dem 1905 gegründete Bund der Wanderschwestern, der 1907 zur „Spaltung des Wandervogel“ führte, oder der 1914 gegründete Deutsche Mädchen-Wanderbund. Sie standen der Frauenbewegung jedoch meist fern, beriefen sich auf die weibliche Natur und vertraten eine „Keuschheits- und Reinheitsideologie bis zur Eheschließung“. Gleichzeitig machten sie neue Erfahrungen in Bezug auf die „Aneignung neuer Räume und Verhaltensweisen, die sich auf den Umgang mit der Natur, auf Sport und Bewegung, auf Kleidungsstil und Mode, aber auch auf den Kontakt mit dem anderen Geschlecht“ bezogen. So konnten Burschen und Mädchen im Wandervogel kameradschaftlich befreundet sein. Vor allem aber schufen sie sich „eine selbstgestaltete Jugendphase jenseits der Familie“, in der sie den „Zwängen bürgerlicher Erziehung entkommen“ konnten, auch wenn dies meist nicht für lange Zeit möglich war. Diese kurze freie Phase in der Jugendbewegung zwischen Kindheit und dem erwachsenen Leben als Ehefrau und Mutter beschrieb die „deutsch-jüdische [...] Schriftstellerin Else Uri (1877–1943) in ihrem Mädchenbuch-Klassiker „Nesthäkchen““. Darüber hinaus bekamen Mädchen die Chance, sich von den traditionell anerzogenen weiblichen Verhaltensweisen zu lösen und konkurrierten sogar mit den Burschengruppen. Selbstbestimmung und Abenteuer waren auch den Mädchen sehr wichtig. Dennoch wurden sie in ihren Handlungsspielräumen immer wieder eingeschränkt und waren „nicht vor konservativen, nationalen, völkischen, antisemitischen und rassehygienischen Orientierungen gefeit“.^{134 135 136}

4.6. Die Musik der Jugend- und Singbewegung

Singen und Musizieren war für die Wandervogelbewegung äußerst wichtig. Der Schulchorleiter des Steglitzer Gymnasiums, von dem die Wandervogelbewegung ausging, brachten den Schülerinnen und Schülern „weltliche[n] Lieder des 13. bis 19. Jahrhunderts nahe“. Sie wurden fortan auf den Fahrten, bei denen sie sich nicht in angelegten Parks aufhielten, sondern in die freie Natur gingen, gesungen und in Liederbüchern abgedruckt.

¹³⁴ Vgl. Baader, Meike Sophia: Geschlechterverhältnisse, Sexualität und Erotik in der bürgerlichen Jugendbewegung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013. S. 63-65.

¹³⁵ Vgl. auch Stambolis: Autonomie und Selbstbestimmung: der Wandervogel vor dem Ersten Weltkrieg. S. 39-40.

¹³⁶ Vgl. auch Baader, Meike Sophia: Geschlechterverhältnisse, Sexualität und Erotik in der bürgerlichen Jugendbewegung. S. 60-61.

Das berühmteste unter ihnen war der sogenannte „Zupfgeigenhansl“, doch auch das Heft „Wandervogel“ war sehr beliebt und enthielt unter anderem auch die Volksweisen „Ännchen von Tharau“ von Friedrich Silcher und „Auf Flügeln des Gesanges“ von Felix Mendelssohn Bartholdy. Das „Wandervogel-Album“ hingegen beinhaltete „Bearbeitungen aus Opern und Operetten“. Dennoch bevorzugten die Jugendbewegungen Volkslieder und grenzten sich von der Unterhaltungsmusik ab. Entsprechend dem einfachen Leben, das vom Wandervogel und den Jugendbewegungen angestrebt wurde, verwendete man zur akkordischen Begleitung der einfachen für jedermann singbaren Lieder meist eine Gitarre, auch „Zupfgeige“ oder „Klumpfe“ genannt“ oder eine Mandoline. Auch die Blockflöte war sehr beliebt. Die Gitarre gehörte jedoch „zur Standardausrüstung der Wanderfahrten“. Doch auch alte Instrumente wie die Laute entdeckte der Wandervogel neu für sich. Die Musik hatte einen derart hohen Stellenwert, dass in der Zwischenkriegszeit sogar eine eigene Sing- und Musikbewegung entstand.¹³⁷

Es ist darüber hinaus bekannt, dass auch einige von Bertolt Brechts Gedichten mit Melodien versehen und vertont wurden. Der Dichter beabsichtigte bzw. riet dies selbst bei manchen Gedichten. So findet man einige musikalische Anweisungen in der „Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen“ der *Hauspostille*, wie:

Bei einem Vortag der Chroniken [dritte Lektion] empfiehlt sich das Rauchen; zur Unterstützung der Stimme kann er mit einem Saiteninstrument akkordiert werden. [...] Die Melodie [der Ballade von den Seeräubern] ist die von *l'Etendarde la Pitié*. [...] Diese [die Leser] können die Gesänge ruhig mit der Höchstleistung an Stimme und Gefühl (jedoch ohne Mimik) anstimmen. [...] Das zweite Kapitel von den verführten Mädchen ist zu singen unter Anschlag harter Mißlaute auf einem Saiteninstrument.¹³⁸

Es kann daher vermutet werden, dass die durch den Wandervogel hervorgerufene allgemeine Singbegeisterung Einfluss auf Bertolt Brechts Schaffen in den 1920er Jahren hatte.

„In Wandervogel, Jugend- und Singbewegung diente das gemeinschaftliche Musizieren der Erziehung des Individuums zum „ganzen Menschen““ und man versuchte auf diese Weise z.B. in Sudetengebieten oder Böhmen die „sprachliche Überfremdung“ zu bekämpfen. Auch im Ersten Weltkrieg sangen „viele Wandervogel und jugendbewegte Soldaten“ gemeinsam, um den Druck des Krieges besser zu verkraften. Der „promovierte mährische Germanist und Volksliedforscher Julius Janiczek [...], der sich eingedeutscht Walther Hensel nannte, setzte sich intensiv für die Bewahrung des deutschen Volkslieds ein und betrieb Feldforschungen. Zusammen mit seiner Frau veranstaltete er Singwochen, die bald in anderen Städten nachgeahmt wurden und die „Singbewegung fest in der Gesellschaft verankerte[n]“. Darüber

¹³⁷ Vgl. Zepf, Markus: Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum. 2013. S. 67-68.

¹³⁸ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016. S.36.

hinaus erfuhr die Jugend- und Singbewegung großen Zuspruch. „In der Hitlerjugend und dem Bund deutscher Mädel“ wurden die Jugendlichen hingegen mit anderen Liedern „auf den erstarkenden Militarismus“ eingestimmt. 1920 gründete Wilibald Gurlitt, der „Neffe des am Gymnasium Steglitz tätigen Reformpädagogen und Wandervogels Ludwig Gurlitt [...], an der Universität Freiburg im Breisgau ein Musikwissenschaftliches Seminar“ und das studentische „Collegium Musicum“, womit die Jugend- und Singbewegung mit der akademischen Musikwissenschaft verbunden wurde. Auch wurden viele Musiktage veranstaltet und für Laienmusiker Musikunterricht angeboten, worauf noch die heutigen Jugendmusikschulen zurückgehen.¹³⁹

Ebenso wie die Jugendbewegung dazu ermuntert wurde, sich für Volksmusik zu interessieren, wurde sie auch hinsichtlich der Volkskultur und Volkskunde unterrichtet. Darüber hinaus sollte der Wandervogel auf seinen Fahrten volkstümliche Architektur und Kunstwerke aufzeichnen und kleinere Gebrauchsgegenstände erwerben, mit denen häufig die Heime ausgestattet wurden. Der Volkskundler Eugen Mogk bat sie sogar im Rahmen einer Feldforschung zu notieren, „was an Liedern, Sprichwörtern, Sagen, Aberglauben, Sitten und Gebräuchen“ im ländlichen Volk noch vorhanden waren.¹⁴⁰

4.7. Symbole der Jugendbewegung

Die „bekanntesten Symbole[n] der Jugendbewegung“, die zu allen Zeiten verwendet wurden, waren neben Abzeichen und einheitlicher Kleidung, die von der militärischen Praxis inspiriert wurden, vor allem Fahnen. Sie waren „Teil der Selbstdarstellung einer Gruppe“. Bekannte Darstellungen sind z.B. eine Fahne, die einer „wandernden Gruppe vorangetragen“ wird, „der vor einem Zelt aufgestellte Wimpel, die um eine Fahne gescharte Gruppe auf dem Berggipfel im Gegenlicht oder das „bunte Fahnenmeer“ bei einem gemeinsamen Aufmarsch verschiedener Bünde“. Verstärkt wurde dies „durch den übersteigerten Fahnenkult des Nationalsozialismus“. Obwohl der Gebrauch der Fahne, der im Wandervogel und der bündischen Jugendbewegung üblich war, nach 1945 kritisch hinterfragt und manche Rituale wiederbelebt wurden, „sind die überlieferten Fahnen aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“ jedoch nicht mehr in Gebrauch und gehören der Vergangenheit an.

¹³⁹ Vgl. Zepf, Markus: Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg. S. 68-71.

¹⁴⁰ Vgl. Selheim, Claudia: Der Wandervogel – eine Quelle der Volkskunde. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013. S. 92-96.

„Charakteristisch für die Gestaltung der Fahnen im Wandervogel war“ die Abbildung eines stilisierten Kranichs, eines Zugvogels, der für die Wandervögel „Aufbruchsgeist, Fahrtenleben und Unterwegssein“ symbolisierte. Auch Schneegans und Schwalbe waren vor diesem Deutungshorizont beliebte Motive. Der Pfeiffer'sche Greif wurde jedoch „zu dem Zeichen des Wandervogel schlechthin“ und wurde auch auf „Ansteckern, Manschettenknöpfen, Mobiliar und kunsthandwerklichen Produkten aller Art“ abgebildet.¹⁴¹ Eine einheitliche Gestaltung existierte nicht, doch die Farben des Wandervogel Grün, Rot, Gold waren oft zu finden. Von großer Bedeutung war der „Schwur auf die Fahne, de[r] Fahneneid, [...] für die Aufnahme und Bestätigung der Mitglieder“. Die Ernsthaftigkeit des militärischen Umgangs mit der Fahne wurde im Wandervogel jedoch „in ein jugendliches Spiel“ überführt. Später jedoch wurden die von Mädchen im Wandervogel genähten Fahnen auch in den Ersten Weltkrieg mitgenommen. Nach Kriegsende wurden auch andere Symbole verwendet. Ab 1920 wurde die Abbildung von Hakenkreuzen und Runen vorgeschrieben, die kreativ umgesetzt wurde. Damit einher ging auch die Verbreitung des nationalsozialistischen „Gedankengut[s] wie der Überlegenheit der arischen Rasse“ und der „Ausgrenzung der Juden“ im Wandervogel. Auch alte Zeichen germanischer Volkskultur sollten die Wandergruppen auf ihren Fahrten zusammen sammeln. Auch die Pfadfinder trugen Fahnen und Wimpel, die unter anderem die bis heute bekannte Lilie zeigten. Bei ihrer Zusammenlegung mit dem Wandervogel 1926 in die Deutsche Freischar wurden eine einheitliche blau-graue Tracht und eine gemeinsame Fahne festgelegt. Als Hitler Fahnen der unterschiedlichen Jugendgruppen verbot, wurden diese entweder versteckt oder sogar aus Protest offen gezeigt.¹⁴²

¹⁴¹ Vgl. Rappe-Weber, Susanne: Kranich, Lilie, Rune und Kreuz. Gestaltung und Gebrauch der Fahnen in der deutschen Jugendbewegung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013. S. 73.

¹⁴² Vgl. ebd. S. 73-78.

5. Die Entwicklung der Stadt und ihre Wahrnehmung als Moloch

5.1. Berlin als Moloch – eine Erläuterung

Im 19. Jahrhundert entwickelten sich die ersten Großstädte wie Paris und London. In Deutschland kristallisierte sich erst um die Jahrhundertwende Berlin als tonangebende Metropole heraus. Daher ist die Wahrnehmung der Großstadt eng mit der Wahrnehmung Berlins verbunden.¹⁴³

1871 wurde Berlin zur Reichshauptstadt erhoben, gewann dadurch neue politische und wirtschaftliche Funktionen, und erhielt die entscheidenden Impulse für einen einschneidenden Wandel, der sowohl das Stadtbild wie auch die Stadtkultur betraf. Die Stadt wuchs und breitete sich ins Umland aus.¹⁴⁴

Die Einwohnerzahlen verdoppelten sich hauptsächlich auf Grund von Zuwanderung. Die Stadt entwickelte sich zur führenden „Handels- und Industriemetropole“ Deutschlands und „wurde mit allen technischen Errungenschaften einer modernen Metropole ausgestattet: Kanalisation, Elektrizität, Straßenbeleuchtung, öffentliche Verkehrsmittel“. Viele Straßen wurden verbreitert und beinahe das gesamte „alte barocke Berlin verschwand bis auf wenige Gebäude“.¹⁴⁵

Doch mit der urbanen Modernisierung, der ansteigenden Einwohnerzahlen, der Einführung öffentlicher Verkehrsmittel und Infrastruktur sowie des neu aufkommenden Vergnügungs- und Nachtlebens weltweit wurden Großstädte zunehmend als Moloch wahrgenommen. Bevor diese Entwicklung am Beispiel Berlins näher betrachtet wird, sei jedoch noch der Begriff *Moloch* näher erklärt.

Das Wort geht auf semitische Sprachen zurück und bedeutet „unersättliche Macht“. Das spätlateinische Wort *Moloch* entspricht dem hebräischen Wort *molek*, das Schande bedeutet, und „ist eine absichtliche Entstellung von hebr. *melek*, dem Namen (eigentlich ‘König’) eines semitischen Gottkönigs, da die diesem dargebrachten Menschenopfer, zumal der Erstgeborenen, von den Propheten mißbilligt wurden“. Es ist der „Inbegriff für etw[as], das ständig und unersättlich Opfer fordert“, als Synonym kann „alles verschlingende Macht“ verwendet werden. Häufig mit *Moloch* in Verbindung gebracht werden die Nomen „Beton, Einwohner, Großstadt, Metropole, Mythos“, aber auch Verben wie „ausliefern, bändigen,

¹⁴³ Vgl. Thies, Ralf/Jazbinsek, Dietmar: Berlin – das europäische Chicago. Über ein Leitmotiv der Amerikanisierungsdebatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Zimmermann, Clemens/Reulecke, Jürgen (Hg.): Die Stadt als Moloch? Das Land als Kraftquelle? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900. Basel: Birkenhäuser 1999. (Stadtforschung aktuell 76). S. 57.

¹⁴⁴ Ebd. S. 57.

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 57.

entfliehen, fressen, opfern, schildern, schlucken, verschlingen, verwandeln“, Adjektive wie „anonym, bürokratisch, chaotisch, gefräßig, geliebt, grau, riesig, unersättlich, unregierbar, urban, zentralistisch“ und Partizipien wie „lärmend, stinkend, verschlingend, wachsend, wuchernd“. Bezeichnenderweise steigt der Gebrauch dieses Wortes ab der Jahrhundertwende stark an.¹⁴⁶

5.2. Die Entwicklung Berlins um die Jahrhundertwende

Allmählich wurde auch Berlin zu einer Kulturmetropole. Die SPD, die großen Einfluss auf die Stadt hatte, „baute ein eigenes kulturelles Milieu auf (Freie Volksbühne usw.) und nutzte die Hauptstadt als Aktionszentrum für Großdemonstrationen, Aufmärsche, Streiks usw.“. Darüber hinaus herrschte eine starke Bautätigkeit. 1910 wurde in das „Schulen, Armen- und Gesundheitswesen“ investiert. So wurden „zentrale[r] Schlachthöfe und Markthallen mit amtlichen Lebensmittelkontrollen“ gebaut, die „Zahl der Berliner Krankenhäuser“ wie auch die Anzahl der Gemeindeschulen drastisch erhöht, eine Stadtbibliothek eingerichtet sowie freie Hochschulen finanziell gefördert. Die Lebensverhältnisse der Berliner Bevölkerung waren je nach sozialer Schicht sehr unterschiedlich. Besonders einkommensschwache Schichten lebten meist menschenunwürdig und sehr beengt in sogenannten *Mietskasernen*, die „vor allem in den Arbeitervierteln im Norden und Osten Berlins [-] errichtet“ wurden. Diese waren „meist vier- bis fünfstöckige[n], tiefgestaffelte[n] Kompaktgebäude mit Seiten- und Querflügeln und zum Teil mehreren engen, schachtähnlichen Höfen“. Die Reichen lebten hingegen oft in schlossähnlichen Villen in den noblen Vororten Berlins wie z.B. Wannsee. In den ärmeren sozialen Schichten herrschte darüber hinaus stets eine höhere „Säuglings- und Kindersterblichkeit“ als in den reicheren. „Überbelegte Keller-, Dachboden- und Laubenwohnungen gehörten zum Berliner Alltag.“ Ungefähr 10% dieser Haushalte waren aus finanziellen Gründen dazu gezwungen, „Untermieter oder Schlafgänger“ aufzunehmen. Darüber hinaus stieg die Zahl der Personen, die arbeitslos „auf städtische Unterstützung angewiesen“ waren.¹⁴⁷

„Armut und Sozialelend gingen mit der Blüte der Berliner Industrie einher“. Viele deutsche Industriebetriebe befanden sich in Berlin, vor allem der Maschinen- und Anlagenbau, die Elektro-, die chemische – und die Textilindustrie. Weiters war die Stadt führend im deutschen

¹⁴⁶ Vgl. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/d/wb-dwdswb>. (16.2.2020).

¹⁴⁷ Vgl. Stremmel, Ralf: Modell und Moloch. Berlin in der Wahrnehmung deutscher Politiker vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg. Bonn: Bouvier 1992. S. 39-42.

Bankgewerbe, „spielte als Börseplatz auf dem europäischen Finanzmarkt eine wichtige Rolle“ und war „als Knotenpunkt von Wasserwegen und Eisenbahnstrecken“ der größte Güterumschlagplatz Deutschlands. Charakteristisch für diese Metropole waren verkehrstechnische Innovationen, wie der „Übergang zu elektrischen Straßenbahnen“, „erste motorisierte Privatwagen bzw. Omnibusse“, eine elektrische Hochbahn und Verkehrspolizisten im Zeitraum von 1890-1902. Einzig die U-Bahn wurde 1908 erst später als in Paris und London verwirklicht.¹⁴⁸

Das „sozio-kulturelle Ambiente“ Berlins hatte eine geradezu magnetische Anziehungskraft auf Künstlerinnen und Künstler, wie Ausdruckstänzer, Literaten und Maler, die „in der Metropole einen Markt für ihre Werke [sowie] Publikum, Galerien [und] große Verlagshäuser“ fanden. Insbesondere das deutsche Theaterleben ging ab 1890 von Berlin aus. Dadurch sank die Bedeutung älterer kulturell wichtiger Städte, wie „Dresden, München, Weimar oder Wien“, obwohl noch einige Künstler und Künstlervereinigungen dort beheimatet waren. Doch auch für die klassische Kunst und die Wissenschaft war die Metropole von großer Bedeutung. Sie war der Sitz des Philharmonischen Orchesters, der Berliner Akademie und angesehener Hochschulen. Darüber hinaus gingen von Berlin verschiedene Lebensreformbewegungen wie der Wandervogel aus und die Stadt entwickelte sich „zum Vorreiter moderner Formen der Massenvergnügung“. So wurden Kinos, „Vergnügungsparks und öffentliche Freibäder“ gebaut. „Es entwickelte sich ein zunehmend öffentlicher frivol-mondäner Amüsierbetrieb mit Varietés, Kabaretts, Spiellokalen, Nachtbars, Nackttänzen usw.“ Auch neue Sportveranstaltungen und die Olympischen Spiele 1916 wurden in Berlin veranstaltet. Ein wichtiges Charakteristikum Berlins war jedoch das explosionsartige Wachstum vor allem durch die permanente Zuwanderung, wodurch die Metropole „zu einer der dichtestbesiedelten Städte der Welt“ wurde und zu den Weltstädten zählte. Während des Ersten Weltkriegs herrschten trotz einiger Volksküchen „Hunger, Unterernährung und Krankheiten“ wie Tuberkulose.¹⁴⁹

In der Weimarer Republik wurden die Modernisierungstendenzen, die bereits vor 1914 einsetzten, im politischen, ökonomischen und sozio-kulturellen Bereich vollendet. Durch die Durchführung des Groß-Berlin-Gesetzes 1920 „entstand aus acht Städten, 59 Landgemeinden und 27 Gutsbezirken eine Art von dezentralisierter Einheitsgemeinde mit 20 sozialökonomisch heterogen strukturierten Teilen“, wodurch nun reichere und ärmere Gebiete Berlin angehörten. Um Kosten zu sparen, wurden Kommunalisierungsmaßnahmen „zuerst auf die allgemein anerkannten Sektoren öffentlicher Güter (Wasser, Strom, Gas, Verkehr u.ä.), dann aber auch auf den privatwirtschaftlichen Bereich (Beschaffungswesen, Anschlag-

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 42.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 42-44.

und Reklamewesen)“ vorgenommen. Durch den Zusammenschluss der unterschiedlichen Verkehrssysteme wurde eine bessere „Koordination der diversen Streckennetze“ mit billigeren Tarifen und kürzeren Fahrzeiten ermöglicht. Doch neben einer ambitionierten Verkehrsplanung, strebte Berlin auch „einen sozial verantwortlichen Städtebau“ an. Der Bau von Mietskasernen wurde gestoppt, anstatt ihrer wurden moderne Mustersiedlungen errichtet sowie Parks, Schwimmbäder und Sportanlagen gebaut. Allerdings konnte der wachsende Bedarf an Wohnungen damit nicht abgedeckt werden. Darüber hinaus veranstaltete die Hauptstadt viele internationale Fachmessen „und präsentierte eine Vielzahl technischer, industrieller Innovationen“, wie die erste Rundfunksendung (1923) und erste Fernsehvorführungen (1928) sowie verkehrstechnische Neuerungen wie der Flughafen Tempelhof. Dies verbesserte den Lebensstandard der Bevölkerung. Auch die Stromversorgung erreichte nun Arbeiterhaushalte und die Erwerbstätigkeit der Frauen stieg.¹⁵⁰

Das kulturelle Angebot wurde nun auch der breiten Öffentlichkeit zugänglich.¹⁵¹

Berlin entwickelte sich in den 1920er Jahren kurzzeitig zur vitalsten, vielgestaltigsten Metropole der Welt. Befreit von den Fesseln eines oft puritanischen, konservativ-feudalen Moralkodex' und den Kriegseinschränkungen zeigte sich schon in den Revolutionstagen ein schillernder, glitzernder Vergnügungsbetrieb.¹⁵²

Neben unzähligen Amüsierlokalen bot die Hauptstadt „Prostitution, geheime Bordelle und käufliche[n] Exhibitionismus“. Das Nachtleben erlebte eine Blütezeit, da viele Menschen versuchten nachzuholen, was sie vor 1918 versäumt hatten. Doch auch die klassische Kultur entfaltete zu dieser Zeit eine enorme schöpferische Kraft. „Berlin bot eine Fülle von Neuem, Unbekanntem, Avantgardistischem, Experimentellem.“ Es wurde ein vielfältiges Kulturprogramm angeboten „vom politischen Theater mit neuen Ausdrucksformen“ wie Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*; „die Perfektionierung der Inszenierungsmittel“ z.B. durch Max Reinhard, über „ein ambitioniertes Boulevard-Theater [...] bis zur experimentellen Musik und „sachlich-funktionalen Architektur“. „[D]ie seit der Jahrhundertwende bekannten Trends erreichten ihren Höhepunkt.“ So gab es ein reiches Angebot im Bereich Film und Kleinkunst, „Varieté [und] Kabarett mit Chansonsängerinnen“, Startheater und Revuen. „Gemeinsam mit einem mondän-lasziven Amüsierbetrieb verliehen solche Veranstaltungen Berlin den Ruf des Verrucht-Anrühigen. Dazu trug auch die 'Entdeckung' des menschlichen Körpers in Sport, Tanz, Wissenschaft usw. bei.“ Die Metropole wurde nicht nur „zum Zentrum von Sexualwissenschaften und Sexualreformbewegungen“, sondern beherbergte auch sportliche Massenveranstaltungen und bot seiner Bevölkerung die Möglichkeit zur

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 141-143.

¹⁵¹ Vgl. ebd. S. 144-145.

¹⁵² Ebd. S. 145.

Massenfreizeitgestaltung durch Luna-Parks, Naturerlebnisse in Parkanlagen und Kinopaläste. Darüber hinaus zog die Stadt „in- und ausländische Künstler“ an, die hier ein interessiertes Publikum und schöpferische Inspiration für neue Werke fanden.¹⁵³

Durch die Weltwirtschaftskrise 1929 jedoch „brach das ökonomische, politische und kulturelle Gefüge Berlins zusammen“. Einige Kulturbetriebe wurden geschlossen und Künstler wie Max Reinhard verließen die Stadt. „Politische, soziale und ökonomische Gegensätze“ prallten nun aufeinander und Straßenkämpfe zwischen Anhängern unterschiedlicher Parteien und der Polizei machten „die extreme Radikalisierung des öffentlichen Lebens“ deutlich sichtbar. „Ein Viertel der Bevölkerung“ war mittlerweile auf die Unterstützung der städtische Arbeitslosen- und Wohlfahrtsmittel angewiesen. Verursacht durch die Weltwirtschaftskrise und Projekte wie den Ausbau des Verkehrsnetzes, der Unsummen verschlang, häufte Berlin viele Schulden an. „Eine sozial orientierte, die Lebensqualität verbessernde Politik [...] konnte nur für wenige Jahre auf kulturellem und partiell ökonomisch-sozialpolitischem Gebiet eingelöst werden.“¹⁵⁴

5.3. Die Wahrnehmung der Großstadt in Literatur, Kunst, Wissenschaft und Politik

Um 1900 konstituierte die Großstadt neben anderen Phänomenen die Moderne und war „Motor gesellschaftlicher Entwicklungen und kultureller Strömungen. Wie sie zur damaligen Zeit wahrgenommen wurde, ist hauptsächlich an zeitgenössischer Literatur abzulesen. Der Übergang von einer großen Stadt zu einer Großstadt ist meist fließend. Christian Engeli beschreibt diesen sowie die wichtigsten Charakteristika einer Großstadt:¹⁵⁵

Sowohl im räumlichen wie im sozialen Gefüge sind die Unterschiede erst einmal nur graduell; in der Großstadt ist alles größer, dichter, höher, zahlreicher, maßloser, schneller und dadurch großartiger, eindrucksvoller – bis zu dem Punkt, an dem die Summe erlebter quantitativer Unterschiede in das Empfinden einer neuen Qualität umschlägt. Die Großstadt vereinigt auf sich dabei neben positiven und wertneutralen auch negativ besetzte Attribute wie Lärm, Anonymität, Elend und Laster. Zu den zentralen Topoi gehört das Menschengedränge auf den Straßen und Plätzen und in den neuen Massenverkehrsmitteln. Die Großstadt wird zum dynamischen Lebensraum, die Untergrundbahn zum Symbol beschleunigter

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 145.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 146-148.

¹⁵⁵ Vgl. Engeli, Christian: Die Großstadt um 1900. Wahrnehmung und Wirkung in Literatur, Kunst, Wissenschaft und Politik. In: Zimmermann, Clemens/Reulecke, Jürgen (Hg.): Die Stadt als Moloch? Das Land als Kraftquelle? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900. Basel: Birkenhäuser 1999. (Stadtforschung aktuell 76). S.21.

Lebensführung.¹⁵⁶

Auf Grund von Verstädterung, die durch Bevölkerungswachstum und Industrialisierung hervorgerufen wird, kommt es „zu einer Dominanz der städtischen gegenüber der ländlichen Lebensweise“. Dies führt wiederum zu verstärkter Zuwanderung in die Städte. Bereits um 1800 „faszinier[t]en Paris und London das europäische Publikum“ und wurden als Großstadt wahrgenommen. Damit kommen Bilder der „Unnatur der Stadt“ und neben den bereits erwähnten Vorstellungen jene von Technisierung, Oberflächlichkeit, Dekadenz, „Hektik und Künstlichkeit“ auf. Stadt- bzw. Großstadtkritik, die erst im 19. Jahrhundert aufkommt, ist hierbei stets Sozialkritik.¹⁵⁷

5.3.1. Großstadtmotive in Literatur und Malerei

„Mit der Wahrnehmung der Stadt als dem immer dominanter werdenden Ort sozialer und kultureller Entwicklung gewinnt das Leben in der Stadt einen wachsenden Stellenwert in Kunst und Kultur.“ Beinahe alle Künstlerinnen und Künstler widmen sich dem beliebten Thema der Darstellung der Großstadt, da „sie selbst vor Ort“ wie auch ihr Publikum die damit einhergehende Problematik erfahren. Um die Jahrhundertwende bilden sich neue künstlerische Strömungen heraus. Im Naturalismus Ende des 19. Jahrhunderts „schließt die Darstellung der Großstadt in Lyrik und Prosa [auch] ihre Schattenseiten mit ein. Fabriken, Mietskasernen und Hinterhöfe werden geschildert, Arbeiter, Obdachlose und Prostituierte als handelnde Personen eingeführt.“ Auch in der Malerei wird die Großstadt „zu einem der beliebtesten Themen“. Hans Baluschek übt Stadt- und Zivilisationskritik und rückt „die tristen Verhältnisse der städtischen Unterschichten ins Bild“. Auch der französische Impressionismus beeinflusst die Malerei. Er stellt jedoch eher skizzenhaft „allgemein großstädtisches Ambiente“ dar und bevorzugt die Thematik des Verkehrs, der „Bewegung, Schnelllebigkeit, Hektik“ symbolisiert. In Deutschland dient Berlin als Paradebeispiel einer pulsierenden Metropole.¹⁵⁸

Anfang des 20. Jahrhunderts setzt sich vor allem in Deutschland der bereits in Kapitel 3 erwähnte Expressionismus in Literatur und Malerei durch. Oft wird der Beginn der Menschheitsdämmerung und die „als Alptraum erlebte Stadt“ thematisiert z.B. in „Georg Trakls Großstadtgeschichten, Georg Heyms Dämonen, die in Städten ihr Unwesen treiben, oder Johannes R. Bechers Katastrophengedicht“. Dies geschieht wohl auch durch neu gewonnene Freiheiten und „die Lust an der Provokation“ sowie die Tatsache, dass

¹⁵⁶ Ebd. S. 21-22.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 22-23.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 23-24.

avantgardistische Künstler von der Großstadt „verunsichert oder gar überwältigt, gleichzeitig“ jedoch von den ihnen sich bietenden Möglichkeiten berauscht sind. Weniger antistädtisch zeigt sich dagegen die Malerei.¹⁵⁹

Literatur beeinflusst die Städtewahrnehmung jedoch am stärksten. Sie spricht alle Sinne an, lässt unterschiedliche Interpretationen zu, beschreibt den Alltag der Städtebewohner und kann, indem sie „Konflikte und Identitäten“ exemplarisch thematisiert, die gesellschaftliche Wahrnehmung der Realität bzw. der Großstadt beeinflussen. So prägt auch Emil Zolas „Romanzyklus *Les Rougon Macquart*“ die Großstadtswahrnehmung, indem die Handlung hauptsächlich in Paris spielt und, verbunden mit den Protagonisten, die Hektik, das Gemenge und die Vibration eines Warenhauses schildert. In seiner „1894 bis 1898 erschienenen Trilogie *Les trois villes*“ hingegen, wird die Stadt selbst hinsichtlich ihrer „topographischen, wissenschaftlichen und sozialen Verhältnisse“ thematisiert, indem „die Schilderung dreier Städte (Lourdes, Rom und Paris) mit der Idee der Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit“ verknüpft wird. Er beschreibt die Stadt als hoffnungslos und brodelnder Kessel, aus dem jedoch positive Energie sowie Unabhängigkeit, Lebensfreude oder Arbeit hervorgeht. „[D]ie Großstadt wird zum Versuchsprogramm für eine neue Gesellschaft.“ Um die Jahrhundertwende wandelt sich jedoch das Bild der fortschrittlichen Stadt und die Autorinnen und Autoren konzentrieren sich auf die sozialkritische Beschreibung des Elends in der Großstadt, der innerstädtischen Slums und der „Bewohner [, die] als entwurzelt und von der Gesellschaft vergessen“ beschreiben werden. Neben Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* zählt der „Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*“ (1910) von Rainer Maria Rilke „zu den wichtigsten Großstadtromanen. Hier schildert er die Stadt als Unglücksort voller Schockmomente. Die mosaikartige Zusammensetzung der einzelnen Handlungsteile „widerspiegelt [...] die kaleidoskopartige Struktur der Großstadt“.¹⁶⁰

Der sich ab 1912 ausbreitende italienische Futurismus hingegen ist von der Bewegung und Geschwindigkeit der Großstadt inspiriert und möchte dies auch in der Sprache durch die „Abschaffung der Syntax [und] der grammatikalischen Bezüge“ sowie im Theater durch eine vom Film beeinflusste rasche „Abfolge von Bildern“ durchsetzen. Darüber hinaus erfährt die Großstadt in Literatur, Malerei und Film eine mythische Überhöhung, indem versucht wird, das Neue in Verbindung mit alten vertrauten Erfahrungen zu setzen. „Das Häusermeer und die Steinwüste, der Dschungel, das Dickicht der Städte, sind Rückversicherungen, mit denen das hochgradig komplizierte Gebilde, vor allem in seinen monströs erscheinenden Zügen, verortet wird.“ Als Schreckbild ist die Vorstellung der sich wieder in Natur zurück verwandelnde Zivilisation stets gegenwärtig. Ein besonders charakteristisches Bild der

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 24-25.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 25-30.

Großstadt biete die Stadt bei Nacht, die durch eine gewisse Unbestimmtheit definiert werden kann. Sie relativiert das Vertraute, „verweist auf die Grenzregion zwischen Imaginationen und Realitäten“ und verunsichert auch den Eindruck der täglichen Stadt. Wie Joachim Schlör bereits 1882 anmerkt, zeigen die Menschen „darin ihr wahres Gesicht, befreit von den Vorsichtsmaßnahmen, vom falschen Schein, von der Verkleidung des Tages“. ¹⁶¹

Doch auch die Presse, die durch eine allgemeine, auf Zeitungen bezogene Leselust die großstädtische Massengesellschaft erreicht, dient als „konstitutive[s] Element großstädtischer Lebensweise“. Besonders Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Kurt Tucholskys *Gebet des Zeitungslers* zeichnen ein Bild des überall Zeitung lesenden Berliners, sei es in der Straßenbahn oder im Café. Um für die breite Leserschaft interessant zu bleiben, änderten sich die Aufmachung und der Inhalt der Zeitungen. Es wurde weniger über Ausland und Politik, dafür jedoch vermehrt über Regionales und den Alltag der Stadtbewohner berichtet. Die Boulevard-Presse schrieb vom „Überleben und Reüssieren“ bis hin zu „Mord und Totschlag“. „Die Zeitung ermöglicht es dem Leser, die Stadt in Besitz zu nehmen. Feierabend- und Freizeitbeschäftigungen erleben durch Berichterstattung spürbar Aufschwung, Reklame wirkt sich auf das Konsumverhalten aus.“ Durch die hohe Frequenz, in der ständig neue Zeitungsausgaben und Schlagzeilen herauskommen, wird einerseits die Geschwindigkeit der Stadt dokumentiert, andererseits beeinflusst sie „die zeitgenössische Stadtwahrnehmung, indem sie suggerierte“, dass sich das Berichtete tatsächlich in der Stadt zuträgt. ¹⁶²

5.3.2. Großstadt wissenschaftlich betrachtet

Auch die Wissenschaften befassen sich mit dem Phänomen Großstadt. Sie haben ihr gegenüber jedoch Vorurteile und feinden sie an, da sie „als vermeintliche Ursache für die sich vollziehenden gesellschaftlichen Veränderungen“ angesehen wird. Auch in wissenschaftlicher Literatur wird das Bauerntum gelobt, die Großstadt hingegen verdammt, was zur Etablierung einer gewissen Stadtfeindlichkeit auf vielen Ebenen führt. ¹⁶³

Da gibt es eine sozialbiologische Verstädterungstheorie, die eine gesetzmäßige und unaufhaltsame Schwächung des flachen Landes zu erkennen glaubt. Konservative politische Kräfte fürchten die von den Städten ausgehende soziale Revolution [...]. Vaterländisch-agrarische Kräfte wiederum sorgen sich um eine Gefährdung der deutschen Ostgebiete. Als stilisiertes Gegenbild zur ungesunden und moralisch verderbten Großstadt dient all diesen Agrarromantikern das Landleben – der Bauernstand als Jungbrunnen der Nation und Garant einer

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 30-31.

¹⁶² Vgl. ebd. S. 31-33.

¹⁶³ Vgl. ebd. S. 33.

intakten Gesellschaft. ¹⁶⁴

Darüber hinaus herrschen allgemein um die Jahrhundertwende Kulturpessimismus und fin-de-siècle-Stimmung. Während die Großstadtfeindschaft ein überwiegend deutsches Phänomen ist, kommt Großstadtkritik auch in anderen Ländern vor. Besonders in den USA herrscht eine „moralische Geringschätzung der Städte“, da viele Menschen aus den verkommenen und korrupten Städten des Ostens in den Goldenen Westen ziehen. In Deutschland hingegen versucht man, durch konservative Erneuerungsbewegungen kulturelle Werte zu bewahren, z.B. durch „die Wohlfahrts- und Heimatpflege, die Heimatkunstbewegung [...] [oder] die Jugendbewegung“, die zum Teil auch vom großstädtischen Bürgertum mitgetragen wurde. ¹⁶⁵

Eine analysierende Stadtbeschreibung unternimmt jedoch der „Kultursoziologe Georg Simmel“. 1903 wird er zur „erste[n] deutsche[n] Städteausstellung“ nach Dresden, „eine[r] Leistungsschau der durch den anhaltenden Bevölkerungszustrom zu immer größerer Bedeutung heranwachsenden städtischen Gemeinwesen[s]“, eingeladen, wo „der städtischen Entwicklung gegenüber aufgeschlossen[e]“ Vorträge gehalten werden und er sich in seinem „Essay über *Die Großstädte und das Geistesleben*“ der Analyse der Stadtbewohner widmet. ¹⁶⁶

Zentrale Erscheinungen im Gesamtkomplex der Moderne sind für ihn die von den „Dingen“ und ihren Produzenten abstrahierende „Geldwirtschaft“ und die Maschinisierung der Produktion. Als Ort, an dem sich die als bedrohlich empfundene Moderne konzentriert zeigt, identifiziert Simmel die Großstadt. ¹⁶⁷

Zu dieser scharfsinnigen Analyse der modernen Kultur befähigen ihn vermutlich seine eigenen Erfahrungen in der Großstadt Berlin. Er ist der „modernen soziokulturellen Entwicklung“ gegenüber positiv eingestellt und vertritt die Meinung, dass in der Großstadt Individualisierung des Einzelnen und Unabhängigkeit ermöglicht werden, „der Verstand als Schutzmechanismus gegen die „Entwurzelung“ eingesetzt wird“ und „etablierte soziale Verhaltensregeln aufgegeben werden“ müssen. Weiters macht laut Simmel den Großstädter die sogenannte „Indifferenz“ aus, die er anders als die „vorherrschende[n] zeitgenössische[n] Kulturkritik“ positiv bewertet. Der Großstädter bekommt dadurch eine Objektivität und ihre Bewohner werden neuen Optionen gegenüber aufgeschlossen. ¹⁶⁸

In der Wahrnehmung der Großstadt um die Jahrhundertwende gibt es „zwei unterschiedliche Grundströmungen“: Die „biologisch-sozialdarwinistische Richtung“ prognostiziert „das Aussterben einer von Entartungserscheinungen geprägten städtischen Gesellschaft“. Doch die

¹⁶⁴ Ebd. S. 33.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 33-35.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 35-36.

¹⁶⁷ Ebd. S. 36.

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 36.37.

Stadt scheint nicht mehr auf den Zuzug vom Land angewiesen, sondern selbst „zum Vorbild für das Land geworden zu sein“. Hierbei wird vom „Verhalten des einzelnen Individuums auf die Gesellschaft“ geschlossen. Die moderne Soziologie sieht dies jedoch gegenteilig: Die Gesellschaft präge „mit ihren Normen und gemeinschaftlichen Auffassungen das Verhalten des Einzelnen“. Laut dem Soziologen Ferdinand Tönnies entsteht „in der Großstadt durch individuelle Freiheit und raschen Wandel eine Pluralität der Lebensstile“. Das Ende „traditioneller, organischer Kollektive und die Entstehung anonymer Großstadtmassen“ sieht er jedoch negativ. Studien, die in ganz Europa durchgeführt wurden, in Deutschland trug sie den Namen „Die Wohnungsnot der ärmeren Klassen in deutschen Großstädten und Vorschläge zu deren Abhilfe“, zeigen, dass in den Metropolen in sozial benachteiligten Gesellschaftsschichten große Armut herrschte.¹⁶⁹

5.3.3. Stadtgestaltende Kräfte

Besonders in England herrscht durch die Industrialisierung in den Fabrikstädten großes Elend. Reformbewegungen möchten „die Menschen aus der ungesunden räumlichen Enge der Stadt“ herausholen. So entwickelt Ebenezer Howard das Konzept der Gartenstädte. Dies sind Städte, die für das Leben und Arbeiten ihrer Einwohner geplant sind, eine Größe aufweisen, „um ein volles gesellschaftliches Leben zu ermöglichen“, das Umland jedoch sind öffentliche Böden, die zur landwirtschaftlichen Nutzung zur Verfügung stehen. Obwohl in England zwei dieser Gartenstädte gebaut werden und sich sogar eine internationale Gartenstadtgesellschaft bildet, werden seine Ideen nicht weiter umgesetzt. Dennoch zeigt er einen revolutionären Weg voraus, indem er erkennt, dass das städtische Wachstum den sozialen Verhältnissen schaden werde und das Land zwar Natur bietet, jedoch „der geistigen und ökonomischen Verarmung ausgesetzt“ sei. Indem er Stadt und Land verbindet, zeigt er eine Lösung der Stadt-Land-Problematik.¹⁷⁰

5.4. Berlin – das europäische Chicago

Als der amerikanische Schriftsteller Mark Twain 1891 Berlin besuchte, war er überrascht, eine vollkommen moderne Stadt vorzufinden, sodass ihn sofort das „Gefühl der Verlorenheit

¹⁶⁹ Vgl. ebd. S. 39-42.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 44-46.

in der Unübersichtlichkeit einer Metropole“ überkam. Berlin galt um die Jahrhundertwende als die am stärksten amerikanisierte Stadt Europas und wies viele Parallelen mit Chicago, einer zutiefst amerikanischen Stadt, auf. Die „Amerikanisierung bezog sich dabei nicht allein auf die Modernisierung der städtischen Infrastruktur und den Siegeszug der urbanen Massenkultur, sondern auch auf die Mentalität der Stadtbewohner, den Habitus des self-made-man.“¹⁷¹

5.4.1. Parallelen zwischen Berlin und Chicago

Berlin und Chicago weisen tatsächlich einige Parallelen auf. Beide Städte sind Verkehrsknotenpunkte und liegen an Flüssen (Spree bzw. Chicago River) sowie in der Nähe großer Seen. Beide vereinen „Asphalt, Parks, Flüsse[n], Wohnhäuser[n] und Fabriken“ sowie „Intimität und kolossale[r] Monströsität“, teilen sich in Viertel auf, in denen ein ungestümer Lebensmut herrscht, und verfügen über Unterweltvereine. „Wenn Städte Beinamen erhalten, so deutet das auf eine ihnen eigene mythische Qualität hin.“ Auch Chicago und Berlin wurde diese Ehre zu Teil. Chicago wird auf Grund der kalten Winde „Windy City“, wegen ihrer Machtstellung im Westen „Königin des Westens“ sowie „Porkopolis“ und „Bovine City“ entsprechend des Ruhms der Schlachthöfe genannt. Darüber hinaus ist sie „die Stadt der Gangster“ (Al Capone), der Wolkenkratzer und des schwarzen *Rhythm and Blues*. Auch Berlin bekam mit der Zeit Beinamen: „Spreeathen“ auf Grund seines desolaten Zustands, „nach dem Zweiten Weltkrieg dann „Frontstadt“, „Mauerstadt“ [...] im Westen, „Stadt des Friedens“ im Osten“. „In der frühen Moderne um 1900“ jedoch wurde sie „Spree-Chikago [sic!]“ und „amerikanisches Berlin“ genannt, da „die Dynamik seiner Entwicklung und das Tempo seines Wachstums“ mit der Metropole Chicago vergleichbar war. Darüber hinaus übt dieses Bild eine gewisse Faszination aus und liefert Konnotationen, die Berlin „größer, gefährlicher und geheimnisvoller“ erscheinen lassen, als es diese Stadt jemals war.¹⁷²

Mark Twain „hielt sich ein halbes Jahr lang in Berlin auf“ und merkt in seinem Bericht neben dem „Wandel von einer historischen Stadt zu einer neuzeitlichen Metropole“ vor allem auch die Traditionslosigkeit und „die Abkehr von der eigenen Geschichte“ an. Interessanter Weise stellt der Soziologe Ferdinand Tönnies dieselbe Diagnose für Chicago aus und streicht das Jahr 1871, das auch für Berlin wichtig war, da es Reichshauptstadt wurde, als Chicagos Geburtsstunde heraus. Damals brannte die Innenstadt Chicagos nieder und eine moderne, amerikanische Stadt wurde errichtet, die im Gegensatz zu „New York, Philadelphia oder

¹⁷¹ Vgl. Thies, Ralf/Jazbinsek, Dietmar: Berlin – das europäische Chicago. S. 53-54.

¹⁷² Vgl. ebd. S. 55-56.

Boston“ keine europäischen Züge mehr trug. Darüber hinaus wurden „beide Städte in einer weiten, flachen Ebene“ errichtet, was ihnen Raum bot, sich auszubreiten und auf Grund der guten „Verkehrslage zu großen Handelszentren aufzusteigen“. Mark Twain begeistert vor allem Berlins Bereitschaft, Altes für die Errichtung von Neuem auszulöschen und übersieht in seinem Optimismus „viele Schattenseiten des neuen Berlin [wie] die immense Wohnungsnot“. ¹⁷³

Zu dieser Zeit hatte Berlin zwar schon die „wesentliche[n] strukturelle[n] Standards einer Metropole“ geschaffen (Straßenbahnnetz, Kanalisation), doch die Ausbreitung des Geschäfts- und Vergnügungslebens auf die gesamte Stadt, „die großen Büro- und Warenhäuser, die Hotels und Vergnügungspaläste“, die unter anderem zur Wahrnehmung der Stadt als Moloch beitrugen, trug sich erst in den folgenden Jahrzehnten zu. Eine weitere Parallele zwischen Berlin und Chicago ist die schachbrettähnliche Straßenplanung, die durch die bestmögliche Grundstücksbebauung und die Profitgier von Spekulanten zu Stande kam. Der Gittergrundriss entsprach auch „den Erfordernissen des modernen Massenverkehrs“. Im Gegensatz zu Chicago, wo Wolkenkratzer in die Höhe gebaut wurden, errichtete man in Berlin „Seitenflügel und Quergebäude“. Auch in der Benennung der Straßen zeigen beide Städte, wem sie ihren Reichtum zu verdanken haben. So erhalten Straßen in Chicago die Namen berühmter Personen aus Industrie, Handel, Schlachtwesen, Holzhandel und Maschinenbau, während sich Berlin mit einer solchen Namensgebung „als Metropole der elektrischen und chemischen Industrie und der Metallverarbeitung“ darstellt. So war sie auch „vor dem Ersten Weltkrieg die größte deutsche Industriestadt“ mit Industriesiedlungen, Fabriksschloten, Lagerhäusern, Fabrikanlagen, Rauch und Lärm – ebenfalls wie Chicago. All diese nun beschriebenen Errungenschaften beider Städte zogen die Menschenmassen an. ¹⁷⁴

5.4.2. Reiseberichte

Der „Vergleich Berlin und Chicago“ ist auch in den folgenden Jahren in der Berlinliteratur zu finden. „[B]esonders ausländische Reiseschriftsteller“ bedienen ihn. Ähnlich wie Mark Twain interessieren sie sich nicht für das kulturelle Erbe, sondern loben Berlins rasantes Entwicklungstempo. Der „Reiseschriftsteller Jules Huret“ entdeckt in dieser Aufbruchsstimmung, besonders „in den neugebauten Stadtvierteln des Berliner Westens“, den amerikanischen Geist sowie ¹⁷⁵

das neue Milieu der „Finanzwelt“, der durch Spekulation und Geschäftsgeist zu

¹⁷³ Vgl. ebd. S. 56-59.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 59-64.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 64-66.

Geld gekommenen Neureichen – ein neuer Sozialtypus, dessen Renommee nicht mehr auf Herkunft oder Titel beruhe, sondern allein auf Geldbesitz, [...] der [...] mit „amerikanischem Snobismus seinen Reichtum zur Schau stelle.“¹⁷⁶

Obwohl beide Städte „in derselben Zeit ähnliche Entwicklungen“ durchliefen, beruht der Vergleich jedoch auch auf Vereinfachungen. So war Berlin, im Gegensatz zu Chicago, „auch Kaiserstadt, Hauptstadt und Militärstadt“.¹⁷⁷ Dennoch lässt sich an ihren Parallelen ablesen, dass sich um die Jahrhundertwende in vielen Städten weltweit ähnliche Entwicklungen vollziehen, was vermutlich zur allgemeinen Wahrnehmung der Metropole als Moloch führt. Durch die „*World's Columbian Exposition*“ anlässlich des 400. Jahrestages der Entdeckung Amerikas“ und Reiseberichte wurde Chicago in Deutschland sehr bekannt. Andererseits wanderten viele Deutsche nach der Revolution 1848 sowie „nach der Reichsgründung“ nach Chicago aus, sodass in dieser Stadt Deutsch gesprochen wurde und sich deutschsprachige Zeitungen sowie ein reger deutscher Kulturbetrieb etablierten. Die deutschen Amerikareisenden erlebten die amerikanischen Städte auf unterschiedliche Weise. Einerseits waren sie von ihnen fasziniert und bewunderten sie, andererseits schreckten sie sie ab und verstörten sie. Sie bemerkten „das ungeordnete Stadtwachstum“, die Eintönigkeit der Architektur, „die Hektik und Schnelllebigkeit“ und das mit einander lebende Völkergemisch, was als Zukunftsvision der deutschen Stadtentwicklung angesehen werden konnte. Dies erkennt auch Tönnies und beklagt „die Kulturlosigkeit Chicagos“, die vermutlich auch in Berlin Einzug halten werde. So wurde es „wegen seines rapiden Wachstums gern als Wasserkopf des Deutschen Reiches geschmäht, die Zentralisierung der politischen und kulturellen Funktionen wurde als Bedrohung für die Kultur der anderen deutschen Städte und der ländlichen Region bewertet.“¹⁷⁸

5.4.3. Amerikanismus und Stadtkritik

„In der deutschen Öffentlichkeit galt Chicago keineswegs als Modell einer begrüßenswerten Stadtkultur, die amerikanische Zivilisation wurde höchst ambivalent bewertet“ und mit Hilfe des Chicago-Vergleiches Architekturkritik geübt. Der „konservative[n] Geschichtsphilosoph[en] Julius Langbehn“ schrieb in seinem Text „Rembrandt als Erzieher“ (1890), der noch bis zum Ende der Weimarer Republik wirkte, dass die rasante Entwicklung „Raubbau an der Kultur“ begehe.¹⁷⁹ Darüber hinaus beschreibt er das Geschehen in Berlin, wodurch die Empfindung der Stadt als Moloch verständlich wird:

¹⁷⁶ Ebd. S. 66.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 66.

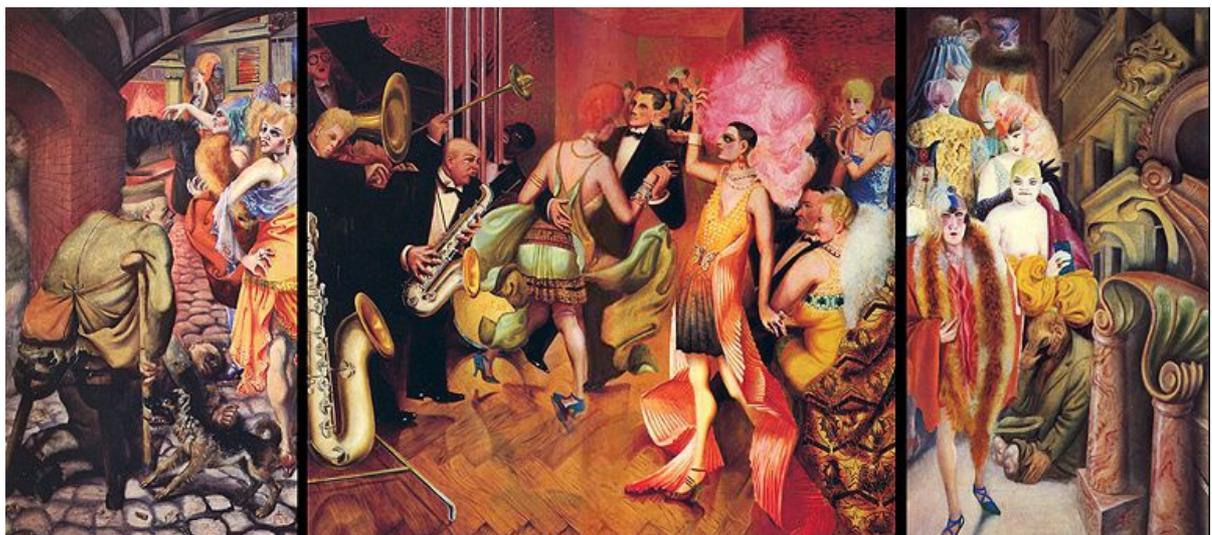
¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 66-69.

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 69-70.

Berlin war unübersichtlich geworden. Es war eine Stadt in Fluß, in lebhafter Bewegung, die ständig fremde Menschen aufnahm, verschiedene Sprachen sprach, neue Häuser und Straßen baute, täglich ihr Gesicht veränderte. Das Einverständnis mit dieser neuen Urbanität war noch nicht gefunden, die Plötzlichkeit der neuen Erfahrungen wurde als bedrohlich empfunden und führte zu Abwehrreaktionen.¹⁸⁰

In den Begriffen „Amerikanismus“ bzw. „Amerikanisierung“ „äußerte sich die Angst vor den egalitären Tendenzen der amerikanischen Gesellschaft“ wie Traditionslosigkeit, Trivialisierung und Entgeistigung. Man befürchtete, die Zukunft „könnte die alten europäischen Kulturwerte auslöschen“. Darüber hinaus beklagte man sich über die Vielzahl an Zugewanderten nach Berlin, die als kulturunfähig betrachtet wurden und „der Stadt ihre gesellschaftliche Ordnung“ raubten. Der Roman „The Jungle“ (1905) von Upton Sinclair, „der die makabren Zustände in den Chicagoer“ Schlachthöfen aufdeckte, trübte das Bild dieser Stadt. Nach dem Ersten Weltkrieg verblasste ihr Ruf „als die amerikanischste aller amerikanischen Metropolen“ zu Gunsten New Yorks. Die Debatte um Berlin sowie der „Kampf gegen [die] Amerikanisierung“ verschärften sich.¹⁸¹

Auf die gesellschaftlichen Unterschiede zwischen Arm und Reich sowie der Darstellung der Stadt als Moloch spielt auch das Triptychon „Großstadt“ von Otto Dix an. Es zeigt nicht nur die reiche vergnügungssüchtige Oberschicht, die sich im Nachtleben amüsiert, und arme Bettler und Kriegsveteranen, sondern auch die Gleichgültigkeit, mit der diese von den besser gestellten Personen nicht einmal beachtet werden. Bertolt Brecht beschreibt diese Kälte in den Städten in seinen Gedichten.



Triptychon „Großstadt“ - Otto Dix (1927/28), Quelle: <https://www.pinterest.at/pin/533676624573849701/>

¹⁸⁰ Ebd. S. 70.

¹⁸¹ Vgl. ebd. S. 70-74.

6. Bertolt Brechts früher lyrischer Stil

Bevor sich diese Arbeit den Gedichten von Bertolt Brecht widmet, wird dessen lyrischer Schreibstil, besonders in seiner frühen Schaffensperiode, beleuchtet. Hierbei wird auf wichtige Merkmale seines frühen Stils ebenso eingegangen wie auf seine persönliche Einstellung zur Lyrik und auf Einflüsse, die auf sein eigenes Schreiben eingewirkt haben. Dies soll ebenfalls zu einem besseren Verständnis seiner Gedichte beitragen. Danach wird der charakteristische Stil in *Bertolt Brechts Hauspostille* und *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* betrachtet.

6.1. Charakteristika der frühen Gedichte Bertolt Brechts

Obwohl Bertolt Brecht als Dramatiker und Verfasser von Theaterstücken dem Publikum weitaus bekannter ist, als in seiner Funktion als Dichter, hinterließ er dennoch ein höchst umfangreiches lyrisches Werk, das sich von den Gedichten anderer Lyriker des 20. Jahrhunderts durch eine eigene Art zu schreiben abhebt. Jan Knopf beschreibt näher, worin die Eigenart seines Stils besteht:

Anders als die meisten Autoren der Moderne sucht Brecht mit seiner Lyrik von Beginn an nicht den »Ausdruck des Persönlichen«. Er mied die übliche lyrische Gefühlshaftigkeit, mißachtete oder parodierte Stimmung und prägte keinen einheitlich gestimmten subjektiven Ton aus. Dennoch gewinnen seine Gedichte durch Vielfalt an Motiven, Bildern, Sprache und durch thematischen Reichtum ihre unverwechselbare lyrische Eigenart.¹⁸²

Dieser thematische Reichtum erstreckte sich „über Alltägliches, Frivoles, Obszönes und Politisch-Brisantes“. Dennoch widmete er sich auch traditionellen lyrischen Themen, die er jedoch auf überraschende Weise in provozierende Zusammenhänge brachte. Zu Brechts Repertoire gehören Satire und Parodie, sowie „politisches und humanes Engagement und die ihm eigene Freundlichkeit“, wie es Jan Knopf nennt. Darüber hinaus beherrschte er alle wesentlichen lyrischen Formen und Gattungen, wie Hexameter, Odenstrophen, Epigramme, antike Metren, Kinderreime, Knittelverse und volkstümliche Liedformen, klassische Gedichtformen wie Sonette und Balladen, freie Rhythmen, epigrammatische Gedichte, Erzählgedichte, Prosalyrik, Ein-Wort-Verse und Wandinschriften.¹⁸³

Seine ersten Gedichte veröffentlichte er in Zeitungen. Darüber hinaus erstellte er mehrere

¹⁸² Knopf, Jan: Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 83.

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 83.

Gedichtsammlungen und veröffentlichte Einzelgedichte, die sich unter anderem dem antifaschistischen Kampf widmeten, in Exilzeitschriften. Sein lyrisches Werk begann Brecht als Liederdichter und orientierte sich dabei an „Frank Wedekind, François Villon und Arthur Rimbaud“. Er arbeitete jedoch nicht alleine, sondern entwickelte seine ersten Gedichte „spontan zur Klampfe“, die damals äußerst beliebt war, auf Spaziergängen durch Augsburg oder der näheren Umgebung. Oft begleiteten ihn Freundinnen und Freunde, die sich ebenfalls dichterisch an seinen Werken beteiligten. Bezeichnender Weise nannte er „seine erste Sammlung von acht Gedichten (mit Noten) [...] *Lieder zur Klampfe von Bert Brecht und seinen Freunden. 1918.*“ Die wichtigsten Merkmale dieser Freundesgruppe, die ebenso auf Bertolt Brecht zutreffen, waren ein antibürgerlicher Gestus und damit verbunden eine „Verhöhnung der bürgerlichen Lebensweise, Nihilismus, Vitalismus [...], Exotik und ungebundener Individualismus, die spielerisch der nach dem Krieg neu etablierten Raubgesellschaft entgegen gehalten wurden“. Häufig handeln ihre Gedichte von Empörern und Abenteurern, von erotischen und sexuellen Inhalten und stellen oft Parodien dar, die neben dem Text auch die Melodie betreffen. Gerne provoziert Brecht, indem er auch religiöse Werke parodiert.¹⁸⁴

Mit der Veröffentlichung der *Hauspostille*, „die die wichtigsten Gedichte von 1916 bis 1925 vereinte, endete seine frühe lyrische Phase und eine Zuwendung zu gesellschaftlichen Themen lässt sich erkennen. Dennoch verliert Brecht seinen antibürgerlichen Gestus nicht. In der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1930) wählt er bereits den neusachlichen Stil, jedoch nicht um die Städte zu loben, sondern „um sie als notwendige Voraussetzung für die Erkenntnis der neuen gesellschaftlichen Realitäten sichtbar werden zu lassen“. In dieser frühen Phase verfasste er seine Gedichte durchwegs noch in festen Formen und Metren, später jedoch auch in „reimlose[r] Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“. ¹⁸⁵

Der Schweizer Germanist Emil Staiger verbindet das Lyrische stets mit dem Musikalischen, wobei „das Lyrische für ihn vorrangig durch Stimmung und Gefühlstiefe [...] charakterisiert“ wird. Der Leser soll in diese Stimmung eintauchen, ohne das Gelesene begreifen zu müssen. Der junge Brecht wendete sich jedoch, wie viele seiner Zeitgenossen, „angesichts der Dynamik von Industrialisierung, Technisierung und Massengesellschaft“ von dieser poetischen Stimmungseligkeit und Innerlichkeit ab. Ebenfalls wendeten sie sich „gegen den Gefühlüberschwang des Expressionismus“ und widmeten sich im Stile der Neuen Sachlichkeit der „nüchternen Beobachtung der modernen Lebenswirklichkeit“. Man zeigte „Interesse an gesellschaftlichen Verhältnissen und Verhaltensweisen“ und schrieb in einem kühlen, objektiven Stil, der „nach Klarheit und Einfachheit“ strebte. In einer

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 85.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 86-90.

dokumentarischen Schreibweise verfasste man Tatsachenliteratur.¹⁸⁶

Darüber hinaus legte Brecht bei allen seinen Gedichten großen Wert auf die Verwendbarkeit für den Leser und verfasst in diesem Sinne Gebrauchslyrik. Die „Mitteilung eines Gedankens [...] [bzw.] der kommunikative Austausch“ ersetzt den traditionellen Ich-Erzähler. Später entwickelte Brecht das Konzept des „Gestus“ bzw. der „Haltung“, das „gesellschaftlich geprägte Einstellungen und Verhaltensmuster von Menschen, die in der sozialen Praxis sichtbar und wirksam werden“, bezeichnet. Der Gebrauchswert eines Gedichtes liegt für ihn im „konkreten und produktiven Gesellschaftsbezug“. So sollte auch das lyrische Subjekt eine Geschichte aufweisen. „An die Stelle der Innenschau eines komplexen Individuums tritt die Wendung nach außen, der scharfe Blick auf menschliches Handeln und menschliche Beziehungen in der bewegten geschichtlich-gesellschaftlichen Realität.“ Durch den „Gestus des Zeigens“ steht das lyrische Subjekt bei Brecht meist nur als Beobachter oder Kommentator neben dem Geschehen und zeigt, stellt dar bzw. berichtet es dem Leser durch die Sprache. Seine Gedichte geben häufig „historische bzw. anekdotische Vorkommnisse“ wieder, was durch typische Einleitungswendungen wie „Als...“ oder „Ich höre...“ dargestellt wird. Auch Belehrungen und Appelle prägen oft den Charakter seiner Werke, worauf bereits häufig vorkommende Titel wie „Von...“ oder „Vom...“ symbolisieren.¹⁸⁷

Dementsprechend bevorzugte er „Genres der Versdichtung“, die mit dem epischen Erzählen verwandt sind, wie „Balladen, Chroniken und Legenden“ oder „die Epistel, die mit ihrer lockeren Form, ihrem schillernden und reflektierenden Grundzug, ihrer kommunikativen Ausrichtung und ihrem didaktischen Impuls seinen Intentionen sehr entgegen kam“, und verwies häufig bereits in Titeln wie „*Epistel...*, *Brief...* oder einfach *An...*“ auf das Genre. Darüber hinaus hatte er eine Vorliebe für Lehr- wie auch für Rollengedichte, in denen lyrische Reden von typisierten Gestalten gehalten werden. Er verwendete alte, bereits bestehende Formen und Gattungen und änderte diese nur ab, um sie seinen Bedürfnissen anzupassen.¹⁸⁸

In seinen frühen Gedichten experimentierte er noch mit „den Haltungen und Instanzen der lyrischen Rede“. So enthält das Gedicht *Von der Kindermörderin Marie Farrar* z.B. drei unterschiedliche, jedoch gleichberechtigte Diskursebenen. Ähnliches trifft auf *Das Schiff* und einige Gedichte aus dem Zyklus *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* zu. Spätere Gedichte weisen meist nur noch eine einzige Sprechinstanz auf, zeigen aber dennoch „eine außerordentliche Vielfalt stilistischer Nuancen“. Darüber hinaus arbeitete Brecht gerne mit dem Stilmittel der Verfremdung. Einerseits erzielte er dies durch den Gestus des Zeigens, andererseits verfasste er schon früh Werke „mit überraschenden und verstörenden Effekten,

¹⁸⁶ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. Stuttgart: J. B. Metzler 2012. S. 1-4.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 5-8.

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 8-9.

indem er beispielsweise provozierend gegen alle Erwartungen verstieß, die die Leserschaft an gewisse Formen, Gattungen und Motive knüpfte“. So enthält z.B. die *Hauspostille*, ein Beispiel seiner frühen Lyrik, „parodistische[n] Aufnahme[n] und Abwandlung[en] christlich-religiöser Textsorten und Sprachmuster“. Erst später entwickelte er „ein systematisches Modell der Verfremdung“ auf der Basis eines dreistufigen Erkenntnisprozesses. Auf diese Weise wollte er das Publikum zu einem kritischen Sehen verleiten und seinen Werken einen lebenspraktischen Nutzen verleihen. Dies kann als *verfremdendes Zeigen* bezeichnet werden, wobei „Zeigen und Verfremdung [...] durch den Einsatz satirischer und grotesker Elemente“ in der sprachlichen Präsentation verschmelzen können. Unter Umständen können so sehr einfach anmutende Texte „überaus komplexe philosophische und weltanschauliche Probleme berühren“. ¹⁸⁹

Hierbei vertraute Brecht stets auf das „unzerstörbare[s] humane[s] Potenzial“ bzw. die Menschlichkeit, „beharrte aber andererseits darauf, dass gesellschaftliche Bedingungen geschaffen werden müssten, die die Menschen von dem fatalen Zwang zum Egoismus und zur gewalttätigen Selbstbehauptung erlösen“ würden. Vom Leser setzt Brecht beim Lesen seiner Gedichte „[e]in beträchtliches Maß an Rationalität voraus“, was im Falle des „Gestus des verfremdeten Zeigens eine Haltung des kritischen Prüfens und Fragens“ erfordert. Seine Lyrik sollte einer nüchternen Begutachtung unterzogen werden. Dennoch sollte die Leserschaft durch Dichtung Genuss empfinden, da für ihn „das Denken eine ausgesprochen lustvolle Aktivität sei“. ¹⁹⁰

Im Gegensatz zu Emil Staigers „Ideal einer [emotionalen] Lyrik, die kritische Distanz und Reflexion ausschließt“ entwickelte der Romanist Hugo Friedrich anhand französischer Lyrik ein Brecht etwas näher stehendes Modell der modernen Lyrik, das „in (modernen) Gedichten im Wesentlichen Produkte des rationalen Kalküls erkennt und ihnen überdies eigentümliche Verfremdungswirkungen zuschreibt“. Diese Verfremdung wird jedoch durch Bizarres und eine „Durchbrechung sämtlicher Regeln der Alltagslogik“ erzielt, worin auch der größte Unterschied zu Brechts Lyrik besteht. Anstatt einer Zerstörung der Realität, möchte er sie kritisch durchleuchten. Seine „Dichtung bedient sich [...] fasslicher und anschaulicher Bilder aus alltäglichen Lebenszusammenhängen“ und möchte den Leser zum Nachdenken anregen. Mit seiner „gestischen Sprache“ wollte er menschliche Verhaltensweisen erfassen, sie jedoch auch verfremden und einer „nüchternen Beurteilung ausliefer[n]“. „Bei alledem dienten seine Verfremdungseffekte immer dem Ziel, im Grundgestus des Zeigens und im Sinne des »Gebrauchswerts« lyrischer Texte die Mitteilungsfunktion der Sprache und ihren Realitätsbezug zu stärken [...]“. „Aus diesem Grund benutzt Brecht stets eine klare, schlichte,

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S. 9-12.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. S. 14-17.

jedoch nicht kunstlose Sprache, „die sich häufig sogar an Eigentümlichkeiten der mündlichen Rede anlehnt“. Darüber hinaus ist seine Lyrik außerordentlich kommunikativ, besitzt stets einen unterschiedlich großen Adressatenkreis und bezieht gewissermaßen dessen „Antwort“ als notwendiges Element“ mit ein.¹⁹¹

Inspiziert von „dem Konzept der kollektiven Produktion“ in der industriellen Fertigung, verfasste Bertolt Brecht seine Lyrik ebenfalls in kollektiven Verfahrensweisen. Einerseits erhebt er den Leser „durch vielgestaltige Techniken des Appells, des Fragens und der Provokation zum gleichberechtigten Mitschöpfer“, wodurch der Text in einem offenen Prozess, in „Interaktion zwischen den im Text angelegten Strukturen und den Reaktionen der Rezipienten“ entsteht. Andererseits verwarf Brecht die Idee des einsamen Genies und bezog in seinen Schreibprozess, wie bereits erwähnt, Mitglieder aus seiner Augsburger Freundesclique wie auch häufig seine Geliebten mit ein. Dabei stellte er sich jedoch klar als „Kopf dieses Teams“ dar, worauf auch der Titel seiner ersten Gedichtsammlung *Lieder zur Klampfe von Bert Brecht und seinen Freunden. 1918.* verweist. Eine weitere „Form des kollektiven Produzierens“ besteht bei Brecht im Plagiat. Er war bekannt dafür, die Übernahme geistigen Eigentums mit einer gewissen Laxheit zu behandeln und Übernahmen nicht zu kennzeichnen. Im Gegenteil zur allgemeinen Auffassung war er der Meinung, dass Künstlern, deren Werk übernommen bzw. umgearbeitet wird, eine große Ehre zuteil würde und stelle das Plagiat als „literaturhistorischen Normalfall“ dar. Gleichzeitig stellte dies für ihn jedoch auch „eine bewusste Provokation des bürgerlichen Verständnisses vom geistigen Eigentum“ dar.¹⁹²

So entwickelt sich Brechts Werk, auch das lyrische, zu einem erheblichen Teil aus der produktiven Beschäftigung mit unterschiedlichen Prätexten und mit ganzen Motiv-, Stoff- und Gattungstraditionen. Vielfältig sind auch die Formen dieser intertextuellen Bezugnahme, die vom kritischen Kommentar bis zur Nach- und Umdichtung, von Kontrafaktur, Parodie und Satire bis zur verfremdenden Montage von Zitaten in einem neuen Kontext reichen.¹⁹³

Andererseits ist

das Umformen bekannter Stoffe [...] gerade in den zwanziger Jahren keine Seltenheit, da sich in dieser Zeit immer mehr der Typ des intellektuellen Schriftstellers durchsetzt, der seine Arbeit nicht in der Erfindung, sondern in der [Umarbeitung] bereits bekannter Stoffe sieht.¹⁹⁴

Brecht bevorzugt besonders „Dichtungsgattungen der Antike und der Aufklärung, satirische und sozialkritische Strömungen und schließlich Formen wie die Vagantenpoesie, die Volksballade, der Bänkelsang und das Kabarett“. Darüber hinaus bewunderte er Autoren, „die

¹⁹¹ Vgl. ebd. S. 17-19.

¹⁹² Vgl. ebd. S. 20-23.

¹⁹³ Ebd. S. 22.

¹⁹⁴ Koopmann, Helmut: Bösartigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts. Würzburg: Königshausen&Neumann 2017. S. 19-20.

im bürgerlichen Kanon seiner Zeit keinen Platz fanden“ wie François Villon und Rudyard Kipling, aber „auch Karl Valentin und Frank Wedekind“. Des Weiteren hatte er eine Vorliebe für die „Ausdrucksformen der christlichen Religiosität“. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Brechts frühe Lyrik eine „Distanz zur esoterischen Innerlichkeit und zur lyrischen Gefühlsschwärmerei“, eine drastische Sprache, eine „Plastizität der gestaltenden Figuren und Situationen, [eine] Bevorzugung von erzählenden Gedichtformen und Rollenliedern sowie die Vorliebe für exotische Milieus und gesellschaftliche Randfiguren“ kennzeichnet.¹⁹⁵

Neben Klarheit und der kommunikativen Wirkung, demonstrieren Brechts Gedichte auch „Bedeutungsverdichtungen, die bis zu „geheimnisvollen“ Verschlüsselungen getrieben werden“ und „symbolisch, manchmal geradezu allegorisch interpretiert“ werden können. Diese Verschlüsselung liegt zum einen in der Entwicklung der „lyrischen Sprache im jeweiligen Kontext ihrer Zeit, zum anderen aber auch [in der] Bedeutungs-genese im je einzelnen Gedicht“. In diesem Sinne sind das *Haus* und das *Schiff* zwei Motive, die sich in Brechts Werk ständig entwickeln. Bereits in Brechts frühen Gedichten werden Häuser als „kalt, fremd, verschlossen und eng“ dargestellt, beispielsweise das Haus, im Lied *Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde*, in dem Jakob Apfelböck mordet. „Haus“ und „Dach“ sind Sinnbilder bürgerlicher Sekurität und eingefahrener Vorurteile“, denen sich Brecht wie auch das lyrische Ich gegensätzlich gegenüber sieht. Brecht identifizierte sich mit den Asozialen. Er lehnte die Motive von „Haus“ und „Dach“ ab, konnte „den bürgerlichen Zwängen, die er darin verkörpert sah“, jedoch nicht entgehen. Häuser verband er mit „bürgerlicher Enge und Scheinsicherheit“, später auch mit „Zwang, Erstarrung und Gewalt“.¹⁹⁶ Im Gegensatz dazu übt das Motiv des „Schiffes“ eine große Faszination auf Brecht aus. Für ihn sind Schiffe „Sinnbilder für Abenteuer, Ungebundenheit, für das Davonfahren aus allen Zwängen und Ordnungen“. Diese Bilder des Ausbruchs sind stets „aggressiv, leidend, fordernd, kritisch [und] auf die Realität bezogen, die sie zu verlassen scheinen“. Im Gedicht *Das Schiff* wird der Ausbruch mit einer „genussvollen Untergangs-Phantasie“ verbunden. Bei Brecht führt die Reise jedoch nicht aus der Welt hinaus, sondern in die Realität hinein, was einen für ihn typischen Widerspruch darstellt. Da das Bild des Schiffes schon seit Horaz in der „Tradition der Literatur“ verankert ist, wurde es für Bertolt Brecht „zum Sinnbild der Dichtung selbst, der dichterischen Kreativität und der dichterischen Existenz“. Beide Motivbilder setzten sich bis in seine späten Gedichte weiter fort.¹⁹⁷

Darüber hinaus erkennt Helmut Koopmann das „Schreiben als Widerspruch“ als ein

¹⁹⁵ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 23.

¹⁹⁶ Vgl. Geppert, Hans Vilmar: Bert Brechts Lyrik. Außenansichten. Tübingen: Narr Francke Attempto 2011. S. 36.

¹⁹⁷ Vgl. ebd. S. 29-33.

„schriftstellerisches Verhaltensmuster“, das bereits Bertolt Brechts Frühwerk durchzieht. „[D]ie wichtigste Konstante seines Widerspruchsdenkens“ liegt laut Koopmann darin: „der jeweilige Gegensatz enthält stets nur die Umkehrung dessen, was Brecht kritisiert“. Seine eigene Position beschränkt sich oft nur auf „die Negation einer Fremdposition“. Dies lässt er bereits in seinen frühen Kritiken über das Augsburger Theater erkennen. Brecht nahm Merkmale des frühen Expressionismus wie eine „barbarische[n] Natürlichkeit, eine[n] arationalen, chaotischen Idealismus“ auf. Eine „animalische Natürlichkeit, verbunden mit antibourgeois Effekten, beherrscht auch Brechts Drama um 1920“. Er sucht die Animalität, die den Menschen und das Tier verbindet und beschäftigte sich mit Proleten, in denen „sich der ganze Oppositionsgeist“ herauskristallisierte. Des weiteren sieht Brecht das Böse „als Motor des Widerspruchs“ an.¹⁹⁸

Bertolt Brechts „Vorliebe für die volkstümlichen Formen und den volkstümlichen Stil“ kann als ein weiterer Widerspruch zur traditionellen Dichtung gesehen werden. In seiner antikonventionellen Art möchte er sich „gegen den bürgerlichen Geschmack“ auflehnen, verbindet jedoch das Volkslied mit dem Primitiven, Techniken, die er bei anderen Dichtern erlernte, dem Bänkelsang sowie „neuerer Formen, wie dem Kabarett- und Varieté-Song“. Darüber hinaus bevorzugt er den Einsatz alltäglicher Sprache in seinen Werken, wodurch er Nähe, Kraft und Rauheit erzeugen möchte, verbindet diese Sprache jedoch mit raffinierten Stilisierungen wie „Wiederholungen, Parallelismen, Kehrreimen“ und anderen Elementen. Sehr raffiniert baut er eine „nachlässige oder ungeschickte Taktfüllung“ des Verses, wie es in der Volkslieddichtung zu finden ist, ein und erzielt oft eine besondere Wirkung, indem „Metrum und Rhythmus scheinbar nicht übereinstimmen“. Auch verbindet der junge Brecht häufig den volkstümlichen Ton mit Natursymbolik. Durch seine „Hinwendung zum Volkstümlich-Primitiven“ gilt er als Erneuerer der *Ballade*, da er diese Gattung „in der deutschen Literatur“ wieder einführte. Er hegte jedoch auch eine „Vorliebe für die sangbaren Gattungen“.¹⁹⁹

Eine wichtige Rolle in der frühen Lyrik Bertolt Brechts spielt die Parodie, die „auf seine Empörung gegen die überlieferte Welt und die konventionellen Formen zurückzuführen“ ist. Dieses Parodierende mischt sich auch mit dem Travestierenden, z.B. „unpassende Wörter und Ausdrücke“, die eingefügt werden, und erzielt eine groteske Wirkung. Darüber hinaus schreibt ihm Steffen Steffensen „besondere[n] Fähigkeiten in der Stilimitation“ vergangener Epochen zu. Brecht parodiert jedoch nie zur Unterhaltung, sondern lediglich als dichterisches Ausdrucksmittel. Häufig werden religiöse Dichtungen und Klassikerzitate von ihm parodiert. „Brechts Balladen aus der Jugendzeit haben nie den reinen, naiven Volksliedton. Ihr Stil ist

¹⁹⁸ Vgl. Koopmann, Helmut: Bösartigkeiten und Einsprüche. S. 9-16.

¹⁹⁹ Vgl. Steffensen, Steffen: Bertolt Brecht's Gedichte. Kopenhagen: Akademisk Forlag 1972. S. 74-77.

eine groteske, dissonantische Mischung, in der auch das parodistische Element, also die partielle Parodie, oft einen wichtigen Bestandteil ausmacht [...].“ Dadurch, wie auch durch die in seinen Gedichten vorkommende Haltung, die Motive und die Charaktere, die meist aus dem Verbrechermilieu bzw. der untersten sozialen Schicht stammen, unterscheiden sich seine Balladen von denen anderer Dichter. Durch diesen beabsichtigten Gegensatz erhalten seine frühen Balladen „ihren parodistischen Charakter“. Seine Vorliebe zur „Parodierung der religiösen Literatur“ geht einerseits darauf zurück, dass ihm diese Texte „seit seiner Kindheit sehr vertraut“ waren, andererseits versuchte er sich auf diese Art gegen das Christentum aufzulehnen, indem er seine christlich anmutenden Gedichte „mit einem ausgesprochen antichristlichen Inhalt versieht“. ²⁰⁰

6.2. Brechts Jugendgedichte

Bert Brechts Jugendgedichte zeigen „eine eigenartige Doppelheit, indem das Gefühl, den Mächtigen wehrlos preisgegeben zu sein, sich mit einer [teilweise ekstatischen] Lebensverherrlichung“ bzw. einer „materialistisch-nihilistische[n] Naturverherrlichung“ vereint, die Brecht „zu romantisieren versucht“. Der Hass „gegen alle überlieferten geistigen Werte“ entspringt „dem Trotz und der Desillusionierung eines jungen Mannes“. Seine Jugendgedichte bestechen oft „durch ihre starke Spannung“, Schönheit und Verzweiflung. ²⁰¹

Ebenso deutlich ist aber, dass vieles von dem, was in diesen Gedichten gesagt wird, auf die Spitze getrieben worden ist, um das Bürgertum zu schockieren und zu provozieren. Natürlich soll ein großer Teil des Drastischen, des Vulgären und des Herausfordernden nicht ganz ernst genommen werden; es entstammt nur dem jugendlichen Bedürfnis, Ärgernis zu erregen. ²⁰²

„Die Jugendgedichte verherrlichen nicht nur den konsequenten, amoralischen Lebensgenuss“, sie stellen darüber hinaus die Welt und Gott „als böse und grausam dar“. Gott wird hierbei als „Ebenbild der Menschen“ und zynischer Verführer dargestellt. Brecht vertritt die „Vorstellung der Schönheit als einem verführenden und trügerischen Mittel, um desto leichter die Menschen ins Verderben und in den Untergang zu bringen“. Da Brutalität und Bosheit auch in ihnen steckt, lassen sie sich leicht verführen. Für Verbrecher interessierte er sich, da auch sie sich gegen die Welt empörten und über Regeln hinwegsetzten. Mit den Gedichten wie jenen von Jakob Apfelböck und Marie Farrar versuchte er „die Unschuld der geschaffenen Menschen in einer grausamen, absurden Welt zu zeigen“ und beim Leser Mitleid zu erregen.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 77-82.

²⁰¹ Vgl. ebd. S. 82-83.

²⁰² Ebd. S. 83.

Aus Ablehnung „aller alten Ideale“ und bürgerlichen Lebensweisen beschreiben einige „Gedichte die hässlichsten und unheimlichsten Züge des Lebens“. In „der Ballade von Marie Farrar“ werden darüber hinaus auch die sozialen Umstände angeklagt. Durch die Ablehnung utopischer Zukunftsphantasien unterschied sich Brecht von den Expressionisten. Ausgelöst „vom Schmerz der Einsamkeit und Sinnlosigkeit“ sehnt sich Brecht, wie auch andere Dichter, „nach dem Erlebnis der Einheit“, das sich bei ihm jedoch in der Vernichtung und Auflösung des Todes erfüllt“. Dies drückt seine starke Todesangst aus und führt „zur Verschönerung des Todes“ und Untergangsrömantik. Manchmal wird der Tod jedoch auch „in all seiner Unheimlichkeit dargestellt“. Die Themen Tod, Todesangst und Selbstmord beschäftigten den jungen Brecht sehr.²⁰³

6.3. Bertolt Brechts Hauspostille

Um Bertolt Brechts frühe Lyrik zu verstehen, ist es wichtig den Zusammenhang zwischen ihrem von Brecht beabsichtigten privaten Charakter bzw. ihrer Konzeption für den Vortrag, ihrer Objektivierung (als Dokument) wie auch ihren intendierten Gebrauchswert zu beachten. Die *Hauspostille* zeigt einen „Querschnitt durch Brechts lyrisches Frühwerk“. Sie entstand von 1922 bis 1927 und ist zyklisch angeordnet. „Mit der Postillenform orientiert Brecht sich – ironisch und kontrafaktisch – an einer altertümlichen Publikationsform protestantischer Erbauungsliteratur (Grundmuster ist Luthers *Kirchen- und Hauspostille* von 1527).“ Somit wird auf ihren Gebrauchsliteraturcharakter verwiesen. Ebenso orientiert sie sich „an Formtypen geistlicher Lyrik und liturgische[n] Muster[n] aus dem katholischen Ritus“, was auch durch die einzelnen Kapitelüberschriften („Bittgesänge, Exerzitien, Chroniken, [...] Psalmen, kleine Tagzeiten der Abgestorbenen“) verdeutlicht wird. Weitere „Gebrauchsformen geistlicher Dichtung“ werden durch „Lied, Choral und Legende“, volkstümliche Lyrikformen durch „Ballade, Moritat, Chronik, Rede und Bericht“ eingebaut. Die Sangbarkeit wird als äußerst wichtig für die Rezeption der Gedichte hervorgehoben, weshalb einzelne Texte auch mit Noten versehen wurden. Durch die *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen* wird an eine übliche „Praxis der Erbauungsbücher“ angeschlossen, um den Ablauf zu organisieren und die Wirkung zu bestimmen. Damit kritisiert Brecht das christliche Weltbild sowie die „Sozialisationsformen des Bürgertums“ und dessen Repressionsmechanismen, wodurch „provozierend eine Lebensform sinnfällig [wird], die das Ende der Glaubenszwänge als

²⁰³ Vgl. ebd. S. 83-88.

Befreiung erlebt“.²⁰⁴ So stellt z.B. „der *Große Dankchoral* eine blasphemische Kontrafaktur des berühmten Neanderschen Kirchenliedes *Lobet den Herrn, den mächtigen König der Ehren*“ dar. Der antichristliche Inhalt schreibt sich in einer christlichen Form in eine vertraute Melodie ein, lobt jedoch paradoxerweise Kälte, Finsternis und Verderben, die die *Hauspostille* den Menschen zuschreibt, dies jedoch positiv konnotiert, „weil sie die transzendente Bedrohung aufheben“.²⁰⁵

„Die Grunderfahrung der *Hauspostillen*-Lyrik beruht auf einer vielfältigen Variation der Formel Nietzsches vom Tod Gottes.“ Durch „Atheismus und Nihilismus“ soll „das Gefühl eines fröhlichen Befreitseins von den Zwängen des Glaubens“ erzeugt werden. Das Freiheitspathos in Brechts früher Lyrik resultiert „aus dem Bewusstsein, die Welt denen aus den Händen genommen zu haben, die die Religion zur Verstümmelung der menschlichen Natur benutzt und missbraucht“ sowie sie in ihrer Entfaltung gehemmt haben. Durch die Verwendung religiöser Motive erlangt er lyrische Inspiration und damit eine „Dichtung jenseits der Esoterik zeitgenössischer Lyrik [...] und [...] des weltanschaulichen Pathos der Expressionisten“. „Seine Vorbilder sind die Vaganten“ und Abenteuererzählungen wie jene Charles Sealsfields. Mit der Empfehlung, jedes Lesen in der *Hauspostille* mit dem Schlusskapitel bzw. dem letzten Gedicht, *Gegen Verführung*, zu beenden, bekommt dieses eine Schlüsselstellung. Anders als im „religiös-erbaulichen Sinne“ warnt es „vor dem Glauben, der den Gläubigen um [...] sein Leben betrügt“. Indem die Schlussstrophe den Menschen „auf eine[r] Stufe mit den Tieren“ hebt und auf die Sterblichkeit aller hinweist, drückt es sachlich „die Summe der Einzelaussagen des Zyklus“ aus. So wird auch „in dem Ophelia-Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen*, in dem eine zu dieser Zeit weit „verbreitete Wasserleichen-Poesie verwendet [wird,][...] der Tod als Rückkehr ins Nichts“, in die Natur und damit verbunden das Vergessen Gottes beschrieben.²⁰⁶ In diesem Gedicht wird Brechts Interesse an Verwesung als thematisches Motiv deutlich, das für ihn ebenfalls „zur Herrlichkeit der Natur gehört“.²⁰⁷

Als Konsequenz wird zum Daseinsgenuss, „der im intensiven [...] Naturerlebnis seine wichtigste Erfüllung erhält“, aufgefordert. Müller macht dementsprechend „die zentralen Bildbereiche Pflanze, Wasser, Wind, Wolke, Himmel und die symbolischen Farben blau, violett, braun, rot und schwarz“ aus. Genussfähigkeit, Stärke und Vitalität werden vor allem durch *Baal*, einem der ersten Bühnenwerke Brechts, verkörpert. Ähnlich verhalten „sich in der *Hauspostille* die Abenteuerer und Seeräuber, die aus der Banalität des gewöhnlichen Lebens ausbrechen, um intensivere Erfahrungen zu machen, deren Lebensgier allerdings ein

²⁰⁴ Vgl. Müller, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H.Beck 2009. S. 24.26.

²⁰⁵ Vgl. ebd. S. 28.

²⁰⁶ Vgl. ebd. S. 26-28.

²⁰⁷ Vgl. Musch, Walter: Von Trakl zu Brecht. S. 339.

unerfüllbarer Traum bleibt“. Darüber hinaus identifiziert sich Brecht mit asozialen Figuren und zeigt sich begeistert von jenen, „die sich frech und zynisch über die Weltordnung einer bigotten und verlogenen Gesellschaft hinwegsetzen“. So wurde er vom Dichter François Villon, der aus armen Verhältnissen stammte, ein hartes Leben hatte, aber dennoch „in jeder Situation Glück“ empfinden konnte, inspiriert. ²⁰⁸

Brecht zeigt in der *Hauspostille* sein Interesse an „den Schwachen und Opfern, den hilflosen Mördern, den Dirnen, Dieben, Landstreichern und Vagabunden, die sich nicht triumphal behaupten, sondern kümmerlich durchschlagen“. Frecher Zynismus, mit dem einige Gedichte gespickt sind, „schließt Mitleid und Reflexion nicht aus“. „Die scheinbare Unmoral der Asozialen“ wird in eine eigene, nicht minder wertvolle Tugend umgedeutet. Dadurch werden „Verbrechen der Armen“ dem Leser „verständlich und notwendig [geschildert] und umgekehrt die selbstgerecht richtende Gesellschaft angeklag[t]“. Daher werden die zwei Moritaten der beiden jugendlichen Mörder Jakob Apfelböck und Marie Farrar bereits „in der *Anleitung zum Gebrauch* besonders hervorgehoben“. Ihnen liegen reale Verbrechen zu Grunde. Brecht geht über die Übernahme der literarischen Form „von Moritat und Bänkelsang“ hinaus und versucht „den naiven Ton des Bänkelsangs zu treffen“. „[H]ier wird das Zitat zur Kontrafaktur²⁰⁹: Der vertraute Sprachgestus dient der Aufhebung des Argumentationsmusters.“ Die Täter werden nicht verurteilt, sondern als unschuldige Opfer, die keine andere Wahl hatten, erhöht dargestellt. Sie handeln aus einer Ungleichheit der sozialen Umstände heraus, womit „die soziale Dimension der *Hauspostille*“ deutlich wird. Durch „[d]ie nihilistische Aufhebung der auf dem Christentum begründeten Weltordnung“ wird eine neue Art von Mitmenschlichkeit in die von Kälte und Wind gekennzeichnete Welt gebracht. ²¹⁰

Das Gedicht *Erinnerungen an die Marie A.* hingegen handelt von der zwangsläufigen Vereinzelung und der Unmöglichkeit der Liebe, indem es „vom Nichterinnernkönnen und Nichterinnernwollen [an eine ehemalige Geliebte] berichtet und doch zugleich den präzisen Moment der Liebesbegegnung“, der so vergänglich wie das Auftauchen und Verschwinden einer Wolke war, festhält. „In einer kalten Welt gibt es die romantische Liebe“ nicht bzw. nur als Augenblick, den nicht einmal die Erinnerung festhalten kann. ²¹¹

Die *Hauspostille* besitzt eine thematische und formale Geschlossenheit, sie zeigt eine „Welt ohne Transzendenz“, die zugleich persönlich und objektiv ist, und „appelliert [er] nicht an das Mitleid des Lesers, sondern an seine Sachlichkeit. Zentrale Motive und Bilder des Zyklus sind

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 29-30.

²⁰⁹ Kontrafaktur ist ein künstlerischer Prozess bzw. Produkt, bei dem zur Entstehung eines neuen Kunstwerkes gewisse Teile eines bereits bestehenden Kunstwerkes beibehalten, andere jedoch abgewandelt werden.

²¹⁰ Vgl. ebd. S. 30-31.

²¹¹ Vgl. ebd. S. 31-32.

[...]: Diesseitigkeit und Genusswille, tierische Natur des Menschen und Kälte der Welt, Illusionslosigkeit und Gelassenheit, Vergänglichkeit und Lieblosigkeit.“²¹²

6.4. Aus dem Lesebuch für Städtebewohner

Das *Lesebuch für Städtebewohner* ist Bertolt Brechts zweite Gedichtsammlung und stellt ebenso wie seine erste, die *Hauspostille*, mit Lesebuch und Fibel, die Lehr- und Lernbücher sind, Gebrauchsliteratur dar. „Das *Lesebuch* dient der elementaren Unterweisung und Einführung in die Gegebenheiten der großstädtischen Wirklichkeit und beschreibt ihnen angemessene Verhaltensweisen.“ Wurde bereits in der *Hauspostille* „die Großstadt als problematischer Gegenbereich zur bejahten Naturwelt sichtbar“, wird sie nun Hauptthema im *Lesebuch für Städtebewohner*. Durch irritierende Erfahrungen im als kalt empfundenen Berlin und einer Faszination für das moderne Amerika entwickelte Brecht einen persönlichen Großstadtmythos, den er „in Verbindung mit dem Dschungel-Motiv“ stellt und dies in seinen Werken durch Verhaltensmuster und Selbstentfremdungszwänge ausdrückt. Darüber hinaus wird die Großstadt „mit biblischen Motiven“ verbunden und als „babylonisches Chaos verstanden“. Bereits in der *Hauspostille* führte Brecht die Stadt „Mahagonny als den Ort ein, an dem Gott seine Ohnmacht erfährt, weil die Welt schon zur Hölle geworden ist“. Dieser Ort wird auch in den folgenden Werken immer wieder erwähnt. „Der Mythos der Großstadt“ führt bei Brecht zu immer größerer Entfremdung und wird zur Kapitalismuskritik herangezogen. „Das *Lesebuch für Städtebewohner* bildet den Übergang von der irritierenden Wahrnehmung zur kritischen Registrierung: Es benutzt noch die poetischen Qualitäten des Großstadt-Dschungels, hält aber bereits typische Verhaltensweisen des Städtebewohners fest.“ Die meisten Gedichte entstanden in der Zeit von 1925 bis 1928 und wurden 1930, verspätet wie auch die *Hauspostille*, veröffentlicht. Zu dieser Zeit verfasste Brecht auch seine Mahagonny-Oper und Lehrstücke, weshalb der Zyklus thematische mit ihnen in Verbindung gesetzt werden kann.²¹³

Die Gedichte geben Anweisungen für das Leben bzw. das Überleben in der Stadt und präsentieren den „Verzicht auf Mitmenschlichkeit“ als Lösung.²¹⁴

Die Gedichte verdeutlichen das in schonungsloser Weise, verzichten dann aber provozierend auf Anklage, Protest, Widerspruch oder auch nur Selbstmitleid. Sie nehmen einen Beobachterstandpunkt ein und stellen lediglich fest, worauf sich der

²¹² Vgl. ebd. S. 32.

²¹³ Vgl. Müller, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. S. 34-35.

²¹⁴ Vgl. ebd. S. 35.

Städtebewohner einzustellen hat, wenn er sich nicht aufgeben will.²¹⁵

Eine Erklärung bzw. Rechtfertigung bringt erst das Schlussgedicht. Die Sprache ist sachlich und steht „im Zeichen der Verdinglichung und der Entfremdung“, wodurch die Gedichte zu Dokumenten werden, wie Brecht es stets forderte. Moralisierende Bewertungen werden hierbei verweigert.²¹⁶

Das Gesetz der Stadt erzwingt Vereinzelung, Verzicht auf mitmenschliche Beziehung, Selbstverleugnung, Härte gegen sich selbst und andere, Selbstdisziplin, Fühllosigkeit, Preisgabe von Hoffnungen, Träumen, Ansprüchen und Selbstachtung, Unkenntlichkeit und den bedingungslosen Willen zum Überleben [...].²¹⁷

Wer sich nicht an die Wirklichkeit anpassen kann, wird verloren sein. Man „kann es sich nicht mehr leisten, Individuum sein zu wollen“.²¹⁸

Durch direkte Unterweisung „oder im Exempel des richtigen bzw. falschen Verhaltens“ wird die Lehre vermittelt und gestisch dargestellt. Zwei Redegesten können ausgemacht werden: „Belehrung in der Form der Anrede an ein <du> oder <ihr> und Selbstdarstellung als Selbstbehauptung in Ich-Aussagen“.²¹⁹ Wechselnde Pronomen werden „generalisierend aufgelöst (eine Frau, ein Mann, Leute)“ und symbolisieren die „Anonymität des Städters“. „Der Redegestus ist deskriptiv, feststellend, deklarativ“, belehrend, ermahnend, beschwörend. Die Gedichte vermitteln den Anschein, als müsste ein spontaner Widerstand gegen die geforderte Haltung bzw. die Selbstaufgabe seitens des Lesers überwunden werden. Im gesamten Zyklus herrscht eine komplexe Sprechersituation. „Die ersten sechs Gedichte schließen“ mit der Erklärung, dass das lyrische Ich von dem eben Erwähnten gehört hätte, wodurch sich der Sprecher „im Nachhinein als ein Hörender [erweist], der erst in der Wiedergabe des Gehörten zum Sprecher wird“. Dadurch wird die Aussage anonym und stellt eine Lehre dar. Das *Lesebuch für Städtebewohner* enthält eine starke Sachlichkeit, was durch ihre „außergewöhnliche[n] formale[n] Geschlossenheit“ und die damit verbundene bewusste Darstellungsabsicht zum Ausdruck kommt. Die *Hauspostille* pries noch den Asozialen, der sich in negativen Momenten selbstverwirklicht, im *Lesebuch* ist dieser Selbsterhaltungsanspruch jedoch tödlich. „Die Wirklichkeit selbst ist a-sozial [und] zwingt dem Städtebewohner gnadenlos ihr Gesetz als Bedingung des Überlebens auf.“ Auch die Selbstentfremdung wird kritisch betrachtet, „Individualität [jedoch] nicht mehr akzeptiert“.²²⁰ Das Gedicht *An Chronos* verweist auf Kronos, den „Vater des Zeus“ und zeigt den „erbarmungslosen Vernichtungskampf[es] zwischen den Generationen“ einer Familie „unter

²¹⁵ Ebd. S. 35.

²¹⁶ Vgl. ebd. S. 35.

²¹⁷ Ebd. S. 35.

²¹⁸ Vgl. ebd. S. 35.

²¹⁹ Ebd. S. 38.

²²⁰ Vgl. ebd. S. 36-37.

den zerstörerischen Lebensbedingungen der Großstadt“. „Der Redegestus steigert die Aggressivität“, erst in der letzten Zeile wird klar, dass sich das Gedicht gegen Väter richtet. Obwohl es durch das Vorführen brutaler Rohheit Befremden hervorruft, löst die Schlusszeile den Einzelfall auf und überführt ihn in „das anonyme Kollektiv der Städtebewohner“ deren Handeln durch die Umstände in der Großstadt determiniert wird. Moralische Beurteilungen werden dadurch verhindert.²²¹

Generell „ist das *Lesebuch für Städtebewohner* eine in ihrer Artikulationsform wertungsfreie Sammlung von Handlungsmustern, die aus Anpassungszwängen entstehen“. Nur durch das Einhalten gewisser Verhaltensweisen, für die man sich nicht frei entscheiden kann, die dadurch nicht begründbar und erklärbar sind und „kein moralisches Urteil zulassen“, kann man in der Stadt überleben. „Dadurch entsteht jene für das *Lesebuch* so kennzeichnende Kälte, jener scheinbare Zynismus, der sich als Sachlichkeit versteht.“ Neben einer „pathosfreien, emotionslosen und kalten Sprache, die auf lyrische Bildhaftigkeit verzichtet und nur Genauigkeit sucht, gleichwohl aber lyrische Produktion ermöglicht, ist die beobachtenden Haltung vor allem für Brechts Entdeckung des Gestischen folgenreich geworden [, wodurch] das *Lesebuch* [...] als eine Gestensammlung verstanden werden [kann].“ Diesen gesellschaftlichen Gestus beschreibt er auch in späteren Werken.²²²

Abschließend kann festgehalten werden, dass die gesamte frühe Lyrik Gebrauchswert hat, womit „Brecht für die deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts neue Maßstäbe gesetzt hat“. Seine eigene Aussage „Meine Lyrik hat mehr privaten Charakter.“ trifft zugespitzt „eher auf die *Hauspostille*“, „Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten.“ jedoch mehr auf das *Lesebuch* zu.²²³

²²¹ Vgl. ebd. S. 37-40.

²²² Vgl. ebd. S. 40.

²²³ Vgl. ebd. S. 40-41.

7. Darstellung der Natur in Brechts Gedichten

Dieses Kapitel widmet sich nun einer genaueren Betrachtung von Bertolt Brechts Gedichten aus *Bertolt Brechts Hauspostille* und der Beantwortung der Forschungsfrage, wie in diesem Gedichtzyklus Natur motivisch-thematisch dargestellt und durch welche Motive sie thematisiert wird. Da eine genauere Analyse aller Gedichte der *Hauspostille* die Grenzen dieser Arbeit übersteigen würde, werden hier nur die wichtigsten und aussagekräftigsten Gedichte, in denen die Natur eine wichtige Rolle spielt, erläutert.

Darüber hinaus ist es wichtig, an dieser Stelle zu erwähnen, dass sich die nun folgende Untersuchung lediglich auf die in den Gedichten verwendeten Themen, Motive und Symbole beschränken wird. Eine ausführliche Strukturanalyse wird meist nicht vorgenommen.

»Natur« ist ein wichtiger Schlüsselbegriff in Bertolt Brechts frühen lyrischen Werk. Ihr liegen seine „Religions- und Kulturkritik zugrunde“, durch sie stellte er erste poetische Überlegungen an und Natur prägte sein „Menschenbild und [seine] Weltanschauung“. So stellte sie stets die Szenerie vieler seiner frühen Gedichte dar. Bis in die zwanziger Jahre prägt Brechts Werke noch ein „reflexionsfeindlicher, ethisch indifferenter Naturalismus“. „Aus dem Religions- bzw. Deutschunterricht“ waren Brecht die Themen Untergang und biblisches Martyrium vertraut, was er in seinen Naturgedichten unter anderem zu einem Naturmartyrium abwandelt.²²⁴

7.1. Das Motiv des Schiffs als Symbol für den Untergang

„Zwischen 1970 und 1920“ verfasste Brecht mehrere Balladen, die Schiffe zum Thema haben: „*Ballade von den Abenteurern*“ (1917), „*Ballade von den Seeräubern*“ (1918), „*Das Schiff*“ (1919) und „*Ballade auf vielen Schiffen*“ (1920)“. In all diesen Gedichten wird ein „neuartige[r] Menschentypus des gesellschaftlichen Außenseiters“ dargestellt und die konventionelle Balladenhandlung wurde reduziert „auf einen Handlungsrahmen“, der sich von der Ausfahrt bis zum Untergang erstreckt. Durch dessen Wiederholung wird „auf das zentrale Thema des Untergangs in den Schiffsballaden aufmerksam“ gemacht. „Fast alle Gedichte der *Hauspostille* lassen sich auf dem Hintergrund der [...] Entwicklung Brechts zum Nihilismus verstehen [...]“. Dies wird besonders deutlich in Gedichten, in denen „Schiffsmotiv und Untergangsthematik“ als „durchgeführte Metaphern den Weltzustand des

²²⁴ Vgl. Müller, Hans-Harald/Kindt, Tom: Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe. München: Wilhelm Fink 2002. S. 41-42.

Menschen in seiner existenziellen Ausgesetztheit umschreiben“. „Schiffbruch und Untergang“ stehen für die „existenzielle Situation des Menschen nach dem Verlust seiner transzendenten Orientierung“ bzw. Gottes.²²⁵ Generell kann somit festgehalten werden, dass das Schiff bzw. Schiffbruch meist für den Untergang steht.

Das Schiff

1

Durch die klaren Wasser schwimmend vieler Meere
Löst ich schaukelnd mich von Ziel und Schwere
Mit den Haien ziehend unter 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.

2

Und seit jener hinblick und mich diesen
Wassern die entfernten Himmel lieben
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.

3

Und die Wasser kamen, und sie schwemmten
Viele Tiere in mich, und in fremden
Wänden freundeten sich Tier und Tier.
Einst fiel Himmel durch die morsche Decke
Und sie kannten sich in jeder Ecke
Und die Haie blieben gut in mir.

4

Und in vierten Monde schwammen Algen
In mein Holz und grünt in den Balken:
Mein Gesicht ward anders noch einmal.
Grün und wehrend in den Eingeweiden
Fuhr ich langsam, ohne viel zu leiden
Schwer mit Mond und Pflanze, Hai und Wal.

5

Möw und Algen war ich Ruhestätte
Schuldlos immer, daß ich sie nicht rette.
Wenn ich sinke, bin ich schwer und voll.
Jetzt, im achten Monde, rinnen Wasser
Häufiger in mich. Mein Gesicht wird blasser.
Und ich bitte, daß es enden soll.

6

*Fremde Fischer sagten aus: Sie sahen
Etwas nahen, das verschwamm beim Nahen.
Eine Insel? Ein verkommenes Floß?
Etwas fuhr, schimmernd von Möwenkoten
Voll von Alge, Wasser, Mond und Totem
Stumm und dick auf den erbleichten Himmel los.*²²⁶

Thematisch orientieren sich diese Gedichte an Arthur Rimbauds Gedicht *Le Bateau ivré* und gehen auch historisch darauf zurück. Bertolt „Brechts Gedicht *Das Schiff*“ (1919) hat sehr ähnliche Inhalte und verwendet „sogar die gleiche poetische Darbietungsform“, die „absolute Metapher“ „eines universellen seelischen und intellektuellen Vorgangs“²²⁷. Hierbei symbolisiert das Schiff das lyrische Ich und kann als für „den einsamen Havarierten, Verfall und Untergang“ stehend angesehen werden, das Schiff, das „auf den Himmel losfährt“ wird häufig als „Schiffbruch im Grenzenlosen“ interpretiert. Brecht übernahm „das zentrale Motiv des herrenlos treibenden Schiffs und den charakteristischen Zug des passiven Sich-treiben-Lassens“, gestaltete jedoch „das Motiv der Orientierungslosigkeit“ detaillierter aus, als Rimbaud. „Auch das Motiv des Untergangs“ verbindet beide Gedichte. Während Rimbauds Gedicht zu Beginn lediglich eine „Ausfahrt in imaginäre Länder eröffnet und erst zum Schluss den Schiffbruch thematisiert, beschreibt Brecht hingegen einzig und allein als zentrales Thema die „Verwandlungen des Schiffs zum Wrack“, das in den Untergang fährt.

Ein weiteres verbindendes Motiv ist das Inselmotiv, das die Dekomposition bzw. die

²²⁵ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. Bonn: Bouvier²1980. S. 120-121.

²²⁶ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. Frankfurt: Suhrkamp²2016. S. 44-45.

²²⁷ Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte Tendenzen. Berlin: Weidler²1998. S. 32.

Auflösung des Schiffes und die Verwesung, wodurch das Schiff in die Natur übergeht, ausgedrückt wird. Entstehen diese Bilder bei Rimbaud eher zufällig, haben sie bei Brecht einen zentralen Stellenwert und weisen „in der Schlussstrophe noch einmal gebündelt“ auf den unvermeidlichen Untergang hin. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Brecht aus dem Gedicht *Le Bateau ivré* „das Schiffsmotiv, das Untergangsmotiv und das Inselmotiv“ übernimmt, diese jedoch mit seiner von Beginn angedeuteten Zielrichtung auf den Untergang anders umsetzt als Rimbaud.²²⁸

Das Schiff zeichnet sich durch ein regelmäßiges Reimschema, den Schweifreim, aus. Jede seiner sechs Strophen enthält wiederum sechs Zeilen und ist aus „fünf- bis siebenhebigen Trochäen“ aufgebaut, die jeweils zweimal über Enjambements über das Zeilenende hinweg fließen und zur Strophenmitte zum Stillstand kommen. Dadurch wird auf diese Zeilen ein Fokus gelegt. Durch diese kreisende Versbewegung wird die Ausfahrt, der Untergang und die „Dekomposition des Schiffes“ in die Natur zum zentralen Thema und ersetzt in gewisser Weise die Handlung. Dies verbirgt Brecht jedoch in „chiffrierte[n] Aussage[n] innerhalb eines metaphorischen Zusammenhangs“, der vom Leser erkannt werden muss.²²⁹

In diesem Gedicht tritt das „Motiv der Orientierungslosigkeit in den Vordergrund“, das mit der Auflösung des Schiffes seinen Ausgang nimmt und so in der zweiten Strophe einen „engen Bezug zwischen Orientierungslosigkeit und Untergang“ herstellt. Im dritten Vers wird zwar erwähnt, dass das Schiff den Haien folgt, dennoch wird dies im Schlussvers als „die Folge der verlorenen Orientierung am „Horizont“ der verlassenen Küste“ gedeutet. Weiters werden in der zweiten Strophe der Horizont bzw. der Himmel mit dem Wasser synonym verwendet, was auf eine transzendente Orientierungslosigkeit als Ursache für den Untergang des Schiffes hindeuten kann.²³⁰ Es wird somit das Bild eines Schiffes vermittelt, das orientierungslos in einer riesigen blauen Masse aus Himmel und Wasser umherirrt.

Analog dazu wird das Schiff als Metapher für das dichterische Ich deutlich in den Zeilen 3-4 der zweiten Strophe, in denen „der Untergang des Schiffes mit den Verben des Fühlens und Denkens umschrieben wird“. Die dritte und vierte Strophe sprechen von der „Anreicherung des Schiffes mit animalischem und vegetativem Leben“ wie unterschiedliche Tiere und Algen, dem sich das Schiff, wie zuerst dem Wasser, ohne sich zu wehren und „ohne Groll“ hingibt. Es überlässt sich somit der Natur und könnte als Reminiszenz an die biblische Arche Noah gedeutet werden. Dennoch steht hier die Auflösung in der Natur im Vordergrund. Darüber hinaus deutet die Wendung „mein Gesicht“ wieder auf die metaphorische Verbindung zum lyrischen Ich hin, das eine „vegetativ-animalische[n] Verwandlung“ durchläuft.²³¹

²²⁸ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 121-125.

²²⁹ Vgl. ebd. S. 126-127.

²³⁰ Vgl. ebd. S. 127.

²³¹ Vgl. ebd. S. 127-128.

Offenbar ist diese Ich, nachdem es seiner transzendenten Orientierung verlustig gegangen und seinem Untergang überantwortet ist, auf die materielle Basis seiner Existenz zurückgeworfen. Es bestimmt sich selbst nicht mehr religiös, humanistisch oder idealistisch als Ebenbild Gottes oder absolute Person, sondern als sterbliche Kreatur, die den gleichen Lebensbedingungen ausgesetzt ist wie die Pflanzen und Tiere.²³²

Da es die gleichen Voraussetzungen wie Pflanzen und Tiere besitzt, ist es nicht in der Lage, diese zu retten („Schuldlos immer, daß ich sie nicht rette“). Dass es sich dessen auch bewusst ist, kennzeichnet die vorletzte Zeile „Voll von Alge, Wasser, Mond und Totem“. Die Bitte, „daß es enden soll“ kann als ersehnte Erlösung von den Qualen durch den Tod interpretiert werden.²³³ Andererseits können hier auch Parallelen zu einer Schwangerschaft gezogen werden, die gegen Ende immer beschwerlicher wird und sich daher die werdende Mutter ein Ende durch die Geburt herbei sehnt. Hierfür würden auch, wie Kittstein behauptet, die „unmotivierten Zeitangaben »im vierten Monde« und »im achten Monde« und die Attribute »schwer«, »voll« und »dick«, die das Schiff beschreiben, hindeuten.²³⁴ Auch dies beschreibt einen natürlichen Vorgang, wie das Verwesen eines Menschen bzw. das Verrotten eines Schiffes.

Dennoch scheint das gesamte Gedicht eine „fast nüchterne Ruhe“ auszustrahlen, mit der das Schiff erfüllt ist. Es scheint mit dem Geschehen einverstanden zu sein. „[D]ie, die Befreiung, die auch [...] Zerstörung bedeutet, geschieht ohne Pathos“ und Verzweiflung. Das Schiff stellt sich selbst der Natur, den Tieren und den Pflanzen zur Verfügung. In der letzten Strophe kommt es zu einem Perspektivenwechsel, das Schiff wird von außenstehenden Fischern betrachtet, die über es sprechen, was laut Mennemeier „einen neuen Anfang“ symbolisiert.²³⁵ Dieser Neuanfang kann in der Auflösung in der Natur bzw. in einem Fortleben im Meereswasser gesehen werden. Schwarz sieht in der letzten Strophe hingegen eine Empörung gegen die transzendente Orientierungslosigkeit, in der sich das Schiff dem Untergang in der Natur hingegeben hatte, und deutet dies als „paradoxe Auflehnung Brechts gegen die Nichtexistenz Gottes“.²³⁶ Mennemeier interpretiert den Schluss des Gedichts ebenfalls aktiver und sieht in der Zeile „Stumm und dick auf den erbleichten Himmel los.“ einen Angriff, wodurch grotesker Humor mitschwingt. Der „erbleichte Himmel“ deutet auf eine sanfte Fahrt hin.^{237 238}

²³² Ebd. S. 128.

²³³ Vgl. ebd. S. 128-129.

²³⁴ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 67.

²³⁵ Vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. S. 29-30.

²³⁶ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 129.

²³⁷ Vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. S. 30.

²³⁸ Helmut Lethen erläutert noch weitere Interpretationsansätze, die sich jedoch eher weniger mit der Natur befassen, weshalb sie hier nicht weiter verfolgt werden.

7.1.1. Natur als utopischer Wunschtraum

Eine ähnliche Untergangsthematik weist auch das Gedicht *Ballade von den Abenteurern* (1917) auf. Der Untergang ist hier jedoch kaum mit der Natur verbunden. „Zugleich wird durch die Projizierung des Untergangs auf einen neuen Typus des „Abenteurers“ und „Seeräubers“ die existenzielle Bedeutung dieser Thematik für die Ausgesetztheit des Menschen evident.“ Obwohl hier das Schiffsmotiv noch nicht ausgeprägt ist, wird das Interesse auf den Abenteurer „zwischen Aufbruch und Scheitern“ gelenkt, wodurch das Gedicht eine „Vorstufe zu der „*Ballade von den Seeräubern*“ darstellt. Darüber hinaus löst sich die äußere „Balladenhandlung zugunsten der existenziellen Struktur von Aufbruch und Untergang“ auf.²³⁹

Ballade von den Abenteurern

1
Von Sonne krank und ganz von Regen zerfressen
Geraubten Lorbeer im zerrauten Haar
Hat er seine ganze Jugend, nur nicht ihre Träume
vergessen
Lange das Dach, nie den Himmel, der drüber war.

2
O ihr, die ihr aus Himmel und Hölle vertrieben
Ihr Mörder, denen viel Leides geschah
Warum seid ihr nicht im Schoß eurer Mütter geblieben
Wo es stille war und man schlief und man war da?

3
Er aber sucht noch in absinthenen Meeren
Wenn ihn schon seine Mutter vergißt
Grinsend und fluchend und zuweilen nicht ohne Zähnen
Immer das Land, wo es besser zu leben ist.

4
Schlendernd durch Hölle und gepeitscht durch Paradiese
Still und grinsend vergehenden Gesichts
Träumt er gelegentlich von einer kleinen Wiese
Mit blauem Himmel drüber und sonst nichts.²⁴⁰

Bereits zu Beginn des Gedichts erfährt die Leserin/der Leser, dass Träume und der Himmel Utopien der Jugend des Abenteurers sind, die er bis ins Erwachsenenalter nicht vergessen kann. Ihretwegen sowie aus „Leidenschaft zum Unbekannten“ und „utopische[r] Sehnsucht nach einer nicht näher bestimmten Transzendenz“ verließ er die bürgerliche Sicherheit und sein Elternhaus („Dach“). Diese Transzendenz darf jedoch nicht religiös gedeutet werden, da „der Ausbruch der „Abenteurer“ aus der bürgerlichen Welt zugleich den Verlust ihrer religiösen Bindungen („O ihr, die ihr aus Himmel und Hölle vertrieben“) und damit ihre existenzielle Ausgesetztheit in eine Welt ohne Gott“ bedeutet. Auf Grund dieser Verlorenheit wird in Zeile 3-4 der 2. Strophe „die rückwärts gewandte Sehnsucht nach dem Mutterschoß“ angedeutet. Im Gegensatz dazu wird jedoch in der nächsten Strophe die Suche des Abenteurers „nach dem „Land, wo es besser zu leben ist“ beschrieben. Diese leidenschaftliche und verzweifelte Suche ist jedoch keine reale Ausfahrt, sondern symbolisiert einen utopischen Wunschtraum ebenso wie die „absinthenen Meere“ nur eine utopische Vision darstellen.²⁴¹

²³⁹ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 130.

²⁴⁰ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 78-79.

²⁴¹ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 131-132.

Die Ballade schließt, indem sie „den durch „Höllen und Paradiese“ einer künstlichen Rauschwelt „schlendernden“ Abenteurer“ als einen gescheiterten Menschen zeigt. Der Ausdruck „vergehenden Gesichts“ deutet ebenfalls auf seinen Untergang hin. Am Schluss des Gedichts schließt sich jedoch für den Gescheiterten der Kreis und er erinnert sich an den Himmel und die Visionen seiner Kindheit, die zu Anfang beschreiben wurden.²⁴² In diesem Sinne wird in diesem Gedicht der Untergang nicht durch die Natur symbolisiert. Sie stellt eine schöne Erinnerung und eine utopische Vision dar, die man sucht und sich, da man die Erfüllung seiner Utopien meist nie findet, gerne daran zurück erinnert. Viele Referenzen an die Natur enthält dieses Gedicht nicht, es werden jedoch Sonne, Regen, Lorbeer, blauer Himmel, absinthene Meere, Land und Wiese erwähnt, wodurch man mit diesem Gedicht die Farben gelb, blau und grün assoziieren kann.

7.1.2. Bejaher und bewusster Untergang

In dem Gedicht *Ballade von den Seeräubern* (1918) wird das Schiffsmotiv hingegen bereits ausgeprägt, jedoch nicht als „absolute[r] Metapher“ zur Umschreibung des Untergangs“ wie in *Das Schiff* gebraucht, sondern auf die Seeräuber, die auf ihrem Schiff fahren, projiziert.²⁴³

Ballade von den Seeräubern

1

Von Brantwein toll und Finsternissen!
 Von unerhörten Güssen naß!
 Vom Frost eisweißer Nacht zerrissen!
 Im Mastkorb, von Gesichtern blaß!
 Von Sonne nackt gebrannt und krank!
 (Die hatten sie im Winter lieb)
 Aus Hunger, Fieber und Gestank
 Sang alles, was noch übrig blieb:
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

2

Kein Weizenfeld mit milden Winden
 Selbst keine Schenke mit Musik
 Kein Tanz mit Weibern und Absinthen
 Kein Kartenspiel hielt sie zurück.
 Sie hatten vor dem Knall das Zanken
 Vor Mitternacht die Weiber satt:
 Sie lieben nur verfaulte Planken
 Ihr Schiff, das keine Heimat hat.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

3

Mit seinen Ratten, seinen Löchern
 Mit seiner Pest, mit Haut und Haar
 Sie fluchten wüst darauf beim Bechern
 Und liebten es, so wie es war.
 Sie kneten sich mit ihren Haaren
 Im Sturm in seinem Mastwerk fest:
 Sie würden nur zum Himmel fahren
 Wenn man dort Schiffe fahren läßt.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

4

Sie häufen Seide, schöne Steine
 Und Gold in ihr verfaultes Holz
 Sie sind auf die geraubten Weine
 In ihren wüsten Mägen stolz.
 Um dünnen Leib riecht toter Dschunken
 Seide glühbunt nach Prozession
 Doch sie zerstechen sich betrunken
 Im Zank um einen Lampion.
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!

²⁴² Vgl. ebd. S. 132.

²⁴³ Vgl. ebd. S. 132-133.

5

Sie morden kalt und ohne Hassen
Was ihnen in die Zähne springt
Sie würgen Gurgeln so gelassen
Wie man ein Tau ins Mastwerk schlingt.
Sie trinken Sprit bei Leichenwachen
Nachts torkeln trunken sie in See
Und die, die übrigbleiben, lachen
Und winken mit der kleinen Zeh:
*O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!*

6

Vor violetten Horizonten
Still unter bleichem Mond im Eis
Bei schwarzer Nacht in Frühjahrsmonden
Wo keiner von dem andern weiß
Sie lauern wolfgleich in den Sparren
Und treiben funkeläugig Mord
Und singen, um nicht zu erstarren
Wie Kinder, trommelnd im Abort:
*O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!*

7

Sie tragen ihren Bauch zum Fressen
Auf fremde Schiffe wie nach Haus
Und strecken selig im Vergessen
Ihn auf die fremden Frauen aus.
Sie leben schön wie noble Tiere
Im weichen Wind, im trunknen Blau!
Und oft besteigen sieben Stiere
Eine geraubte fremde Frau.
*O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!*

8

Wenn man viel Tanz in müden Beinen
Und Sprit in satten Bäuchen hat
Mag Mond und zugleich Sonne scheinen:
Man hat Gesang und Messer satt.
Die hellen Sternennächte schaukeln
Sie mit Musik in süße Ruh
Und mit geblähten Segeln gaukeln
Sie unbekanntenen Meeren zu.
*O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!*

9

Doch eines Abends im Aprile
Der keine Sterne für sie hat
Hat sie das Meer in aller Stille
Auf einmal plötzlich selber satt.
Der große Himmel, den sie lieben
Hüllt still in Rauch die Sternensicht
Und die geliebten Winde schieben
Die Wolken in das milde Licht.
*O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!*

10

Der leichte Wind des Mittags fächelt
Sie anfangs spielend in die Nacht
Und der Azur des Abends lächelt
Noch einmal über schwarzem Schacht.
Sie fühlen noch, wie voll Erbarmen
Das Meer mit ihnen heute wacht
Dann nimmt der Wind sie in die Arme
Und tötet sie vor Mitternacht.
*O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!*

11

Noch einmal schmeißt die letzte Welle
Zum Himmel das verfluchte Schiff
Und da, in ihrer letzten Helle
Erkennen sie das große Riff.
Und ganz zuletzt in höchsten Masten
War es, weil Sturm so gar laut schrie
Als ob sie, die zur Hölle rasten
Noch einmal sangen, laut wie nie:
*O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Laßt Wind und Himmel fahren! Nur
Laßt uns um Sankt Marie die See!* ²⁴⁴

Bereits zu Beginn des Gedichts wird rauschhaft und übersteigert von „[s]ämtliche[n] Erfahrungen der „Seeräuber“ berichtet. So bewegen sie sich zwischen „physischen und psychischen Grenzzuständen“. Doch auch die Natur spielt eine große Rolle und zeigt sich als rau und erbarmungslos, sodass die Seeräuber „unter extremen Bedingungen“ ihre Ausfahrt

²⁴⁴ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 87-92.

unternehmen. Die Natur wird besonders wechselhaft beschreiben. So wechseln die Wetterphänomene zwischen Regengüssen, Frost, Sonne, Sturm und hohem Wellengang. All dies sowie „Krankheiten und Entbehrungen“ werden von den Seeräubern „ekstatisch bejaht“ und geradezu begrüßt, da sie „Teil des großen Rausches einer Ausfahrt“ sind, die im Refrain stets fröhlich besungen wird. Eine Parallele zu Rimbauds *Le bateau ivré* lässt sich im Wort „Azur“ erkennen, das in beiden Gedichten an prominenter Stelle vorkommt.²⁴⁵

Der Mittelteil des Gedichts weist Parallelen zur *Ballade von den Abenteurern* auf. Er greift ebenfalls das „Motiv der Trunkenheit“ auf und erzählt von der „anarchischen Hemmungslosigkeit der „Seeräuber“, deren Zustand des passiven Ausgegrenztseins in gesteigerte Aktivität und das Übertreten jeglicher Regeln und Ordnungen umschlägt und so die negativen Seiten, die die absolute Freiheit mit sich bringen kann, zeigt. Als Höhepunkt der Ekstase und „letzte Aufgipfelung der universalen Trunkenheit“ wird zum Schluss des Gedichts der Schiffbruch und somit der Untergang von den Seeräubern bejahend und rauschhaft besungen. Der Untergang wird hier nicht passiv erlitten, sondern als Teil „eine[r] rauschhaft gesteigerte[n] Lebensbejahung“ angesehen.²⁴⁶

In diesem Gedicht wird die Natur somit als wild, extrem und gefährlich dargestellt, doch die Seeräuber lieben sie und genießen ihr entbehrungsreiches Leben auf See. Sie leben bereitwillig mit der Natur und allen Bürden, die sie ihnen auferlegt. Bei Betrachtung der Strophen 9 bis 11 scheint es, als ob das Meer bzw. die Natur eine Weile das wilde und hemmungslose Treiben der Seeräuber duldet und ihm zusieht, doch als ihr ihr Verhalten zu ausschweifend wird, setzt sie dem unmoralischen Treiben ein Ende und verschlingt die Seeräuber. Möglicherweise könnte man hier auch eine Verbindung zur Religion herstellen. Plausibler erscheint jedoch eine in Brechts Naturgedichten häufig auftretende nüchterne Schilderung der natürlichen Lebensbedingungen. Es ist nun mal der Lauf der Dinge, dass jeder Mensch sterben muss. Dass Seeräuber bei einem Schiffsunglück ums Leben kommen, ist naheliegend. In diesem Gedicht sträuben sie sich jedoch ebenso wenig gegen ihr Schicksal als sie es bedauern. Im Gegenteil, sie gehen freudig in der Natur bzw. in ihrem geliebten Meer unter.

²⁴⁵ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 133.

²⁴⁶ Vgl. ebd. S. 133-136.

Ballade auf vielen Schiffen

1
Brackwasser ist braun und die alten Schaluppen
Liegen dick und krebsig darin herum.
Mit Laken, einst weiß, jetzt wie kotige Hemden
Am verkommenen Mast, der verfault ist um krumm.
Die Wassersucht treibt die verschwammten Leiber
Sie wissen nicht mehr, wie das Segeln tut.
Bei Mondlicht und Wind, Aborte der Möwen
Schaukeln sie faul auf der Salzwasserflut.

2
Wer alles verließ sie? Es ziemt nicht zu zählen
Jedenfalls sind sie fort und ihr Kaufbrief verjährt
Doch kommt es noch vor, daß einer sich findet
Der nach nichts mehr fragt und auf ihnen fährt.
Er hat keinen Hut, er kommt nackt geschwommen
Er hat kein Gesicht mehr, er hat zu viel Haut!
Selbst dies Schiff erschauert noch vor seinem
Grinsen
Wenn er von oben seiner Spur im Kielwasser
nachschaute.

3
Denn er ist nicht alleine gekommen
Aus dem Himmel nicht, Haie hat er dabei!
Haie sind mit ihm den Weg hergeschwommen
Und sie wohnen bei ihm, wo immer er sei.
So stellt er sich ein, der letzte Verführer
So finden sie sich im Vormittagslicht
Und von andern Schiffen löst schwankend sich ein
Schiff
Das vor Angst Wasser läßt und vor Reu Salz
erbricht.

4
Er schneidet sein letztes Segel zur Jacke
Er schöpft seinen Mittagsfisch aus der See
Er liegt in der Sonne und badet am Abend
In des Schiffsrumpfs Wasser reinlich seinen Zeh.
Mitunter schauend zum milchigen Himmel
Gewahrt er Möwen. Die fängt er mit Schlingen aus
Tang.
Mit denen füttert er abends die Haie
Und vertröstet sie so manche Woche lang.

5
Oh, während er kreuzt in den Ostpassatwinden
Liegt er ein den Tauen: verfaulend ein Aal
Und die Haie hören ihn oft einen Song singen
Und sie sagen: er singt einen Song am Marterpfahl.
Doch an einem Abend im Monat Oktober
Nach einem Tag ohne Gesang
Erscheint er am Heck und sie hören ihn reden
Und was sagt er? »Morgen ist Untergang.«

6
Und in folgender Nacht, er liegt in den Tauen
Er liegt und er schläft; denn er ist es gewohnt
Da fühlt er: Ein neues Schiff ist gekommen
Und er schaut hinab und da liegt es im Mond.
Und er nimmt sich ein Herz und steigt grinsend hinüber
Er schaut sich nicht um, er kämmt sich sein Haar
Daß er schön ist. Was macht es, daß diese Geliebte
Schlechter als jene Geliebte war?

7
Ach, er steht noch einige Zeit an der Bordwand
Und schaut, und es ist ihm vergönnt zu schau
Wie das Schiff jetzt sinkt, das ihm Heimat und Bett war
Und er sieht ein paar Haie zwischen den Tauen...

8
So lebt er weiter, den Wind in den Augen
Auf immer schlechteren Schiffen fort
Auf vielen Schiffen, schon halb im Wasser
Und mondweis wechselt er seinen Abort.
Ohne Hut und nackt und mit eigenen Haien.
Er kennt seine Welt. Er hat sie gesehn.
Er hat eine Lust in sich: zu versaufen
Und er hat eine Lust: nicht unterzugehn.²⁴⁷

Die *Ballade auf vielen Schiffen* (1920) steht im Gegensatz zu den beiden zuvor besprochenen Gedichten „motivlich und strukturell in engerer Verbindung“ zum Gedicht *Das Schiff*. Beide handeln von Dekomposition und Verfall und behandeln den Untergang als zentrales Thema. Parallel zur *Ballade von den Seeräubern* wird das Motiv des Untergangs auf den Menschen an Bord projiziert und schafft eine Verbindung „Zwischen verfallendem Schiff und dem Verfall des Menschen“. Hier wird der „Typus des Desperados“ dargestellt, dessen brutales Wesen durch Haie, die mit ihm mitkommen, symbolisiert wird. Er treibt ebenso wie seine Schiffe im Wasser und wirkt durch den in Zeile 6 der zweiten Strophe erwähnten „Verlust seines

²⁴⁷ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 79-81.

Gesichts enthumanisiert“, wie das Schiff im gleichnamigen Gedicht. Darüber hinaus bildet auch hier das zentrale Thema des Untergangs „bereits die Voraussetzung der Ausfahrt“. Der Seefahrer überlässt sich jedoch nicht passiv dem Untergang und der Natur, sondern bejaht ihn, hinterfragt ihn nicht und wirkt „aktiver und zynischer, wenn er sich selbst seinen Untergang vorausbestimmt“. Hier wird jedoch kein definitiver Untergang, weder des Schiffs noch der Besatzung, beschrieben, sondern ein stetiger, indem der Seefahrer stets ein anderes sinkendes Schiff besteigt, das ebenfalls dem Untergang geweiht ist. Somit wird der Untergang als „permanenter Schiffbruch“ erkennbar. Definitives Scheitern ist nicht mehr erlaubt, nur noch ein (immer schlechteres) Weiterleben. Dies ist „eine Metapher für das zwischen Untergangsbewußtsein und Vitalität schwankende Lebensgefühl des jungen Brecht nach dem Verlust der transzendenten Orientierung und der Überantwortung an die materiellen Bedingungen seiner Existenz“. Hier ist „nur noch Zynismus und stoische[r] Gleichmut“ möglich, wie in Strophe 8 deutlich wird.²⁴⁸

Auch hier steht die Natur nicht im Vordergrund, symbolisiert aber dennoch den Untergang. Das Gedicht erwähnt Wasser bzw. das Meer und seine tierischen Bewohner wie Haie und Aale, aber auch die Sonne, den milchigen Himmel, Möwen, Seetang und den Mond. Es wird ein verlangsamter Untergang beschrieben, der einerseits auf politische Umstände und Brechts Hinwendung zum Nihilismus andeuten, andererseits möglicherweise auch den natürlichen Lebensgang eines Menschen, den im Laufe der Jahre zunehmend die Kraft verlässt bis er eines Tages im Tod untergeht, beschreiben kann. Auf jeden Fall wird auch in diesem Gedicht der Untergang bewusst wahrgenommen und sogar begrüßt.

7.2. Auflösung in der Natur

Die Untergangsthematik wird in Brechts Werk auch in Gedichten, die sich nicht des Motivs des Schiffes betätigen, verwendet. Das Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen*, das im selben Jahr wie die Ballade *Das Schiff* entstand, 1920, ist ein Beispiel dafür. Einerseits verbindet beide Gedichte die Untergangsthematik, andererseits „wird hier der Bezug zwischen dem Untergangsmotiv und der Auflösung des Menschenbildes evident“, der in *Das Schiff* noch „durch die Schiffsmetapher“ verschleiert wird.²⁴⁹

²⁴⁸ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 136-139.

²⁴⁹ Vgl. ebd. S. 140.

Vom ertrunkenen Mädchen

1
Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
Von den Bächen in die größeren Flüsse
Schien der Opal des Himmels sehr wundersam
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

2
Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So daß sie langsam viel schwerer ward
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

3
Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schwebe.
Aber früh war er hell, daß es auch
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

4
Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr
Haar. Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas. ²⁵⁰

Auch in diesem Gedicht spielt der Prozess der Auflösung im Wasser eine zentrale Rolle. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um ein Schiff, sondern um die Leiche eines jungen Mädchens, das offensichtlich in einem Bach ertrunken ist. Sie „ist dem Wasser ausgesetzt und der Eigenbewegung der Elemente preisgegeben, ohne daß die Himmelszeichen etwas an ihrem Untergang zu ändern vermögen“. Ihr Untergang und ihre allmähliche Dekomposition wird jedoch konzentrierter und mit einer gesteigerteren lyrischen Wirkung geschildert als in *Das Schiff*. Während in der ersten und zweiten Strophe das „Hinunterschwimmen der Leiche“ und ihre Beschwerung durch Tiere und Pflanzen beschrieben wird, kommt es in der dritten Strophe zu einem „Ritardando“, das vom Himmel über ihr spricht, bis schließlich in der vierten Strophe „die Dekomposition der „Leiche“ zu „Aas“ erfolgt“. ²⁵¹

Der Himmel wird hier „zum Sinnbild der ewigen, »wundersamen«, aber dem Menschen gegenüber gänzlich indifferenten Natur“. Durch die letzte Zeile der ersten Strophe würde sich die Leserin/der Leser Gerechtigkeit des Himmels für den frühzeitigen Tod des Mädchens erwarten, doch dazu kommt es bei Brecht nicht. Der „Opal des Himmels“ wird lediglich zu einer „Fiktion der Transzendenz“. Der „gesetzmäßige[n] Wechsel der Tageszeiten“ in Strophe drei kann als pure Ironie und Indiz dafür, dass die Natur, von Tod und Verfaulen unbekümmert, „gleichmütig ihren Lauf nimmt“, verstanden werden. Gott, der die Verstorbenen vergisst, kann kein Leben in der Ewigkeit mehr bieten. Die Körperteile, die vergessen werden, sind sexualsymbolisch bedeutend und können als Verbindung zu Brechts frühen Liebesgedichten verstanden werden. ²⁵²

Dieses Gedicht ist alles andere als eine klassische Totenklage. Die Verstorbene wird mit keinem Wort geehrt. Vielmehr wird sie als eine Übergangserscheinung im Naturprozess inszeniert, die sich vollständig in der Natur auflöst. Daher werden auch keine Angaben zur Lebensgeschichte des Mädchens geliefert. Für die natürliche Verwandlung in Aas ist dies nicht bedeutend, es könnte sich auch um einen Tierkadaver handeln. Während die erste

²⁵⁰ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 113-114.

²⁵¹ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 141-142.

²⁵² Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 64-65.

Strophe noch den Trost einer himmlischen Sphäre anklingen lässt, weisen Worte wie „Leiche“, „verfaulen“ und „Aas“ unmissverständlich auf Tod und Verwesung hin. „Das Eingehen in die elementare Natur wird weder beklagt noch gefeiert, sondern nüchtern konstatiert.“ Schrittweise wird der leblose Körper in das Gestaltlose überführt. Im Titel wird zuletzt das „Mädchen“ erwähnt, später wird es zur „Leiche“ und zu einem „bleichen Leib“, dessen Konturen durch die Anhaftung von „Tang und Algen“ verschwimmen, bis es nur noch undefinierbares „Aas“ im Gewässer ist. In diesem Sinne scheint auch die Reihenfolge des Vergessens der Körperteile in der Schlussstrophe plausibel. Diese führt vom Gesicht, das Individuellste an einem Menschen, bis zu den Haaren, die am indifferentesten sind.²⁵³ In dieser Reihenfolge verweist eine Leiche. Auf Grund Brechts Interesses an Verwesungsprozessen könnte diese Reihung ebenfalls getroffen worden sein.

Darüber hinaus weist Schwarz darauf hin, dass der beschriebene Verwesungsprozess jedoch auch als „Umkehrung des Schöpfungsvorganges“ betrachtet werden kann. Die „Gestalt schaffende Kraft“ wird von der Natur so weit zurückgenommen, bis Gott das Geschöpf vergisst, das sich zu Aas in der Natur auflöst.²⁵⁴

Die literarische Vorlage zu diesem Gedicht stellt die Geschichte der Ophelia dar. *Vom ertrunkenen Mädchen* zeigt viele Parallelen zu Ophelia-Gedichten anderer Dichter. Im Gegensatz zu ihnen, die noch die ehemalige Schönheit Ophelias sowie ihren Namen erwähnen, beschreibt Brecht lediglich den Verfaulungsprozess des Kadavers und spricht nur über „sie“. Damit verbunden ist jedoch auch das „das religiös und idealistisch konzipierte Menschenbild, das sich mit der Unverbindlichkeit des transzendenten Bezugs in seine Elemente auflöst“.²⁵⁵

Schlussendlich bleibt einzig und allein die Natur und „das Element des Wassers“. Brecht beschreibt die Landschaft nicht näher, er schreibt nur von Bächen und Flüssen. Den Weg, der auch als mythologischer Schlusspunkt im Meer enden würde, wählt er nicht. Da sich die Leiche in Flüssen und Bächen und somit in fließenden Gewässern, in denen ständig Bewegung herrscht, auflöst und in die Natur übergeht, wird auch die Ruhe am Ende des Lebens (im Meer) verweigert. Eine Verbindung zur Metaphysik wollte Brecht so vermutlich vermeiden.²⁵⁶

Die Auflösung des Körpers in der Natur kann jedoch auch einen Neuanfang, ein neues Leben, das aus der organischen Materie erwächst, suggerieren. Auch andere Gedichte folgen diesem Schema. Das Gedicht *Großer Dankchoral* z.B. lobt den Baum, das aus Aas entstanden ist und

²⁵³ Vgl. ebd. S. 65-66.

²⁵⁴ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 142-143.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 143-146., siehe auch Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 66.

²⁵⁶ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 66-67.;

Helmut Lethen erläutert noch weitere Interpretationsansätze, die sich jedoch eher weniger mit der Natur befassen, weshalb sie hier nicht weiter verfolgt werden.

nun gegen den Himmel wächst, wodurch verdeutlicht wird, „dass Tod und Verwesung unabdingbare Voraussetzungen für neues Leben sind“.²⁵⁷ Sehr häufig wiederholt sich die Aufforderung jeden noch so kleinen Bestandteil der Natur zu loben durch den Imperativ „Lobet...“, was deren Wichtigkeit für den Kreislauf der Natur betont. Darüber hinaus bringt Brecht in diesem Gedicht seine abneigende Haltung zur Religion in provozierender und widersprüchlicher Weise zum Ausdruck. In der vierten Strophe erwähnt er das „schlechte Gedächtnis des Himmels“ und spielt auf die Nichtexistenz eines Lebens nach dem Tod im christlichen Sinne an. Dies tut er jedoch mittels einer Textumdichtung des Kirchenliedes „Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren“. In der letzten Strophe wird dies noch bekräftigt, was zu den Gedanken des neuen Lebens aus verwester Materie zurückführt.

Das Gedicht *Vom Tod im Wald* handelt von einem Mann, der im Wald stirbt und von seinen Kameraden unter einem Baum bestattet wird, der auf diese Art aus dem Toten erwächst. Zum Schluss des Gedichtes sehen die Männer eine „numinose Lichterscheinung im Baumwipfel, [der] eine verwandelte Fortdauer des Verstorbenen in der Natur erahnen“ lässt.²⁵⁸ Auch hier wird eine religiöse Ebene hinzugefügt als sich die jungen Männer bei diesem Anblick „bekreuzigen“.

Auch in der *Ballade vom Mazeppa* wird das Motiv des Naturkreislaufes übernommen. So wird der „Tod nicht nur als »ewige Ruhe«, sondern auch als »ewige[r] Start« bezeichnet.²⁵⁹ Dieses Gedicht, wie auch *Vom Tod im Wald* zeigen jedoch im Gegensatz zu *Das Schiff*, *Vom ertrunkenen Mädchen* und *Großer Dankchoral*, Personen, die sich gegen das Sterben wehren und sträuben. Ihre Ausgesetztheit sowie „die spezifisch kreatürlichen Aspekte wie Todesfurcht und Lebensgier“ werden herausgearbeitet. Nicht nur „die endliche Verlassenheit im Sterben des unbekanntes Mannes“, auch das „animalische Aufbäumen der Lebensgier als zentraler Aspekt des Sterbens“ werden geschildert.²⁶⁰ Doch letztendlich hilft ihnen alles nichts und auch sie müssen sich in der Natur auflösen. Darüber hinaus zeigen all diese Gedichte von Gott verlassene, vergessene Menschen und intendieren damit die Nichtexistenz allen Göttlichen.

²⁵⁷ Vgl. ebd. S. 67.

²⁵⁸ Vgl. ebd. S. 67.

²⁵⁹ Vgl. ebd. S. 67.

²⁶⁰ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 117.

7.3. Natur als wuchernde, verschlingende, seelenlose Kraft

Brecht zeigt „die Ausgesetztheit des Menschen“ auch in Verbindung mit der „Darstellung neuer Wirklichkeitsbereiche“ wie im Gedicht *Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald*.²⁶¹

Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald

1

Die Männer von Fort Donald – hohé!
Zogen den Strom hinauf, bis die Wälder ewig und seelenlos
sind.
Aber eines Tags ging Regen nieder und der Wald wuchs um
sie zum See.
Sie standen im Wasser bis an die Knie.
Und der Morgen kommt nie, sagten sie
Und wir versaufen vor der Früh, sagten sie
Und sie horchten stumm auf den Eriewind.

2

Die Männer von Fort Donald – hohé
Standen am Wasser mit Pickel und Schiene und schauten
zum dunkleren Himmel hinauf
Denn es ward dunkel und Abend wuchs aus dem
plätschernden See.
Ach, kein Fetzen Himmel, der Hoffnung lieb
Und wir sind schon müd, sagten sie
Und wir schlafen noch ein, sagten sie
Und uns weckt keine Sonne mehr auf

3

Die Männer von Fort Donald – hohé
Sagten gleich: wenn wir einschlafen, sind wir adje!
Denn Schlaf wuchs aus Wasser und Nacht, und sie waren
voll Furcht wie Vieh
Einer sagte: singt »Johnny über der See«.
Ja, das hält uns vielleicht auf, sagten sie
Ja, wir singen seinen Song, sagten sie
Und sie sangen von Johnny über der See.

4

Die Männer von Fort Donald – hohé!
Tappte in diesem dunklen Ohio wie Maulwürfe blind
Aber sie sangen so laut, als ob ihnen wunder was
Angenehmes geschäh
Ja, so sangen sie nie.
Oh, wo ist mein Johnny zur Nacht, sangen sie
Oh, wo ist mein Johnny zur Nacht, sangen sie
Und das nasse Ohio wuchs unten, und oben wuchs
Regen und Wind.

5

Die Männer von Fort Donald – hohé!
Werden jetzt wachen und singen, bis sie eroffen sind.
Doch das Wasser ist höher als sie bis zur Früh und
lauter als sie der Eriewind schrie
Wo ist mein Johnny zur Nacht, sangen sie
Dieses Ohio ist naß, sagten sie
Früh wachte nur noch das Wasser und nur noch der
Eriewind.

6

Die Männer von Fort Donald – hohé!
Die Züge sausen über sie weg an den Eriese
Und der Wind an der Stelle singt eine dumme Melodie
Und die Kiefern schreien den Zügen nach: hohé!
Damals kam der Morgen nie, schreien sie
Ja, sie versaufen vor der Früh, schreien sie
Unser Wind singt abends oft noch ihren Johnny über
der See.²⁶²

Dieses Gedicht entstand 1916 und ist somit der älteste Text, der in die *Hauspostille* aufgenommen wurde.²⁶³ Es zeichnet sich in seiner Konstruktion vor allem durch die Strophenform, den „Wechsel zwischen kurzgeführten Rahmenversen und lang ausschwingenden Binnenversen“, aus und weist zum Großteil Zeilenstil („Kongruenz von Satz- und Versende“) auf. Es bezieht sich auf die Eisenbahntruppe, die in der „Wildnis der Rocky Mountains die ersten Schienen legten“. Doch anstatt ihre Heroik verbunden mit dem „Aufbruch in den fernen Kontinent“ und die „Monumentalität ihrer Taten“ zu loben, schildert das Gedicht vielmehr ihren „Untergang in den Regenfluten einer „seelenlosen“ Wildnis“. Besonders in den Mittelpunkt wird dabei die gesteigerte Vegetativkraft der Natur gestellt, die die Männer überwältigt, was durch die oftmalige Wiederholung des Verbes „wachsen“

²⁶¹ Vgl. ebd. S. 111.

²⁶² Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 84-85.

²⁶³ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 67.

symbolisiert wird. Dies soll wohl „die metaphorische Umschreibung für die Überantwortung menschlicher Existenz an den rein materiellen Charakter der Natur“ ausdrücken.²⁶⁴

Das „Überwältigtwerden der Männer“ von den steigenden Regenfluten ist allerdings nicht heroisch geschildert.²⁶⁵

Vielmehr zeigen ihre Reaktionen im jeweiligen Refrain der Balladenstrophen Mutlosigkeit („Und der Morgen kommt nie, sagten sie“), Müdigkeit („Und wir sind schon müd, sagten sie“) und ausgesprochen animalische Furcht („Und sie waren voll Furcht wie Vieh“), die sie mit dem Song zu übertäuben versuchen.²⁶⁶

„[D]ie weniger amerikanisierte erste Fassung der Ballade“ beinhaltet statt des „Songs: „Oh, wo ist mein Johnny zur Nacht“ den Chor: „Näher, mein Gott, zu dir“ und verdeutlicht somit den Wechsel „von animalischer Todesfurcht“ zu einer „transzendenten Hoffnung der ausgesetzten Kreatur Mensch“. Am Ende dieser ersten Fassung wird die Hoffnung als eine vergebliche dargestellt und „die Ausgesetztheit der Männer in eine Welt ohne Gott“ verdeutlicht.²⁶⁷ Das Bild der Männer, die von Wassern umschlossen werden und somit Opfer „einer seelenlosen Natur“ werden, erinnert an die Geschichte der Sintflut aus der Bibel. Ebenso wächst in *Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* „die Flut unaufhaltsam, anders als in der Bibel ist sie aber nicht das Strafgericht Gottes“ und niemand kann ihr entkommen. „Das Singen des Chorals“ (in der Erstfassung) ändert nichts an der Unerbittlichkeit der Natur.²⁶⁸ In der Fassung, die in die Gedichtsammlung aufgenommen wurde, sind diese Stellen nicht mehr vorhanden. Dennoch lässt das Gedicht die vegetative und erbarmungslose Kraft der Natur, die die Männer verschlingt, ohne dass ihnen göttliche Hilfe zukäme, erkennen.

Müller/Kindt merken darüber hinaus an, dass die Männer abgebrüht ihrem Schicksal gegenüber wirken. Der Erzähler bringt ihnen keine Empathie entgegen, sondern steht ihnen „mit zynischem Gleichmut gegenüber“, was durch die Verben „ersaufen“ und „versaufen“ ausgedrückt wird, die ihren Tod abzuwerten scheinen. „Die naturmythische Verklärung des Todes der Männer“, die noch in der Erstfassung vorhanden war, wird in der neueren Fassung als „dumme Melodie“ abgetan.²⁶⁹

Ein weiteres Gedicht, das eine „Untergangs- und Entgrenzungsthematik“ aufweist und eine ähnliche Stimmung wie das *Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* zeigt, ist die *Ballade von des Cortez Leuten* (1919). Sie handelt von einer „fiktiven Episode aus der Eroberung des mexikanischen Aztekenreichs durch die spanischen Invasoren unter Hernando Cortez im frühen 16. Jahrhundert“, die Leo Perutz in seinem Roman *Die dritte Kugel* (1915)

²⁶⁴ Vgl. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914-1922. S. 113-115.

²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 115.

²⁶⁶ Ebd. S. 115.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 115-116.

²⁶⁸ Vgl. Müller, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. S. 48-49.

²⁶⁹ Vgl. ebd. S. 51.

erzählt. ²⁷⁰ Bertolt Brecht ließ sich von einer darin enthaltenen Stelle, die von einem gefräßigen Wald handelt, zu diesem Gedicht inspirieren. ²⁷¹

Ballade von des Cortez Leuten

Am siebten Tage unter leichten Winden
Wurden die Wiesen heller. Da die Sonne gut war
Gedachten sie zu rasten. Rollen Branntwein
Von den Gefährten, koppeln Ochsen los.
Die schlachten sie gen Abend. Als es kühl ward
Schlug man von Holz des nachbarlichen Sumpfes
Armdicke Äste, knorrig, gut zu brennen.
Dann schlingen sie gewürztes Fleisch hinunter
Und fangen singend um die neunte Stunde
Mit Trinken an. Die Nacht war kühl und grün.
Mit heisrer Kehle, tüchtig vollgesogen
Mit einem letzten kühlen Blick nach großen Sternen
Entschliefen sie gen Mitternacht am Feuer.
Sie schlafen schwer, doch mancher wußte morgens
Daß er die Ochsen einmal brüllen hörte.
Erwacht gen Mittag, sind sie schon im Wald.
Mit glasigen Augen, schweren Gliedern, heben
Sie ächzend sich aufs Knie und sehen staunend
Armdicke Äste, knorrig, um sie stehen
Höher als mannshoch, sehr verwirrt, mit Blattwerk
Und kleinen Blüten süßlichen Geruchs.
Es ist sehr schwül schon unter ihrem Dach
Das sich zu dichten scheint. Die heiße Sonne
Ist nicht zu sehen, auch der Himmel nicht.
Der Hauptmann brüllte wie ein Stier nach Äxten.

Die lagen drüben, wo die Ochsen brüllten.
Man sah sie nicht. Mit rauhem Fluchen stolpern
Die Leute im Geviert, ans Astwerk stoßend
Das zwischen ihnen durchgekrochen war.
Mit schlaffen Armen werfen sie sich wild
In die Gewächse, die leicht zitterten
Als ginge leichter Wind von außen durch sie.
Nach Stunden Arbeit pressen sie die Stirnen
Schweißglänzend finster an die fremden Äste.
Die Äste wuchsen und vermehrten langsam
Das schreckliche Gewirr. Später, am Abend
Der dunkler war, weil oben Blattwerk wuchs
Sitzen sie schweigend, angstvoll und wie Affen
In ihren Käfigen, von Hunger matt.
Nachts wuchs das Astwerk. Doch es mußte Mond sein
Es war noch ziemlich hell, sie sahn sich noch.
Erst gegen Morgen war das Zeug so dick
Daß sie sich nimmer sahen, bis sie starben.
Den nächsten Tag stieg Singen aus dem Wald.
Dumpf und verhallt. Sie sangen sich wohl zu.
Nachts ward es stiller. Auch die Ochsen schweigen.
Gen Morgen war es, als ob Tiere brüllten
Doch ziemlich weit weg. Später kamen Stunden
Wo es ganz still war. Langsam fraß der Wald
In leichtem Wind, bei guter Sonne, still
Die Wiesen in den nächsten Wochen auf. ²⁷²

Bereits der optische Eindruck hebt dieses Gedicht von anderen ab, da es weder eine Gliederung in Strophen noch Refrains, die Brecht oft einbaute, besitzt. Durch diesen „strophisch unregelmäßigen Block“ wirkt es eher „aus einem Epos“ entnommen, als eine eigenständige Ballade. Typisch für ein Epos fehlen darüber hinaus auch die Reime. Dies ist ein Alleinstellungsmerkmal des Gedichts. Den einzigen Anhaltspunkt für eine Gliederung in Strophen sehen Müller/Kindt in der Häufigkeit der Zeitangaben, wodurch sie drei ungefähr gleich lange Blöcke, die auch thematisch eine Einheit bilden, eruieren (Vers 2-17: „Tätigkeit der Männer in der feindlichen Natur“, Vers 18-35: „furchtlose[r] Kampf der Männer mit dem wuchernden Wald“, Vers 37-52: „Untergang der Cortez-Leute“). Trotzdem sind diese Angaben nicht präzise genug, um ein „übersichtliches chronologisches Gerüst des Geschehens herzustellen“. ²⁷³

„Zu Beginn der Ballade deutet nichts auf die Gefährlichkeit der Natur hin.“ Eine angenehme Szenerie wird eröffnet („leichte Winde, helle Wiesen, eine gute Sonne“), die die Männer zu einer Rast einlädt. „Wie häufig in Brechts Untergangsgedichten“ kommt das Unheil „im

²⁷⁰ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 68-69.

²⁷¹ Vgl. Müller, Hans-Harald/Kindt, Tom: Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe. S. 59.

²⁷² Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 86-87.

²⁷³ Vgl. Müller, Hans-Harald/Kindt, Tom: Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe. S. 59-60.

Schlaf oder Momenten verminderter Wahrnehmungsfähigkeit“. Durch übermäßiges Essen und Trinken schlafen sie fest und bemerken nicht das „Wuchern des Waldes“, das darüber hinaus auch zu einer Auflösung der „klaren räumlichen Konturen“ in ein Gewirr aus Ästen führt. Die dadurch hervorgerufene Trennung der Männer von Vieh und Himmel erkennen sie erst als sie erwachen. Auch die atmosphärischen Elemente ändern sich: aus Kühle wird „Schwüle und „der süßliche Geruch der Blüten des Astwerks“ und aus der „guten“ Sonne wird eine „heiße“, die tagsüber jedoch unsichtbar bleibt. Die hektischen unkoordinierten Abwehrreaktionen der Männer können den Wald jedoch nicht zurück drängen. Aus den anfänglich kraftvollen Tätigkeiten wird Mattheit, aus Satttheit wird Hunger. Lediglich eine Stelle („angstvoll“) deutet auf die Gefühlsregungen der Männer hin.²⁷⁴

Obwohl von Perutz inspiriert, unterscheiden sich beide Texte dennoch. Während bei Perutz die Spanier lediglich „von wucherndem Efeu umzingelt“ und nicht getötet werden, wird bei „Brecht die Vitalität der Dschungelnatur ins Phantastische und Dämonische gesteigert, indem er den Urwald die Protagonisten seines Erzählgesichts buchstäblich verschlingen lässt“. Im Gegensatz zu früheren Balladen z.B. von Johann Wolfgang von Goethe oder Theodor Fontane steht hier die Natur dem Menschen nicht als anthropomorphes Wesen gegenüber, wodurch auch keine Interaktion mit ihr möglich ist. In *Ballade von des Cortez Leuten* wird die Natur, in diesem Fall durch den Wald repräsentiert und als eine „anonyme, allgegenwärtige und doch unfassbare Macht, nichts als pure, gefräßig wuchernde Lebenskraft“, wie Kittstein es bezeichnet, dargestellt. Die Ballade ist in ihrer Grundstruktur mit dem Gedicht *Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* vergleichbar. Hier wird die unerbittliche Macht der Natur jedoch durch sintflutartige Regenfälle verkörpert, die „die Eisenbahnpioniere im dichten Wald“ überraschen und richtiggehend ertränken. Anstelle des Verbes „wachsen“, um „die Bedrohlichkeit und die überwältigende Größe der Natur [zu] verdichten“, tritt das Verb „fressen“, das besonders am Schluss des Gedichts beschreibt, wie die Männer von der Natur verschlungen werden.²⁷⁵

Der Gegensatz zwischen Mensch und Natur wird in diesem Gedicht von Anfang an subtil relativiert, indem die Menschen durch ihr Verhalten, sie „schlingen“ gierig „gewürztes Fleisch hinunter“ und legen sich erst schlafen, wenn sie viel getrunken haben („Mit heiserer Kehle, tüchtig vollgesogen“). Doch nicht nur ihre Handlungen werden intuitiv und tierhaft dargestellt, es werden auch explizite Tiervergleiche („Der Hauptmann brüllte wie ein Stier“, „angstvoll und wie Affen“) gezogen. Artikulierte Dialoge, die die Menschen von den Tieren abheben würden, werden jedoch nicht erwähnt. Die Männer singen und grölen lediglich und „Der Hauptmann brüllte wie ein Stier nach Äxten“. Im Gegensatz zum Großteil der zuvor

²⁷⁴ Vgl. ebd. S. 60.

²⁷⁵ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 69-70.

besprochenen Gedichte, bei denen die Hauptfigur erst nach ihrem Tod in die Natur übergeht, wie z.B. in *Vom ertrunkenen Mädchen*, „reduziert dieses Gedicht seine Figuren schon zu ihren Lebzeiten auf eine triebhaft-animalische Existenz und stellt sie in ihrer Kreatürlichkeit auf eine Stufe mit der natürlichen Umwelt“. Obwohl Brecht einem bereits lange in der Literatur verankerten Muster der Gegensätzlichkeit zwischen Natur und „der gesellschaftlichen und kulturellen Ordnung, als einen ebenso fremdartig-bedrohlichen wie faszinierend-verlockenden Gegenraum, der eigenen Gesetzen und Rhythmen folgt“, machte er dennoch in seinen Untergangsgedichten die enge Verbindung zwischen der menschlichen Existenz und der Natur sichtbar und verdeutlicht, dass der Mensch „in existenzieller Perspektive“ letztendlich auf einer Stufe mit den Tieren steht.²⁷⁶

Darüber hinaus lassen sich „Analogien zwischen den menschlichen Akteuren und der Naturkraft“ im Handlungsablauf erkennen. Überwältigen die Männer zu Beginn die Natur und benutzen sie „für ihre Zwecke“, schlägt diese später zurück, was man anhand doppelter Nennungen bestimmter Motive, wie die „armdicken, knorrigen Äste“, die zunächst als Brennmaterial geschlägert werden, über Nacht jedoch zu unüberwindbaren Gefängnismauern anwachsen, und anhand der Tiere, die geschlachtet und gierig von den Eroberern verzehrt werden, die daraufhin selbst wenig später vom Urwald verschlungen werden. Das Gedicht schildert den Kreislauf der Natur und verdeutlicht „das zentrale Thema des Eroberns [und] der aggressiven, »verschlingenden« Aneignung“ der Natur durch den Menschen. Handelt es sich doch um Konquistadoren, die die Absicht haben, das Land zu unterwerfen und auf eine genauso räuberische Natur treffen, die jedoch „weitaus machtvoller und hungriger“ ist, als sie selbst.²⁷⁷

Am Ende des Gedichts wird die idyllisch anmutende Szenerie, die „von leichtem Wind und guter Sonne“ spricht, wieder aufgegriffen, was verdeutlicht, „wie gelassen die Natur über den Menschen hinweggeht“. Zu Beginn scheint es, als würden des Cortez Leute das schöne Wetter zu einer Rast nutzen und Mensch und Natur in friedlichem Einklang mit einander leben, was an die „Fiktion des Transzendenten“, die Schwarz in Zusammenhang mit diesem Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen* einführte, erinnert. Der erste Vers „Am siebten Tage unter leichten Winden“ verstärkt zusätzlich diesen Gedanken und erinnert an die biblische Schöpfungsgeschichte. Gegen Ende wendet sich das Blatt jedoch entscheidend. Die Natur, hier vor allem die Sonne, wird nun als „vollkommen losgelöst von dem Blickwinkel und den Bedürfnissen der Menschen“, die chancenlos im Wald zu Grunde gehen und sterben, gezeigt.²⁷⁸

²⁷⁶ Vgl. ebd. S. 70.

²⁷⁷ Vgl. ebd. S. 70.

²⁷⁸ Vgl. ebd. S. 71.

So empfindungslos sich die Natur zeigt, so empfindungslos und abgehärtet „gegen die Kälte der Natur“²⁷⁹ zeigt sich auch der Erzähler des Gedichts. Durch den „Verzicht auf wörtliche Figurenrede“ und die vollkommene Konzentration auf den epischen Bericht schafft er für sich wie auch für die Leserin/den Leser Distanz zum Geschehen und dem Schicksal der Cortez-Leute. Auch entfernt er sich offensichtlich vom Geschehen und den Männern und wendet sich der Natur zu.²⁸⁰ Scheint er zu Beginn des Textes noch viel Einblick in das Geschehen zu haben bzw. nahe bei den Protagonisten zu sein, entwickelt sich im Laufe der Handlung eine immer größere Entfernung – vermehrt wird vom Blätterdach, das sich verdichtet, gesprochen – bis er gegen Ende schließlich die Männer nicht mehr sehen und nur noch von außen aus der Vogelperspektive auf das Geschehen blicken kann. Bereits vor dem Tod der Männer kann er über das Geschehen im dichten Wald lediglich Vermutungen aufstellen („Sie sangen sich wohl zu.“). Besonders die letzten Zeilen drücken „Frieden und Gefräßigkeit“ gleichzeitig aus. Die „Leute sind verschwunden, der Wald frisst die Wiesen, Friede liegt über der Szene“.²⁸¹ Die historische Bedeutung der Männer, die im Titel angesprochen wird, hat keine Auswirkungen auf die sich ausbreitende Natur. Sie werden „in Natur zurückgeführt und von ihr restlos absorbiert“. Obwohl in diesem Gedicht, anders als in *Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* und *Vom Tod im Wald*, keine verklärte „Andeutung einer Fortdauer der Toten in der Natursphäre“ existiert, wird hier der Tod mit dem Leben dennoch, wenn auch auf eine andere Weise, verknüpft. So sterben die Spanier „an der Fülle des wuchernden Waldes [und] an seiner dämonisch gesteigerten Vitalität“, wodurch der Wald sein Leben und Fortbestehen auf den Tod bzw. den Untergang der Spanier stützt.²⁸² Diesen „immergleichen Kreislauf der Natur“ symbolisieren auch die szenischen Beschreibungen, die durch einen Parallelismus am Anfang wie am Ende des Gedichts auftauchen („langsam, In leichtem Wind, bei guter Sonne, still“). Darüber hinaus können Ort und Zeit nicht spezifisch eingeordnet werden, was zu einer „Orts- und Zeitlosigkeit“ führt und, wie Brecht es vermutlich beabsichtigte, „nichts als das ewige Verrinnen der Zeit“ und den „ewigen Kreislauf der Natur“ symbolisiert.²⁸³

Auf diese Weise zeigt Brecht wieder einmal den natürlichen Kreislauf der Natur, in dem jedes Lebewesen, egal welche Intentionen und Funktionen es hat, sterben muss und damit das Gedeihen neuer Lebewesen, in diesem Fall des Waldes, ermöglicht. Andererseits wird die Natur als wehrhaft und erbarmungslos dargestellt, was uns Menschen verdeutlicht, dass wir nicht immer die Oberhand allen anderen Organismen gegenüber behalten können. Das Bild der Natur, die zurück schlägt und den Menschen bedroht, findet sich in der Literatur wie auch

²⁷⁹ Vgl. Müller, Hans-Harald/Kindt, Tom: Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe. S. 62.

²⁸⁰ Vgl. ebd. S. 61.

²⁸¹ Vgl. ebd. S. 61.

²⁸² Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 71.

²⁸³ Vgl. Müller, Hans-Harald/Kindt, Tom: Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe. S. 61.

im Film immer wieder. Man kann daher vermuten, dass Brecht damit ein Thema anspricht, dass die Menschen sehr beschäftigt und seit je her beängstigt.

7.4. Der positive Übergang des Menschen in die Natur

Brecht dichtet jedoch auch eine völlig andere Art an Entgrenzungsgedichten, die „das Aufgehen des Individuums in der Natur positiv wertet und als beglückende Einheitserfahrung darstellt“. Das Gedicht *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* (1919) ist neben *Vom Klettern in Bäumen* eines der bekanntesten Exempel dieser Kategorie. Beide greifen „mit Bäumen und Gewässern nicht nur die Hauptmotive von Brechts gesamter Naturlyrik [auf], sondern auch gerade jene Elemente der Natur [...] von denen die Protagonisten“ der bereits besprochenen Untergangsgedichte „überwältigt und vernichtet werden“. Brecht stellte beide Kategorien in der *Hauspostille* nebeneinander und ordnete sie der „Lektion der »Exerzitien«“ zu, was wohl Brechts Vorliebe zur Parodie von „christliche[n] Begriffe[n] und Haltungen“ zuzuschreiben ist. Wollte „Ignatius von Loyola, der Begründer des Jesuitenordens“ ursprünglich mit diesen geistlichen Übungen „den Geist von allen irdischen Leidenschaften reinigen“, verwandelt Brecht sie provokativ zu „Anleitungen zu höchst diesseitigen, leiblich-sinnlichen Genüssen“. Er bezeichnete beide Gedichte unter seinen Freunden auch als „Evangelien“ und wollte der christlichen »guten Botschaft« neben der Auferstehung auch „eine intensive Selbsterfahrung in der Natur“ hinzufügen.²⁸⁴

Vom Schwimmen in Seen und Flüssen

1

Im bleichen Sommer, wenn die Winde oben
Nur in dem Laub der großen Bäume sausen
Muß man in Flüssen liegen oder Teichen
Wie die Gewächse, worin Hechte hausen.
Der Leib wird leicht im Wasser. Wenn der Arm
Leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt
Wiegt ihn der kleine Wind vergessen
Weil er ihn wohl für braunes Astwerk hält.

2

Der Himmel bietet mittags große Stille.
Man macht die Augen zu, wenn Schwalben kommen.
Der Schlamm ist warm. Wenn kühle Blasen quellen
Weiß man: Ein Fisch ist jetzt durch uns geschwommen.
Mein Leib, die Schenkel und der stille Arm
Wir liegen still im Wasser, ganz geeint
Nur wenn die kühlen Fische durch uns schwimmen
Fühl ich, daß Sonne überm Tümpel scheint.

3

Wenn man am Abend von dem langen Liegen
Sehr faul wird, so, daß alle Glieder beißen
Muß man das alles, ohne Rücksicht, klatschend
In blaue Flüsse schmeißen, die sehr reißen.
Am besten ist´s, man hält´s bis Abend aus.
Weil dann der bleiche Haifischhimmel kommt
Bös und gefräßig über Fluß und Sträuchern
Und alle Dinge sind, wie´s ihnen frommt.

4

Natürlich muß man auf dem Rücken liegen
So wie gewöhnlich. Und sich treiben lassen.
Man muß nicht schwimmen, nein, nur so tun, als
Gehöre man einfach zu Schottermassen.
Man soll den Himmel anschauen und so tun
Als ob einen ein Weib trägt, und es stimmt.
Ganz ohne großen Umtrieb, wie der liebe Gott tut
Wenn er am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt.

285

²⁸⁴ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 72.

Obwohl „Baden und Schwimmen zu den bevorzugten Vergnügungen des Augsburger Brecht-Kreises“ gehörte, darf dieses Gedicht nicht als autobiografischer Erlebnisbericht verstanden werden, da die Sprache bewusst und kunstvoll geformt wurde und es so beinahe als „Vorstudie[n] zur Entgrenzungslirik“ wirkt. Durch „die recht lockere metrische Gestaltung, [den] lässige[n] Plauderton, den das lyrische Ich über weite Strecken anschlägt, und die unbekümmerte Mischung unterschiedlichster Stilebenen“ wird bereits „Entspannung in der elementaren Natur“ ausgestrahlt. So reichen die Sprachebenen von „biblische[r] Diktion (»alle Dinge sind wie's ihnen frommt«) bis zur Umgangssprache (»schmeißen«)“. Durch das dämmernde Bewusstsein und das Liegen in seichten Gewässern „in den ersten beiden Strophen“ kommt es zu einer Entgrenzung und der Mensch nähert sich „dem pflanzlichen Leben an“. Oben und Unten werden sowie die Schwerkraft in diesem entspannten Zustand einfach aufgehoben, was besonders in der ersten Strophe „Wenn der Arm/Leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt“ zum Ausdruck kommt. „Auch die festen Konturen des Körpers verschwimmen“ und werden als eigenständig angesehen („Mein Leib, die Schenkel und der stille Arm/Wir liegen still im Wasser“). „Der Sprecher erfährt diese Auflösung nicht als bedrohliche Desintegration, sondern als beglückende Verschmelzung, weshalb er sich paradoxerweise [als] »ganz geeint« empfindet.“ In den ersten beiden Strophen wird mit der Ich-Identität und der „Unterscheidung von Innen und Außen“ gespielt und sie werden zeitweise vertauscht. Die Verse 3-4 der dritten Strophe („Muß man das alles, ohne Rücksicht, klatschend/ In blaue Flüsse schmeißen, die sehr reißen.“) zeigt auf der klanglichen Ebene „durch die Häufung stimmloser Zischlaute“ einen Wechsel an und hebt sie von den beiden vorherigen Strophen, die viele „helle Vokale und Diphthonge“ enthalten, ab. In der letzten Strophe tritt durch das „ruhige[n] Sich-treiben-lassen“ wieder die Entgrenzung im Wasser in den Vordergrund. In dieser „Einheit mit der Natur fühlt sich der Mensch“ beinahe wie Gott, der „am Ende des Gedichts in familiär-vertraulicher Weise vermenschlicht erscheint“ und ebenfalls in den Flüssen schwimmt.²⁸⁶

Anders als im Großteil der deutschen Naturlyrik schildert der Sprecher in diesem Gedicht keine „distanzierte Wahrnehmung der Natur“ wie auch visuelle Eindrücke eine untergeordnete Rolle spielen. So heißt es sogar zu Beginn der zweiten Strophe „Man macht die Augen zu“, die Leserin/der Leser wird in der letzten Strophe jedoch wieder dazu aufgefordert, den Himmel anzusehen. „An die Stelle“ der oft distanzierten Betrachtung „tritt eine intensive leibliche Erfahrung des Elements“, weshalb dieses Gedicht, anders als die meisten lyrischen Texte, die Natur nicht gedanklich durchdringen möchte, sondern lediglich „eine förmliche Verschmelzung mit dem Reich des Elementaren“ anstrebt. Obwohl der Sprecher

²⁸⁵ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 72-73.

²⁸⁶ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 73-74.

offensichtlich aus eigenen Erfahrungen berichtet, stellt dieses Gedicht keinen Erlebnisbericht dar, sondern vielmehr eine Anleitung bzw. „Lektionen, deren Thema“ bereits im Titel kühl und sachlich benannt wird. Auch „das unpersönliche »man«, das sämtliche Strophen durchzieht, [...] [erinnert] an eine Gebrauchsanweisung“. Die Passagen, die den Anschein erwecken, als sei das lyrische Ich „selbst mit den Empfindungen vertraut“ und würde aus eigenen Erfahrungen berichten, werden jedoch in belehrende Reden, die mit „Wendungen wie »man muss« und »man soll«“ strukturiert sind, eingebettet und sind diesen untergeordnet. „So wird der Genuss der eigenen Leiblichkeit im Gedicht als reflektierte Anweisung formuliert und damit ins klare Bewusstsein gehoben.“²⁸⁷

Es existieren Parallelen zu den zuvor besprochenen Untergangsgedichten, da alle Protagonisten in die Natur eingehen, doch während die kämpferisch-aggressiven „Leute des Cortez“ dies „nur als Überwältigung durch einen übermächtigen Gegner erleben können“, empfiehlt *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* geradezu „das Aufgehen im Element zielstrebig zu suchen“. Obwohl es in Bezug auf „das Wasser und die Entgrenzung der Körpereinheit“ eine starke Verbindung zu *Vom ertrunkenen Mädchen* aufweist, handelt es sich hierbei jedoch um „eine willentlich eingeleitete, kontrollierte Regression, die angstfrei und lustvoll genossen werden kann“, da das Ich immer als Einheit bestehen bleibt und den Vorgang beherrscht. „Die passive Hingabe“ wird jedoch nicht als Zwang empfunden, sondern als intentionales, spielerisches und „vorübergehendes Loslassen des eigenen Selbst“. Besonders in Vers 3-4 der dritten Strophe wird der Mensch „als handlungsfähiges Subjekt“ dargestellt. „Die Balance zwischen Selbstaufgabe und Selbstbewahrung bestimmt das ganze Gedicht und macht den Kern seiner Verhaltenslehre aus.“ Hierbei sieht man starke Parallelen zu den Schlussversen der *Ballade auf vielen Schiffen* („er hat eine Lust in sich: zu versaufen / Und er hat eine Lust: nicht unterzugehen“).²⁸⁸ Dennoch sei hier erwähnt, dass bei allen zuvor betrachteten Untergangsgedichten die Natur eine Bedrohung für Leib und Leben der Protagonisten darstellt und stets der Tod bzw. die Verwesung drohen. In diesem Gedicht wird jedoch von Anfang an eine angenehme, entspannte Atmosphäre kreiert, die die Leserin/den Leser unter Umständen an eigene Baderlebnisse erinnern oder zum Träumen einladen kann. Das Ich ist niemals bedroht sowie klar ist, dass die Entgrenzung des Körpers im Wasser keine tatsächliche ist, sondern lediglich emotional empfunden wird. Das Ich geht somit metaphorisch genussvoll in die es umschmeichelnde und ihm wohlgesonnene Natur über.

Andererseits verhindern die Unterweisungen des lyrischen Sprechers jegliche schwärmerische Naturseligkeit und „die vollkommene Hingabe an regressive Phantasien, die die vertraute Ich-Identität ernstlich gefährden und ins Bedrohliche umschlagen könnten“. Auch lautlich und

²⁸⁷ Vgl. ebd. S. 74.

²⁸⁸ Vgl. ebd. S. 75.

formal wird keine absolute Harmonie suggeriert, indem rhythmische Stolpersteine in die fünfhebigen Jamben eingebaut werden. Gerade Stellen, an denen „besonders starke Bilder“ des Rückgangs in die Natur gezeichnet werden – das Übergehen in die Schottermassen und das Getragen-werden von einer Frau – weisen „zugleich Als-ob-Wendungen auf, die in Erinnerung rufen, dass die Preisgabe der klaren Konturen des Individuums nur eine temporäre subjektive Erfahrung, aber keine vollzogene Tatsache darstellt“. Im Gegensatz dazu sterben die Protagonisten der Gedichte *Vom ertrunkenen Mädchen* und *Ballade von des Cortez Leuten* tatsächlich und verschmelzen „unwiderruflich mit der Natur“. Kittstein verweist an dieser Stelle jedoch auf fließende Übergänge und zitiert eine Passage aus dem *Baal*, in der er herleitet, wie „eine bewusst herbeigeführte Entgrenzung bruchlos in Verwesung und Zerfall“ münden kann: „manchmal träume ich von einem See, der ist tief und dunkel und zwischen die Fische lege ich mich und schaue den Himmel an. Tag und Nacht, bis ich verfault bin“. Alle hier betrachteten Gedichte behandeln somit „unterschiedliche Aspekte eines einzigen Vorstellungskomplexes“. Darüber hinaus symbolisiert „das Farbattribut »bleich«, das in *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* zum einen auf den Sommer, zum anderen auf den »Haifischhimmel« bezogen wird, in Brechts früher Lyrik für gewöhnlich die Nähe von Untergang und Tod“. Diese Themen sind somit auch in den Schwimmgedichten verdeckt vorhanden. Auch der »Haifischhimmel« erinnert „an die Drohung der verschlingenden Natur“. ²⁸⁹

Der von Kittstein oft verwendete „Terminus »Regression«, mit dem die Psychoanalyse die Wiederbelebung früherer Phasen der seelischen Entwicklung eines Individuums bezeichnet“, legt eine psychoanalytische Interpretation der frühen Entgrenzungs- und Untergangsgedichte Brechts nahe. Auf Grund dessen kann „die Verschmelzung mit dem Elementaren, die sich so häufig mit Bildern des Schwebens, des Getragenwerdens, des Wiegen und Schaukelns verbindet, als Phantasie von der Wiederherstellung einer ungeschiedenen Einheit durch die Rückkehr in den Mutterleib, »in den Schoß der mütterlichen Natur«“ verstanden werden. In der *Ballade von den Abenteurern* z.B. wird der Wunsch nach absoluter Geborgenheit explizit ausgedrückt („Warum seid ihr nicht im Schoß eurer Mütter geblieben/Wo es still war und man schlief und man war da?“). Auch bei *Baal* findet sich eine leitmotivische Verknüpfung zwischen Tod („»dunkle[n] Schoß «der Erde“) und Leben („weißer Mutterschoß“), wodurch „[D]er »Schoß« - der Erde bzw. der Mutter - [...] verschlingend und gebärend zugleich“ ist. ²⁹⁰

In diesem Sinne resultieren „die Auf- und Ausbrüche in exotische Fernen“ in Brechts Gedichten aus „dem Streben der jeweiligen Figuren zur allumfassenden Natur, zum

²⁸⁹ Vgl. ebd. S. 75-76.

²⁹⁰ Vgl. ebd. S. 76.

Untergang, zur heimlich ersehnten Entgrenzung des Ich“. Auch ein weiteres großes Thema, jenes des »Tod Gottes«, lässt sich damit verbinden. Indem die „oberste[n] Vater-Repräsentanz wegfällt und auch andere „Vaterfiguren in Familie und Gesellschaft“ geschwächt werden, liegt der Weg zur Regression bzw. zur Mutter nahe. Die Verschmelzungserfahrungen werden hierbei „als befreiende Entlastung von der Individuation wie als erschreckender Selbstverlust wahrgenommen“. Daher empfinden die Protagonisten angesichts „der Auflösung in der Natur [...] Angst und Klage“, wie in *Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* und *Ballade von des Cortez Leuten*, „gänzlich passive Hingabe im Tod“ z.B. in *Vom ertrunkenen Mädchen* und euphorisches Einverständnis, beispielsweise in der *Ballade von den Seeräubern* und abgewandelt in *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* und *Vom Klettern in Bäumen*. So gesehen können zusammenfassend Verschmelzungswünsche in Vernichtungängste übergehen und die bergende Natur als Gegenteil der bedrohlich wuchernden, verschlingenden“ Natur verstanden werden. Daher wird auch in *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* „der böse, gefräßige Haifischhimmel“ erwähnt.²⁹¹

Mennemeier lenkt darüber hinaus den Blick auf die historische Entstehungszeit der in der Grundstimmung mit einander verwandten Gedichte *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* und *Vom Klettern in Bäumen*, die beide 1919 entstanden. In der politisch aufgeladenen und aufgeregten Zwischenkriegszeit suchte man „in der Natur als Wider-Part zumindest für eine Weile einen Lehrmeister, der deutlich macht, wo die wahren Rhythmen zu finden sind“. Durch die Natur versuchte man „Ruhe [und] Geduld zu begreifen“. Während manche Naturgedichte die Welt nur noch vergessen wollen, beschreiben andere gerade den Zusammenhang mit dieser. Brecht schreibt in letzterer Tradition und stellt oft die „Relation zwischen Natur und Geschichte“ dar, da er „eine starke Beziehung“ zu beiden Materien hatte. Beide in diesem Unterkapitel besprochenen Gedichte signalisieren laut Mennemeier „ein materialistisches Grundvertrauen in positive Überlebenskräfte“, bringen die „Lust an der Natur“ zum Ausdruck und erzeugen „eine gesellige, „soziale“ Atmosphäre“. Zur „Entspannung von den Nöten und Zwängen der Gegenwart“ lehrt Brecht das „Verhalten in der Natur“. Die Natur wird dabei nicht als „magisch-mystische Entität von außen“ betrachtet, sondern die Leserin/der Leser erwirbt „sozial übertragbar[e] und verwendbar[e]“ Fertigkeiten.²⁹²

²⁹¹ Vgl. ebd. S. 76-77.

²⁹² Vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. S. 43-44.

Vom Klettern in Bäumen

1

Wenn ihr aus eurem Wasser steigt am Abend –
Denn ihr müßt nackt sein, und die Haut muß weich sein –
Dann steigt auch noch auf eure großen Bäume
Bei leichtem Wind. Auch soll der Himmel bleich sein
Sucht große Bäume, die am Abend schwarz
Und langsam ihre Wipfel wiegen, aus!
Und wartet auf die Nacht in ihrem Laub
Und um die Stirne Mahr und Fledermaus!

2

Die kleinen harten Blätter im Gesträuche
Zerkerben euch den Rücken, den ihr fest
Durchs Astwerk stemmen müßt; so klettert ihr
Ein wenig ächzend höher ins Geäst.
Es ist ganz schön, sich wiegen auf dem Baum!
Doch sollt ihr euch nicht wiegen mit den Knien!
Ihr sollt dem Baum so wie ein Wipfel sein:
Seit hundert Jahren abends: Er wiegt ihn. ²⁹³

Auch *Vom Klettern in Bäumen* leitet zum absoluten Naturgenuss an. Durch „Possessivpronomina (euer Wasser, eure Bäume) [zerstört es] die traditionelle Vorstellung weihervoller Unberührtheit der Natur“ und rät dazu, „die Natur in Besitz zu nehmen“. Es scheint als würde sie selbstverständlich dem Menschen gehören. Es geht hierbei jedoch „nicht um Unterwerfung“ oder Ausbeutung der Natur, vielmehr sollen Mensch und Natur denselben Zweck verfolgen, „die Harmonie von Haus aus unterschiedlicher Bewegungsrhythmen ist angestrebt“. Um diese Ziel zu erreichen bedarf es jedoch Anstrengungen, was besonders in der zweiten Strophe beschrieben wird. „Der herrliche Zustand vollkommener ichvergessener Passivität erscheint in Brechts Gedicht als Resultat von Aktivität“, die aus kooperativem Verhalten mit der Natur besteht. Das Ende, das beschreibt wie der Mensch im Baum sitzt und von diesem gewiegt wird, zeichnet „eine Utopie von harmonischem Zusammenleben“. Darüber hinaus zeigt dieser „neu[e] Typus von Naturlyrik“ keine distanzierte Haltung der Natur gegenüber mehr, sondern „eine[r] zugreifende[n] Annäherung“, die dem Menschen den praktischen Gebrauchswert der Natur näher bringt. Wenn sich der Mensch anpasst, kann er großen Genuss erfahren. ²⁹⁴

Als programmatisch scheint, „daß die Natur als Universalie oder sonstiges abstraktes Wesen (z.B. Jahreszeit) in diesen beiden Gedichten nicht auftaucht“. In den Gedichttiteln wird „lediglich von Bäumen, Seen und Flüssen“ sowie konkreten Tätigkeiten, „Schwimmen und Klettern“ gesprochen. So symbolisiert der Baum in Brechts Naturlyrik „verborgene Natur-Gesetzlichkeiten, die der Mensch entdecken und entfalten lernen muß“. Des Weiteren soll der Mensch von der Natur lernen und sie nachahmen. Andererseits kann die Natur laut Mennemeier durch die Hilfestellung des Menschen ihre „friedlichen Kräfte entbinden, die in ihr unmittelbar neben den barbarischen, zerstörerischen wirksam sind“. ²⁹⁵

Viele der zuvor besprochenen Aspekte gelten auch für dieses Gedicht. Wie auch schon *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* zeigt es einen belehrenden Ton, hier wird die Leserin/der Leser jedoch nicht durch das unpersönliche »man«, sondern mit einem konkreteren »ihr«

²⁹³ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 71.

²⁹⁴ Vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. S. 45-46.

²⁹⁵ Vgl. ebd. S. 47-48.

angesprochen, wodurch der Charakter des Gedichts noch anordnender erscheint. Auch hier wird der „bleiche Himmel“ erwähnt, was auf Untergang und Tod, die im Kreislauf der Natur immer drohen, hindeuten kann. Der Mensch muss sich anstrengen und die richtigen Entscheidungen treffen, um in den Baumwipfel zu gelangen, der ihm Seligkeit verspricht. Hier soll er ganz in die Natur übergehen bzw. im Einklang mit ihr leben und keine eigenen Aktionen mehr setzen („Doch sollt ihr euch nicht wiegen mit den Knien!“). Der Schluss des Gedichts nimmt mit dem Bild des Menschen, der vom Baumwipfel gewiegt wird, Bezug auf die Entgrenzung. Der Baum erscheint wie eine Mutter, die ihr Kind in den Armen wiegt.

Das Gedicht *Erinnerung an die Marie A.* enthält ebenfalls Naturmotive. Hier wird eine Liebeserfahrung hauptsächlich durch die Natur, in der die beschriebene Szene stattfindet, geschildert. Eine weiße Wolke steht hier einerseits für die Flüchtigkeit der Liebe, andererseits für die Liebe selbst. Da dieses Gedicht in der Fachliteratur jedoch überwiegend als Liebeslyrik angesehen wird, und die Natur in diesem Fall nur als Requisite fungiert, wird es an dieser Stelle nicht näher besprochen, sondern nur der Vollständigkeit halber erwähnt.²⁹⁶

7.5. Zusammenfassung

Knapp zusammengefasst stehen in Brechts Naturlyrik das Schiff bzw. der Schiffbruch meist für den Untergang. Darüber hinaus sind die Dekomposition bzw. Auflösung des lyrischen Ich in der Natur und Verwesung zentrale Themen, die sich häufig wiederholen und auch mit transzendenter Orientierungslosigkeit verbunden werden. Weiters wird Natur als utopischer Wunschtraum bzw. Erinnerung und als einerseits von den Protagonisten bejahter und bewusster Untergang in der erbarmungslosen Natur dargestellt, andererseits sträuben sie sich dagegen. Ganz zentral bzw. zugrunde liegend wird jedoch meist die Auflösung des Protagonisten als organische Materie in die Natur als Voraussetzung für neues Leben dargestellt. Weiters wird sie als wuchernde, äußerst vegetative, seelenlose und verschlingende Kraft, die auch zurück schlägt, dargestellt. Andererseits handeln Naturgedichte auch vom positiven Übergang des Menschen in die Natur bzw. von einer beglückenden Verschmelzung mit dem Elementaren und somit von einer bergenden Natur, von der der Mensch lernen soll.

Brechts gesamte Naturlyrik wird von zentralen Motiven durchzogen. Diese sind Pflanzen, vor allem Bäume, Tiere, wie Möwen, Geier, Haie, Fische, Wasser, Wind, Wolken, Sonne und der Himmel. Ebenso tauchen die symbolischen Farben blau, violett, braun, rot, schwarz und grün, wie auch das Attribut bleich immer wieder auf.

²⁹⁶ Siehe Knopf, Jan: *Gelegentlich: Poesie*. S. 71-82. und Knopf, Jan (Hg.): *Brecht Handbuch Bd. 2 Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler 2001. S. 78-84.

8. Darstellung der Stadt in Brechts Gedichten

8.1. Merkmale des Zyklus

Ähnlich wie im vorangegangenen Kapitel, wird nun das Thema der Stadt näher beleuchtet. Um den Umfang der Untersuchung einzugrenzen, werden hier lediglich ausgewählte Gedichte aus Brechts Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* behandelt. Zentrales Thema dieses Kapitels ist die Beantwortung der Forschungsfrage nach der motivisch-thematischen Darstellung der Stadt in diesem Gedichtzyklus und durch welche Motive sie thematisiert wird. Wie bereits in der Einleitung des vorherigen Kapitels erklärt, wird sich auch diese Untersuchung lediglich auf die in den Gedichten verwendeten Themen, Motive und Symbole beschränken. Eine ausführliche Strukturanalyse wird auch in diesem Kapitel meist nicht vorgenommen.

Als Deutschland im 19. Jahrhundert einen enormen Modernisierungsschub erlebte, der es zu einer „der führenden Industrienationen der Welt verwandelte“, wirkte sich dies auch auf alle Lebensbereiche der Bevölkerung, die sich stark vermehrte, aus. Die Folgen waren völlig „neue gesellschaftliche und kulturelle Phänomene“ wie Urbanisierung, Industrialisierung, Verstädterung sowie die Entstehung eines riesigen Proletariats, das „unter miserablen Wohn- und Lebensverhältnissen zu leiden hatte“. Darüber hinaus verlangten die Menschenmassen nach neuen Unterhaltungsformen. „[D]ie Fülle rasch wechselnder Sinnesreize“ und das gesteigerte Lebenstempo „wirkten auf viele Beobachter wie ein Schock“.²⁹⁷

Da die Dichtung zuvor noch „keine literarischen Techniken [zur] Verarbeitung“ der Urbanisierungsprozesse und ihrer Begleiterscheinungen ausgeprägt hatte, da sie dieses nicht kannte, mussten neue „geeignete Formen und ästhetische Mittel ausgeprägt werden“, aus denen die deutsche Großstadtlyrik hervorging. Als Brecht begann, sich in seinem lyrischen Werk der Großstadtthematik zu widmen, „hatte die deutschsprachige Lyrik [...] schon eine breite Palette von Darstellungsmodi und Deutungsschemata entwickelt“, die von einer „distanzierte[n] Schilderung moderner Stadtlandschaften [...] mit soziologische[n] Porträts“ der großstädtischen Lebensformen, über „düstere Visionen gigantischer Metropolen, die das menschliche Individuum förmlich verschlingen“ bis zu einem rauschhaften Taumel „des großstädtischen Daseins“ reichten. Bertolt Brechts Großstadtgedichte sind jedoch auf eine völlig andere Weise konzipiert. Als er 1924, nach mehreren längeren Aufenthalten, endgültig nach Berlin übersiedelte, kannte er nur die „vergleichsweise provinziellen Verhältnisse in Augsburg und München“ und war auf die Eindrücke der Hauptstadt nur unzureichend

²⁹⁷ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 104.

vorbereitet. „Die urbane Umgebung“ mit ihrem rasanten Tempo wie auch soziale Konflikte interessierten ihn anscheinend nicht. „Brechts Aufmerksamkeit galt stattdessen der spezifischen Atmosphäre, die in Berlin herrschte, und den menschlichen Haltungen, in denen sie ihren Ausdruck fand.“ Das Motiv der *Kälte* definiert hierbei stets Brechts Großstadtlyrik. Sie ist für ihn „eine Qualität der urbanen Existenz selbst“ und dringt tief in die Menschen, die sich in den Städten befinden. Darüber hinaus verbindet er diese Kälte häufig mit der Metapher des Dschungels, um Großstädte zu beschreiben. Doch anstatt sich zu beklagen, erkennt er „die unwirtlichen Zustände als Gegebenheit“ an, heißt sie sogar gut, verinnerlicht sie und versucht, sich gegen sie zu wappnen.²⁹⁸

Die Gedichte des *Lesebuchs für Städtebewohner* sind Lehrgedichte, die „entweder durch Unterweisung auf direktem Weg oder durch Vorführung menschlicher Verhaltensweisen“ belehren und die Wirklichkeit ohne subjektive Akzentuierungen abbilden wollen. Um dem gerecht zu werden, verwendet Brecht in diesem Gedichtzyklus nicht mehr das Genre der Ballade oder des Liedes, sondern versucht neue Formen zu finden, die seiner angestrebten didaktischen Grundhaltung entsprechen und keine „untauglichen und nicht zweckmäßigen formal-künstlerischen Mittel“ mehr aufweisen. „Der Mensch ist Demonstrationsobjekt, merkmallos, ohne Gesicht, anonym.“ Doch Brechts „Sprache ist hart und spröde geworden, sie ist streng zweckgebunden und muß sich alle poetischen Reize versagen“. Das Auftauchen attributiver Bestimmungen „(deutlich, hart, trocken, nüchtern, unbestechlich)“ sowie der häufigsten Adverbien „fremd, böse und schlecht“ charakterisieren bereits „die Vorgänge in den Großstädten“. Darüber hinaus verwendet Brecht im *Lesebuch für Städtebewohner* Wenn-dann-Relationen in den Konditionalsätzen. Dies ist beispielsweise besonders häufig im Gedicht *Blasphemie* zu beobachten. Durch Wiederholungen, die in den meisten Gedichten dieses Zyklus zu finden sind, soll das von Brecht angestrebte Lehrziel erreicht werden. Darüber hinaus wurden hier das regelmäßige Metrum sowie der Reim aufgegeben, da „sie der belehrenden Absicht wenig dienlich sind“. Dennoch sind die *Lesebuch*-Texte „keineswegs formlos, sondern eher formelhaft“.²⁹⁹

Bereits das Gedicht *Vom Armen B. B.*, das später im Anhang der *Hauspostille* erschien, beschreibt seine Einstellung zur Stadt und der ihr innewohnenden Kälte. Hier berichtet das lyrische Ich, das den selben Namen wie der Autor trägt, jedoch ein literarisches Konstrukt und nicht mit ihm gleichzusetzen ist, dass es „aus den schwarzen Wäldern“ komme, nun „aber in der »Asphaltstadt« zuhause“ sei und sich hier so gut wie möglich eingerichtet und angepasst habe. „Der Sprecher führt ein Leben in der Isolation. Seine Beziehungen zu »den Leuten«, zu »ein paar Frauen« und zu einigen Männern, die sich mit »Gentleman« anzureden pflegen,

²⁹⁸ Vgl. ebd. S. 104-106.

²⁹⁹ Vgl. Schuhmann, Klaus: *Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933*. S. 232-236.

bleiben unverbindlich [...]“ Keine der Figuren wird individueller beschrieben. Das lyrische Ich strahlt Gelassenheit und „umfassende[s] Einverständnis[ses] mit seiner Lebenswelt“ aus, die es wie eine Maske angelegt hat. Die Zeile „[...] schmeiße/Den Tabakstummel weg und schlafe **beunruhigt** ein“ hebt jedoch die Zerbrechlichkeit dieser städtischen Lebenswelt hervor. Des Weiteren prophezeit das Gedicht den „baldigen Untergang der durch urbane Existenzformen geprägten modernen westlichen Zivilisation“, indem es behauptet, dass von diesen großen Städten bloß der Wind, „der durch sie hindurchging“, bleiben wird.³⁰⁰

Immer wieder verbindet Brecht in den zwanziger Jahren das Motiv „des Windes und des Verschlungenwerdens“ mit den Städten. Kittstein vermutet „darin einen Schutzmechanismus [und] eine Abwehrreaktion gegen die überwältigende Macht der Großstadt und ihrer Verhaltenszwänge“. Aus anderen Gedichten wie auch aus Tagebucheintragungen Bertolt Brechts geht hervor, dass er eine Abneigung gegen die Großstädte hegte und ihn die „Widerstandskraft der Hochhäuser“ beängstigte, „der Gedanke an ihre Vergänglichkeit“ jedoch beruhigte. „Der Schwerpunkt von Brechts Großstadtlyrik liegt jedoch auf den habitualisierten Verhaltensmustern, die die Städte ihren Bewohnern aufprägen.“ Darüber hinaus stellte die Stadt für ihn nicht nur „einen Lebensraum unter vielen“ dar, sondern symbolisierte „die Existenzweise der westlichen Zivilisation“. Wenn er nun über Städte schreibt, meint er meist die moderne Lebenswelt. Der Höhepunkt seiner Großstadtlyrik, der „Zyklus *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*“ beschreibt in diesem Sinne einerseits die Städtebewohner und ist andererseits an diese gerichtet.³⁰¹

8.2. Analyse der Gedichte aus dem *Lesebuch für Städtebewohner*

Die Gedichte aus dem Zyklus *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* beschäftigen sich mit dem Thema der Großstadt und sind 1926/1927 entstanden. Darüber hinaus wollte Brecht „den Einzug des Kapitalismus in die großen Städte“ zeigen.³⁰² Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann verankerte diese Gedichtsammlung in einem Motivgefecht, indem sie „Die Großstadt = das Dickicht, der Dschungel, der Kampfplatz“ anmerkte und somit auch die zentralen Motive, die in Brechts früher Lyrik die Stadt darstellen, auflistete. Für die Veröffentlichung des Zyklus 1930 wurden alle Gedichte überarbeitet und im Zuge dessen „die

³⁰⁰ Vgl. ebd. S. 106-107.

³⁰¹ Vgl. ebd. S. 108.

³⁰² Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1971. S. 213.

ursprünglich vorhandenen Einzeltitel [...] gestrichen und durch bloße Nummern ersetzt“. Einige Gedichte, „die im Umkreis des *Lesebuchs* entstanden“ wurden jedoch nicht aufgenommen, können aber thematisch dazu gezählt werden. Daher erweckt der Titel *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* auch den Anschein, nur einen Teil eines noch ausführlicheren Lesebuchs zu beinhalten. Diese Gedichtsammlung war für die Verbreitung mittels Schallplatte und Radio vorgesehen. Denn Brecht strebte zu dieser Zeit die „Umfunktionierung aller technisch-medialen Apparate zu neuen Zwecken“ an.³⁰³

Wie bereits erwähnt, widmet sich Brecht im *Lesebuch* nicht der Stadtlandschaft und erwähnt „nur beiläufig einige wenige Elemente des großstädtischen Ambientes“. Auch typische Bauwerke, Menschenmassen und die „lärmende[n] Hektik des städtischen Treibens“ sind nicht Teil dieser Gedichte. Ihn interessiert nicht die Stadt, sondern die Städter selbst. Brecht geht es „um das Leben in einer modernen Konkurrenzgesellschaft und um die spezifischen Denk- und Verhaltensmuster, die es bei den Menschen hervorbringt“. Wie üblich für Brecht, sind diese „Muster in einer höchst ungewöhnlichen, irritierenden Art und Weise“ und für die Leserin/den Leser schwierig zu verstehen in seinen Gedichten enthalten. Besonders anspruchsvoll sind „die unterschiedlichen Perspektiven und Sprechhaltungen“, die in den ersten zehn Gedichten rasch wechseln. Die Forschung zieht es bei der Analyse vor, mit dem letzten Gedicht zu beginnen, da es „eine vergleichsweise einfache und klare Struktur aufweist“.³⁰⁴

10

Wenn ich mit dir rede
Kalt und allgemein
Mit den trockensten Wörtern
Ohne dich anzublicken
(Ich erkenne dich scheinbar nicht
In deiner besonderen Artung und Schwierigkeit)

So rede ich doch nur
Wie die Wirklichkeit selber
(Die nüchterne, durch deine besondere Artung
unbestechliche
Deiner Schwierigkeit überdrüssige)
Die du mir nicht zu erkennen scheinst.³⁰⁵

Dieses Gedicht kann als Rezeptions- und Leseanleitung verstanden werden, da hier die Sprechinstanz die Leserin/den Leser unmittelbar anspricht, ihre Absichten offenbart und „die von ihr gewählten sprachlichen Mittel“ rechtfertigt. Das Gedicht möchte didaktisch über die „Wirklichkeit der modernen Lebenswelt, die wegen ihrer »Kälte« und »Allgemeinheit« den persönlichen Ansprüchen und Eigenarten des Individuums indifferent gegenübersteht“ informieren. Der Sprecher orientiert sich in der Gestaltung seines Redegestus an der »Wirklichkeit selbst«. Er spricht „kalt und allgemein“, verwendet die „trockensten Wörter“ und spricht mit dem Adressaten ohne ihn „anzublicken“. Dadurch nimmt er dessen

³⁰³ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 108-109.

³⁰⁴ Vgl. ebd. S. 109-110.

³⁰⁵ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 169.

individuelle Persönlichkeit nicht wahr und inszeniert „eine Situation, die das angesprochene Du auf eine Realität vorbereiten soll, in der das Individuum nicht zählt und auch moralische Kriterien keine Geltung besitzen“. Dieses didaktische Programm geht auf das von Brecht entwickelte „Konzept des Einverständnisses“ zurück. Es vertritt die Idee, „dass ein nüchternes Sich-Einlassen auf die Gegebenheiten eine unabdingbare Voraussetzung für sinnvolles Handeln darstelle“. Der Mensch muss sich somit mit der Wirklichkeit einverstanden erklären, seine Individualität wird nicht mehr beachtet. Überleben wird er nur, wenn er „sich zielstrebig auf seine »kleinste Größe« reduziert“. „Solche Lehren, die die Machtlosigkeit des Einzelnen voraussetzen und auf bewusste Entindividualisierung zielen, greifen zentrale Stützen des bürgerlich-humanistischen Welt- und Menschenbildes an, das den »Städtebewohnern« keine sinnvolle Orientierung mehr bietet.“ Nach dem Krieg versuchte man neue gesellschaftliche Regeln für die modernen Lebenswelten zu entwickeln, die sich auf permanente Selbstbeobachtung und „förmliche[r] Gefühlspanzer“ stützten. „Als Kompendium einer solchen Verhaltensweise“ kann das *Lesebuch für Städtebewohner* angesehen werden.³⁰⁶

Das Gedicht Nr. 10 erklärt jedoch, „dass die unbeteiligte »kalte« und »allgemeine« Haltung“ nur einen pädagogischen Zweck verfolgt. Das lyrische Ich, das sich hinter diesem Sprechgestus verbirgt, hat sehr wohl Interesse am Adressaten und übersieht seine Individualität nur scheinbar, was „auch das »mir« in der letzten Zeile“, das eine Beziehung zwischen „Ich“ und „Du“ signalisiert, verdeutlicht. Somit wird klar, dass der subjektive Faktor in Brechts Großstadtlyrik nicht aufgehoben, sondern lediglich „hinter einer *Maske* nüchterner Objektivität versteckt wird“. Das gesamte *Lesebuch* durchzieht ein grundlegender Widerspruch³⁰⁷:

Der behaupteten Kälte der modernen Existenz, die die einzelnen Menschen voneinander isoliert, steht der didaktische Impetus entgegen, der zwangsläufig ein Interesse an den Adressaten der Belehrung und die Überzeugung von der grundsätzlichen Möglichkeit gelingender Kommunikation voraussetzt.³⁰⁸

Dieses Gedicht beschreibt die Stadt somit als kalten, abweisenden und nüchternen Ort, an dem das Individuum nicht zählt und kein Interesse bei den Mitmenschen erwecken kann. Dennoch relativiert es diese Gefühlslosigkeit der Stadtbewohner, indem es, besonders durch die in Klammern eingeschobenen Äußerungen, das Verhalten der Mitmenschen und den Ursprung dieses Desinteresses an Individualität erklärt. So gesehen bringt es der Leserin/dem Leser, ähnlich wie ein Einführungskurs, die Verhaltensweisen in der Stadt näher.

Dennoch kann das Gedicht Nr. 10 nicht als ein für alle Gedichte des Zyklus geltender Lektüreschlüssel angesehen werden, da die restlichen Gedichte „komplex[e] und

³⁰⁶ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 110-111.

³⁰⁷ Vgl. ebd. S. 112.

³⁰⁸ Ebd. S. 112.

uneinheitlich[e]“ Sprechinstanzen („kein einheitliches lyrisches Subjekt“) aufweisen. Dies gilt auch für den Adressaten der Gedichte, der abwechselnd durch ein „Du“ sowie „ein unbestimmtes Kollektiv“ repräsentiert wird. Die „Kennzeichnungen »kalt«, »allgemein«[,] »trocken«“ sowie die nüchterne Wirklichkeit treffen nicht auf alle Gedichte dieser Sammlung zu.³⁰⁹

Das Gedicht Nr. 1 bekräftigt diese Behauptung.³¹⁰

1

Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof
 Gehe am Morgen in die Stadt mit zugeknöpfter Jacke
 Suche dir Quartier und wenn dein Kamerad anklopft:
 Öffne, oh öffne die Tür nicht
 Sondern
 Verwisch die Spuren!

Wenn du deinen Eltern begegnest in der Stadt Hamburg
 oder sonstwo
 Gehe an ihnen fremd vorbei, biege um die Ecke, erkenne
 sie nicht
 Zieh den Hut ins Gesicht, den sie dir schenkten
 Zeige, o zeige dein Gesicht nicht
 Sondern
 Verwisch die Spuren!

Iß das Fleisch, das da ist! Spare nicht!
 Gehe in jedes Haus, wenn es regnet, und setze dich auf
 jeden Stuhl, der da ist
 Aber bleibe nicht sitzen! Und vergiß deinen Hut nicht!
 Ich sage dir:
 Verwisch die Spuren!

Was immer du sagst, sag es nicht zweimal
 Findest du deinen Gedanken bei einem anderen:
 verleugne ihn
 Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild
 hinterließ
 Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat
 Wie soll der zu fassen sein!
 Verwisch die Spuren!

Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
 Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst
 Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
 Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!
 Noch einmal:
 Verwisch die Spuren!

[Das wurde mir gesagt.]³¹¹

Passenderweise thematisiert dieses Gedicht, quasi als „Eröffnungsgedicht“ des Zyklus, „die Ankunft in der Stadt, die mit einer Lösung aller zwischenmenschlichen Beziehungen einhergeht“. Im Städtedschungel gibt es keine Kameradschaft, „jeder kämpft für sich allein“ und gegen jeden. Freundlichkeit kann den Untergang des Städtebewohners bewirken.³¹² So wird der Adressat aufgefordert, „sämtliche sozialen und moralischen Bindungen“ zu Eltern und Freunden abzustreifen, in der Großstadt flexibel zu agieren und „keine individuellen Merkmale mehr“ aufzuweisen. Was einen Menschen als unverwechselbar kennzeichnet (Gesicht, Gedanken, Unterschrift, Bild, Grabstein) „soll abgelegt, verhüllt oder vermieden werden“. Einerseits fällt hier durch die Trennung von den Eltern, die individuelle Geschichte sowie die Vergangenheit des Menschen weg, andererseits durch die Zeile „Spare nicht!“ auch

³⁰⁹ Vgl. ebd. S. 112.

³¹⁰ Vgl. ebd. S. 112.

³¹¹ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 159-160.

³¹² Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. S. 216.

jede Planung für die Zukunft. Übrig bleibt nur die Konzentration auf den gegenwärtigen Augenblick, den man nutzen muss. Somit entwirft Brecht in diesem Gedicht ein „Programm einer radikalen Entindividualisierung, einer Tilgung der Persönlichkeit“, der Flüchtigkeit sowie der Auswechselbarkeit des Einzelnen, mit dem er das Leben in der Stadt darstellt.³¹³ Ist der Neankömmling ausreichend anonymisiert, z.B. durch die Löschung seines Gesichts, geht er in der Masse der Städtebewohner unter und kann selbst für einen Gesetzesbruch nicht belangt werden, sodass er sich nehmen kann, was er vorfindet.³¹⁴

Das Gedicht verwendet „eine klare, prosanahe Sprache“, verzichtet jedoch, anders als Gedichte anderer Großstadtlyriker, die sprachlich und formal im avantgardistischen Stil versuchen, die urbane Lebenswelt abzubilden, auf Metaphern und Bilder. Die Sprache „ist zu einem nüchternen Beziehungssystem geworden.“³¹⁵ Eine unpoetische Nüchternheit kann man diesem Gedicht jedoch nicht unterstellen. So steigern sich die Aufforderungen gegen Ende der ersten beiden Strophen „Öffne, o öffne die Tür nicht“, „Zeige, o zeige dein Gesicht nicht“ wie auch der jede Strophe beschließende Appell „Verwisch die Spuren!“ zu einer einzig raunenden Beschwörung, die der im Schlussgedicht formulierten Bestimmung nicht entspricht. Darüber hinaus werden hier häufig und gezielt rhetorische Mittel eingesetzt, wie Parallelismus, die „von einer höchst artifiziellen Durchformung des nur scheinbar simplen Sprachmaterials“ zeugen.³¹⁶ Sprachliche und syntaktische Wendungen wie „Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat“ dienen der Entpersönlichung des Textes. Durch „die Reihung gleicher Satzteile“ wird die Syntax uniformiert.³¹⁷ Weiters können manche empfohlenen Verhaltensregeln nur schwerlich eingehalten werden, wie die letzte Strophe auffordert, auch noch im Tod seine Spuren zu verwischen und unerkannt zu bleiben, was unterstellen würde, „dass der bis zum Äußersten disziplinierte Städtebewohner sogar“ bestimmen könne, wann er stirbt. Das Gedicht Nr. 1 präsentiert somit nicht „kühle, realitätsgerechte Verhaltenslehre[n]“, sondern gibt die menschliche Individualität preis, „die sich in ihrer grotesken Zuspitzung selbst ad absurdum führt“. Der von Text abgesetzte Schlussvers „[Das wurde mir gesagt.]“ unterbricht jedoch die Beschwörung und relativiert die Appelle des Gedichtes, indem er der Leserin/dem Leser dazu anregt, nicht alle skizzierten Verhaltensmuster unkritisch zu übernehmen, sondern skeptisch über sie nachzudenken. Alle ersten sechs Gedichte dieses Zyklus folgen diesem Schema und schließen mit ähnlichen Zeilen, die alle den Autor bzw. das lyrische Ich von den zuvor empfohlenen Verhaltensweisen distanzieren und „sie als Zitat einer anonymen Quelle“ ausweisen. Durch diese Zitate dominiert in diesem Teil der

³¹³ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 113.

³¹⁴ Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. S. 216.

³¹⁵ Vgl. ebd. S. 215.

³¹⁶ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 114-115.

³¹⁷ Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. S. 217.

Gedichtsammlung somit nicht das Belehren, sondern das Zeigen. Ebensovienig sollen bestimmte Haltungen der Städtebewohner der Leserin/dem Leser aufgedrängt, sondern ihnen lediglich ausstellend vor Augen geführt werden. Wie das Publikum damit umgeht, „bleibt ihm überlassen“. ³¹⁸

Zusammenfassend kann dieses erste Gedicht des *Lesebuchs für Städtebewohner* als einführende Auflistung der städtischen Verhaltensregeln für das Überleben in der Großstadt, verstanden werden. Die Stadt wird hierbei als Ort, an dem völlig unterkühlte gesellschaftliche Gepflogenheiten herrschen, beschrieben. Sie scheint ein Konglomerat aus unterschiedlichen Menschen zu sein, die ihre Identität aufgegeben haben und zu einer einheitlichen unpersönlichen, kalten und gefühllosen Masse aus Städtebewohnern verschmolzen sind, in der sich niemand um den anderen kümmert bzw. interessiert. Jeder scheint zu tun, was er will, jedoch ohne Spuren zu hinterlassen und für sein Tun belangt werden zu können. Dieses unpersönliche Verhalten resultiert vermutlich aus den gewaltigen Menschenmassen, die sich in den Städten ansiedeln, wodurch kein Leben auf der Straße, wie es am Land zu dieser Zeit üblich war, möglich ist, die einzelnen Personen ihre Mitmenschen überhaupt nicht kennen und somit auch kein Interesse an ihnen zeigen können. Brecht überspitzt das Verhalten des Städters, schwächt es jedoch durch die Zuschreibungen als Zitat ab und lässt die Aussagen für die Leserin/den Leser erträglicher erscheinen. Dadurch lässt er die Hoffnung aufblitzen, dass das Leben in der Stadt möglicherweise nicht überall dermaßen kalt und abweisend ist.

Das Gedicht Nr. 1 entstand, wie auch die anderen Gedichte des *Lesebuchs*, vor dem historischen Hintergrund der krisenhaften „Gesellschaft der Weimarer Republik [in den] „goldenen“ zwanziger Jahren“. Brecht entwirft „das Bild einer Realität, durch welches der angebliche Friedenszustand der Weimarer Republik als Kriegszustand entlarvt werden soll“, auch wenn dies nicht dem tatsächlichen Wirklichkeitsbewusstsein der Großstädter entspricht. Die poetisch verfremdete Quintessenz des *Lesebuchs für Städtebewohner* besagt, dass sich die gesellschaftlichen Verhältnisse in der Stadt verschlechtert hätten und anstatt eines friedlichen „fürs Sozialprodukt förderlichen Konkurrenzkampf[s]“ Auflösung und allgemeine Verfolgung herrschen. „Der Städtebewohner, der in einer inhumanen Welt“ lebt braucht anscheinend „inhumane Maximen, die ihm Überleben durch Anpassung ermöglichen“. ³¹⁹

Wie das erste Gedicht nicht tatsächlich Verhaltensweisen diktieren möchte, ist auch das dritte keine „Aufforderung zur Aggression gegen die Väterwelt oder gar zum Vätermord“. Es dokumentiert lediglich, die Existenz solcher Aggressionen in der modernen Menschheit und die Loslösung von traditionellen Bindungen, die im Lesebuch als eines der hervorstechenden

³¹⁸ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 114-115.

³¹⁹ Vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte Tendenzen. S. 83.

Merkmale der Stadt dargestellt werden. Die Gier nach den Habseligkeiten des Vaters führt sogar bis zu seiner Verfluchung: „... du sollst verschwinden wie der Rauch im Himmel/Den niemand zurückhält“.³²⁰ Auch dieser Text wird „als Zitat markiert“ und regt somit zur „Reflexion über den sonst scheinbar selbstverständlichen Umgang mit den »Vätern« [an], ohne aber Richtung oder Ergebnis dieser Reflexion vorzuschreiben“.³²¹

Dass der Kampf um Besitz und Geld „mit allen Mitteln geführt“ wird, beschreibt das Gedicht *Blasphemie*.³²²

Blasphemie

Wenn es etwas gibt
Was du haben kannst für Geld
Dann nimm dir das Geld
Wenn einer vorüber geht und hat Geld
Schlage ihn auf den Kopf
Und nimm dir sein Geld
Du darfst es.

Wenn es einen Gedanken gibt
Den du nicht kennst
Denke den Gedanken
Kostet er dich Geld
Verlangt er dein Haus
Denke ihn, denke ihn.
Du darfst es.

Willst du wohnen in einem Haus?
Gehe in ein Haus
Lege dich in ein Bett
Wenn die Frau herein kommt
Beherberge sie
Wenn das Dach durchbricht, gehe weg.
Du darfst es.

Im Interesse der Ordnung
Zum Besten des Staates
Für die Zukunft der Menschheit
Zu deinem eigenen Wohlbefinden
Darfst du.³²³

Hier wird eine Welt geschildert, in der die herrschenden Zustände dem Menschen sein Handeln diktieren, was zur Anarchie führt. „Alles ist erlaubt, alles darf sein. Raubüberfälle, Einbrüche und andere ungesetzliche Handlungen werden zur Norm.“ Geld wird hierbei als allmächtiges Wesen präsentiert, da man sich mit ihm, sofern man es besitzt, alle Gegenstände, die man begehrt, aneignen kann.³²⁴

Dieses Gedicht soll, ebenso wie die anderen Gedichte des Zyklus, Verhaltensweisen demonstrieren. „Die vorgeführten Haltungen und Unterweisungen sind als Resultat und Summe von Beobachtungen und Erfahrungen in der kapitalistischen Welt anzusehen.“ Wurde zu Beginn der Sammlung noch der Städteneuling beschworen, zeigt der Städtebewohner nun Einverständnis mit dem in der Stadt herrschenden Verhalten. Als Ursache für den moralischen Verfall kann „Entfremdung und Verdinglichung“ diagnostiziert werden. Einige Bewohner beugen sich all dem und leben nach dem Gesetz der Geldgesellschaft. Brecht registriert diese Verhaltensweisen und führt sie vor, ohne jedoch zu ihnen Stellung zu nehmen. Diesen Effekt

³²⁰ Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. S. 218.

³²¹ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 115.

³²² Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. S. 218.

³²³ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 176-177.

³²⁴ Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. S. 219-220.

erzeugt er, indem das lyrische Subjekt vollkommen hinter dem Objekt, von dem berichtet wird, zurücktritt. So schildert er ein durch Geld evoziertes moralisch fragwürdiges Verhalten, ohne Vorschläge zu machen, „wie die negativen Verhaltensweisen durch positive ersetzt werden können“. ³²⁵

Die Stadt wird hier somit als egoistischer, vom Geld regierter Ort dargestellt, an dem alles, auch Straftaten, erlaubt ist, solange es der Befriedigung der eigenen Wünsche dient. Das unmoralische Verhalten relativierend und den Adressaten bekräftigend, endet jede Strophe mit dem Vers „Du darfst es.“, der der Leserin/dem Leser das beruhigende Gefühl vermittelt, sich alles aneignen zu dürfen, da es einem zustünde. Die Großstadt erscheint somit als Ort des rücksichtslos gegensätzlichen Verhaltens, das wider jede Moral läuft. Es muss weder bereut, noch darüber nachgedacht werden. Hier herrscht somit reinste Anarchie.

Das vierte Gedicht gibt hingegen einen Einblick in „die Komplexität der perspektivischen Gestaltung“ im *Lesebuch für Städtebewohner*.

4

Ich weiß, was ich brauche.
Ich sehe einfach in den Spiegel
Und sehe, ich muß
Mehr schlafen; der Mann
Den ich habe, schädigt mich.

Wenn ich mich singen höre, sage ich:
Heute bin ich lustig; das ist gut für
Den Teint.

Ich gebe mir Mühe
Frisch zu bleiben und hart, aber
Ich werde mich nicht anstrengen; das
Gibt Falten.

Ich habe nichts zum Verschenken, aber
Ich reiche aus mit meiner Ration.
Ich esse vorsichtig; ich lebe
Langsam; ich bin
Für das Mittlere.

[So habe ich Leute sich anstrengen sehen.] ³²⁶

Hier wird eine Frau zitiert, die in Form eines Monologs ihren persönlichen Habitus beschreibt und erkennt, dass sie die kalten Verhaltensweisen der Städte bereits vollkommen verinnerlicht hat. Sie betrachtet sich einzig und allein im Spiegel, um sich zu kontrollieren bzw. ihre Außenperspektive wahrzunehmen. Dadurch ist sie in der Lage, „Maßnahmen zu ergreifen, die ihre gesellschaftlichen Chancen verbessern, ihren »Marktwert« in der Welt der Städte erhöhen“. Andererseits wird der Blick in den „Spiegel zum Symbol einer Selbstentfremdung [...], die aus der strikt rational kalkulierenden Einstellung zur eigenen Person erwächst“. Die emotionale Stimmung, in der sich die Person gerade befindet, wird nicht genossen, sondern auf ihren Nutzen reduziert. „Vorsicht, Mäßigung, Disziplin und vor allem unablässige Selbstbeobachtung bilden die Grundlage für eine strenge Formung des Ich, ohne die ein

³²⁵ Vgl. ebd. S. 221.

³²⁶ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 163.

Erfolg im modernen Existenzkampf ausgeschlossen zu sein scheint.“ Mit Hilfe „kühler Nützlichkeitsabwägungen“ wird auch über die Mitmenschen geurteilt, was der Vers „der Mann/Den ich habe, schädigt mich.“ ausdrückt. Ob es sich hierbei um den Ehemann, einen Freier, oder einen Zuhälter handelt, bleibt offen und kann vernachlässigt werden. Dennoch existiert eine „Anspielung auf Prostitution“, die im folgenden Gedicht Nr. 5 sogar noch deutlicher wird. Sie bezieht sich jedoch „weniger auf den Beruf der Sprecherin als auf die Eigenart aller sozialen Beziehungen in der Welt der Städtebewohner“. Allgemein charakterisiert für Brecht die moderne städtische Gesellschaft „[d]er Zwang zum Selbstverkauf – und damit zur Überwachung und Steigerung des eigenen Marktwerts“. Auch hier schafft die Schlusszeile Distanz zum Inhalt des Textes, relativiert ihn „auf subtile Weise“ und weist somit darauf hin, dass dieses Verhalten nicht bedingungslos nachgeahmt werden soll.³²⁷

Das zweite Gedicht behandelt „das Thema der Mitmenschlichkeit“. Brecht schildert „mit geschärftem Blick [auf] konkrete Situation[en] und Interaktion[en]“. ³²⁸

2

Wir sind bei dir in der Stunde, wo du erkennst
 Daß du das fünfte Rad bist
 Und deine Hoffnung von dir geht.
 Wir aber
 Erkennen es noch nicht.

Wir merken,
 Daß du die Gespräche rascher treibst
 Du suchst ein Wort, mit dem
 Du fortgehen kannst
 Denn es liegt dir daran
 Kein Aufsehen zu machen.

Du erhebst dich mitten im Satz
 Du sagst böse, du willst gehen
 Wir sagen: bleibe! und erkennen
 Daß du das fünfte Rad bist,
 Du aber setzest dich.

Also bleibst du sitzen bei uns in der Stunde
 Wo wir erkennen, daß du das fünfte Rad bist.
 Du aber
 Erkennst es nicht mehr.

Laß es dir sagen: du bist
 Das fünfte Rad
 Denke nicht, ich, der ich's dir sage
 Bin ein Schurke
 Greife nicht nach einem Beil, sondern greife
 Nach einem Glas Wasser.

Ich weiß, du hörst nicht mehr
 Aber
 Sage nicht laut, die Welt sei schlecht
 Sage es leis.

Denn nicht die vier sind zu viel
 Sondern das fünfte Rad
 Und nicht schlecht ist die Welt
 Sondern
 Voll.

[Das hast du schon sagen hören.] ³²⁹

Mennemeier verortet dieses Gedicht vor dem Hintergrund der krisenhaften Konkurrenzgesellschaft, in welcher den „Oberen“ eine proletarische Reservearmee jederzeit zur Verfügung steht“. „In kritischen Augenblicken“ endet jedoch die „Solidarität zwischen

³²⁷ Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 116.

³²⁸ Vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte Tendenzen. S. 85.

³²⁹ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 160-162.

den Ausgebeuteten“, wodurch derjenige, „der nicht mehr gebraucht wird“, alleine gelassen wird und von den anderen diesen Sachverhalt nur noch als Tatsache präsentiert bekommt.³³⁰ Inwieweit Mennemeier die Kernaussage dieses Gedichtes auf den Punkt trifft, sei dahingestellt. Möglicherweise handelt es lediglich von einem weiteren Verhaltensmuster der städtischen Bevölkerung, die grundsätzlich anderen Menschen gegenüber kühl eingestellt ist, jedoch um nicht unhöflich zu wirken, dies nicht zeigen bzw. ihre Abneigung einer Person gegenüber laut aussprechen möchte. Dies könnte auf ein oberflächliches, ja beinahe verlogenes Verhalten der Stadtbevölkerung hindeuten und somit Oberflächlichkeit und Verlogenheit in den Städten verankern.

Das Verb „erkennen“ wiederholt sich im gesamten Gedicht fünf Mal, wodurch es eine wichtige Rolle spielt, und stellt eine „rein passive[n], nicht-handelnde[n] Reaktion auf die Lage, einer fraglosen Unterwerfung unter das schreckliche ökonomische Prinzip“ dar. Das Gedicht beschreibt die wechselseitige Täuschung innerhalb der Teilnehmer eines kommunikativen Prozesses. Der „Ausgestoßene“ hat die Lage bereits erkannt, während die anderen diese noch nicht begreifen. Durch ein Zögern täuscht er noch vor, handeln zu wollen. Die anderen leisten sich noch für kurze Zeit den Luxus, Menschlichkeit vorzuspielen. Als sie ihn jedoch zu bleiben einladen, begreifen sie sein Schicksal und geben ihn paradoxerweise gerade in dem Moment auf, als er wieder Hoffnung schöpft und nicht mehr erkennt, „daß er das „fünfte Rad“ ist“. ³³¹

„Ein kleines Sozialdrama, komplex und spannungsvoll durch die Vergegenwärtigung einer schmerzhaften Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, läuft hier ab.“ Die undurchsichtige „Beziehung zwischen Menschlichkeit und Unmenschlichkeit“ wie auch Täuschung und Erkennung werden thematisiert. Die Schlusszeilen „Und nicht schlecht ist die Welt/Sondern/Voll.“ ist dabei die wahre Täuschung, da sie mit einer anscheinend vernünftigen Einsicht und menschlichem Zuspruch aufwarten, die das Publikum zu einer „Einsicht mit einer Praxis des Menschenverschleißes“ überreden sollen. Die freundliche Weisheit „Laß es dir sagen“ erscheint jedoch unfreundlich und unmenschlich. Hier wird eine ideologische Redeweise eingebaut und gleichzeitig durch die Schilderung einer konkreten Situation dargestellt, „wie tief Ideologie in objektiven, scheinbar nicht veränderbaren Strukturen verankert ist“. ³³²

Auch dieses Gedicht wird durch seinen in Klammern gesetzten Schlussvers relativiert. Neben der informativen Ebene, vermittelt es auch eine emotionale Seite und lässt so Pathos und Trauer erkennen. So erscheint beispielsweise die „Rede der „Kameraden“ nicht gänzlich „falsch und unmenschlich“. In gewisser Weise handelt dieses Gedicht vom Verrat. Doch

³³⁰ Vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte Tendenzen. S. 85.

³³¹ Vgl. ebd. S. 86.

³³² Vgl. ebd. S. 87.

„nicht subjektive Empfindungen [...] stehen [...] im Mittelpunkt, sondern „objektive“ Strukturen der sozialen Wirklichkeit, [...] wie sie sich in Bewußtsein und Sprache der Betroffenen spiegeln“.³³³

Das Gedicht Nr. 8 richtet sich an neu angekommene Städtebewohner, die sich vom Leben in der Großstadt eine glückliche Zukunft versprechen. All ihre Hoffnungen werden ihnen jedoch in diesem Text genommen.³³⁴

8

Lasst eure Träume fahren, daß man mit euch
Eine Ausnahme machen wird.
Was eure Mutter euch sagte
Das war unverbindlich.

Laßt euren Kontrakt in der Tasche
Er wird hier nicht eingehalten.

Laßt nur eure Hoffnungen fahren
Daß ihr zu Präsidenten ausersehen seid.
Aber legt euch ordentlich ins Zeug
Ihr müßt euch ganz anders zusammenehmen
Daß man euch in der Küche duldet.

Ihr müsst das ABC noch lernen.
Das ABC heißt:
Man wird mit euch fertig werden.

Denkt nur nicht nach, was ihr zu sagen habt:
Ihr werdet nicht gefragt.
Die Esser sind vollzählig
Was hier gebraucht wird, ist Hackfleisch.

Aber das soll euch
Nicht entmutigen!³³⁵

Bereits zu Beginn des Gedichts werden dem Neuankömmling jede Hoffnung wie auch der Traum „von einem Paradies auf Erden“, das sich viele Menschen vom Leben in der Stadt versprochen, auf kalte, abweisende Art und Weise genommen. Den Aufstieg, den die Mutter vorhersagte, wird der Adressat in der Großstadtwirklichkeit niemals erleben. „Was gesagt wurde, war unverbindlich“ und auch Verträge müssen in der Großstadt nicht eingehalten werden. „Anarchie ist Trumpf. Ausnahmen werden nicht gemacht.“ Die persönlichen Wünsche des Menschen sind nicht gefragt, lediglich seine Arbeitskraft. Bereits am Beginn wird dem neuen Städtebewohner jede Illusion genommen mit der dreifachen Negation „Lasst eure Träume fahren, daß man mit euch/Eine Ausnahme machen wird.“, „Laßt euren Kontrakt in der Tasche/Er wird hier nicht eingehalten.“ und „Laßt nur eure Hoffnungen fahren/Daß ihr zu Präsidenten ausersehen seid.“ Möglicherweise um den Städtebewohner etwas zu helfen, folgen nun drei Unterweisungen, die der besseren Orientierung in der Stadt dienen können: „legt euch ordentlich ins Zeug“, „Ihr müßt euch ganz anders zusammenehmen“ und „Ihr müsst das ABC noch lernen.“. Der angestoßene Lernprozess wird jedoch mit einer erschreckenden Erkenntnis gedämpft: „*Man wird mit euch fertig werden.*“. Alle Bemühungen waren anscheinend umsonst. Der Städtebewohner ist hoffnungslos verloren und wird

³³³ Vgl. ebd. S. 88.

³³⁴ Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. S. 224.

³³⁵ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 167.

unterliegen. Er „weiß nichts über seine Lage“ und bekommt auch nicht die Chance, sie zu ändern. Das unpersönliche »man« drückt aus, dass er denjenigen, der ihn unterwirft bzw. diejenigen, die sie unterwerfen, nicht einmal kennt. Selbst sie sind ihm fremd. „Der Mensch bleibt Sklave seiner Verhältnisse und kann nicht die Führung übernehmen.“³³⁶

Die Stadt wird hier erneut als kalt, unpersönlich, abweisend und erbarmungslos dargestellt. An Gesetze hält man sich hier nicht, Versprechen werden nicht eingehalten und Chancen zum Aufstieg werden nicht geboten. An diesem Ort scheinen bereits feste Strukturen vorhanden zu sein, in denen neu zugezogene Personen keinen Platz wie auch keine Möglichkeit haben, sich darin zu integrieren. Sie müssen somit tun, was ihnen befohlen wird, sich den Stadtbewohnern fügen und werden, sollten sie den Erwartungen nicht entsprechen, vermutlich ohne große Mühe am Arbeitsplatz ausgetauscht. In der Stadt ist somit durch die riesige Masse an Menschen jeder ersetzbar. Dadurch wird ein Bild der urbanen Unterdrückung, Ungerechtigkeit und Unsicherheit gezeichnet.

Das 9. Gedicht des *Lesebuchs* beschäftigt sich ebenfalls mit gesellschaftlichen Umständen in den Städten und schildert das Leben in unterschiedlichen Milieus. Als einziges der zehn ersten Texte der Gedichtsammlung trägt es einen Titel.

9

VIER AUFFORDERUNGEN AN EINEN MANN VON VERSCHIEDENER SEITE ZU VERSCHIEDENEN ZEITEN

Hier hast du ein Heim
Hier ist Platz für deine Sachen
Stelle die Möbel um nach deinem Geschmack
Sage, was du brauchst
Da ist der Schlüssel
Hier bleibe.

Es ist eine Stube da für uns alle
Und für dich ein Zimmer mit einem Bett
Du kannst mitarbeiten im Hof
Du hast deinen eigenen Teller
Bleibe bei uns.

Hier ist eine Schlafstelle
Das Bett ist noch ganz frisch
Es lag erst ein Mann drin.
Wenn du heikel bist
Schwenke deinen Zinnlöffel in dem Bottich da
Dann ist er wie ein frischer
Bleibe ruhig bei uns.

Das ist die Kammer
Mach schnell, oder du kannst auch dableiben
Eine Nacht, aber das kostet extra.
Ich werde dich nicht stören
Übrigens bin ich nicht krank.
Du bist hier so gut aufgehoben wie woanders.
Du kannst also dableiben.³³⁷

Anhand verbaler Aufforderungen, die an einen unbekannt bleibenden Mann gerichtet werden, versucht Brecht, eine Abstufung sozialer Gesellschaftsschichten vorzulegen. Auffallender Weise verschlechtern „sich die Angebote von Strophe zu Strophe“, die von einer anfänglich großzügigen Aufforderung bis zu einer gutgemeinten Warnung am Ende des Gedichts reichen.

³³⁶ Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. S. 225-226.

³³⁷ Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. S. 168.

„Von Strophe zu Strophe vollzieht sich stufenweise der soziale Abstieg bis in die Niederungen der Gesellschaft.“ Hierbei versuchte Brecht, „in jeder Strophe das soziale Milieu einer ganz bestimmten sozialen Schicht der Gesellschaft anschaulich zu machen“.³³⁸

So wird in der ersten Strophe „ein ganzes Heim“ mit mehreren Zimmern angeboten. Der Mann bekommt sogar einen Schlüssel, der ihm jederzeit Zutritt verschafft. Er darf darüber hinaus seinen Gastgebern unverblümt seine Wünsche nennen. Allen Anschein nach, handelt es sich hier um wohlsituierte Bürger, „deren Besitz und Vermögen es gestatten, freigiebig zu sein“. Dennoch wirkt die Aufforderung „Hier bleibe.“ am Schluss der ersten Strophe ein wenig unfreundlich. Die nächste Szene spielt in „weniger wohlhabenden Kreisen“, wo nur eine Stube als Aufenthaltsraum für alle Familienmitglieder vorhanden ist. Dennoch wird dem Gast ein Zimmer mit Bett angeboten. Da diese Familie auf Dauer jedoch aus finanziellen Gründen keinen weiteren Esser ernähren kann, wird dem Gast angeboten, sich an der Arbeit am Hof zu beteiligen und sich somit seine Kost zu verdienen. „Dennoch klingt die Aufforderung, bei *uns* zu bleiben, aufrichtig und freundlicher als bei den reichen Besitzern eines Heims.“ Diese Strophe beschreibt wohl „Menschen, die sich mit ihrer Hände Arbeit ernähren und deren Angebotsmöglichkeiten dadurch begrenzt sind“, wie etwa Bauern oder kleine Handwerksbetriebe.³³⁹

In der nächsten Behausung, in der der Städtebewohner Einlass begehrt, „herrscht bittere Armut und soziale Not“. Dennoch ist „noch eine Schlafstelle für ihn“ frei, in der wenige Stunden zuvor noch ein anderer Mensch gelegen hat. Ein eigener Teller kann dem Gast nicht angeboten werden, da die Familie arm ist. Daher essen alle hungrigen Familienmitglieder genügsam aus einem Gefäß. „Wieder überrascht die Herzlichkeit, mit der der Gast an den Armentisch geladen wird.“ Er „gilt sofort als ein Schicksalsverwandter“ und wird wie bei reicheren Leuten aufgefordert, zu bleiben. „Milieu und Mentalität der Gastgeber verweisen auf proletarische Verhältnisse.“ Die vierte Strophe führt in die Niederungen der bürgerlichen Gesellschaft. Die Aufforderung wird dieses Mal von einer Dirne ausgesprochen, die „zu den zahlreichen asozialen Existenzen der untergehenden Welt des Bürgertums“ zählt. Sie kämpft am schwersten um ihr Fortkommen und muss auf Grund der schwierigen Verhältnisse, „jede Bezeugung menschlicher Gefühle sofort in Geld- und Sachwerte umrechnen. [...] Auf ein Nachtlogis ist sie am wenigsten eingestellt.“ Da für die Prostituierte Zeit Geld ist, kann der Übernachtungsgast nicht lange bleiben. Sie macht ihm zwei Angebote: „Mach schnell, oder du kannst auch dableiben/Eine Nacht, aber das kostet extra.“ Da die zweite Möglichkeit anscheinend gewinnbringender für sie ist, ermuntert sie den „Gast, über Nacht zu bleiben“. Er soll in ihrem Bett weder gestört noch angesteckt werden und kann sich somit „ebenso gut

³³⁸ Vgl. Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. S. 227.

³³⁹ Vgl. ebd. S. 227-228.

aufgehoben fühlen wie“ bei anderen Gastgebern.³⁴⁰

Auch in diesem Gedicht werden „bestimmte Verhaltensweisen sichtbar, und es wird gezeigt, dass ökonomisch-soziale Faktoren maßgeblich die Angebotsmöglichkeiten der Gastgeber bestimmen“. Man bemerkt bei der Lektüre, dass das materielle Interesse „der Hofbesitzer und der Dirne [...] sozial viel stärker differenziert [ist] als die sehr abstrakten Verhaltensweisen irgendwelcher sozial nicht bestimmbarer Städtebewohner“. Erstmals werden im Gedicht Nr. 9 nicht lediglich der Städtebewohner an sich, sondern Unterschiede für diese soziale Gruppe beschrieben. Somit werden „zwei sozial entgegengesetzte »Seiten« auf dem Kampfplatz der Großstadt“ ersichtlich.³⁴¹

Die Stadt wirkt bzw. ihre Bewohner wirken hier nicht mehr als vollkommen einheitliche unpersönliche und kalte Masse. Auch Abstufungen und Unterschiede in den sozialen Milieus werden dargestellt, was zeigt, dass doch nicht jede Hoffnung auf emotionale Regungen der Großstadtbewohner verloren ist. Auch hier ist noch ein wenig Menschlichkeit anzutreffen, deren Intensität jedoch von der Gesellschaftsschicht abhängig ist. Zusammenfassend könnte für dieses Gedicht folglich festgehalten werden, dass hier bereits ein versöhnlicheres Bild der Großstadt gezeichnet wird.

Die Gedichte 6 bis 8 handeln „vom Daseinskampf in der modernen Gesellschaft“. „Lebensgier ist zwar eine Hauptantriebskraft der Städtebewohner, aber der Drang zur individuellen Selbstbehauptung kollidiert mit den Gesetzen einer Welt, die keine persönliche Entfaltung zulässt“. Daher sollte sich die Bevölkerung lieber den urbanen Lebensumständen anpassen, um zu Überleben. Besonders das Gedicht Nr. 7 stellt einen Lehrtext dar, der vom Durchkommen handelt, welchem „alle anderen Rücksichten untergeordnet werden müssen“. Ab dieser Nummer kommen keine abgesetzten Schlusszeilen mehr vor. Klassenkampf kommt jedoch bei keinem Gedicht vor, Kapitalismus wird zumindest indirekt thematisiert. Auch „die Existenz der Arbeiterklasse“ wie auch die Möglichkeit, „dass der isolierte Einzelne den Zwängen der modernen Lebenswirklichkeit entkommen könnte, indem er mit einem proletarischen Kollektiv verschmilzt, das zur revolutionären Veränderung dieser Wirklichkeit berufen ist“ unterschlägt Brecht. Dies wird auch von Schuhmann bemängelt.³⁴²

³⁴⁰ Vgl. ebd. S. 228-229.

³⁴¹ Vgl. ebd. S. 228-229.

³⁴² Vgl. Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. S. 116-118.

8.3. Zusammenfassung

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Brecht die Stadt weniger durch architektonische Erscheinungen oder andere räumliche Besonderheiten darstellt. Er beschreibt sie durch die Städtebewohner selbst sowie durch ihre habitualisierten Verhaltensmuster und Haltungen. Die zentralen, bei Brecht mit der Großstadt verbundenen Motive sind Kälte, Wind, Verschlungenwerden sowie Dschungel, Dickicht und Kampfplatz. Für ihn trägt das Leben in der urbanen Konkurrenzgesellschaft maßgeblich zur Beschreibung der Stadt bei. So charakterisieren auch häufig auftretende attributive Bestimmungen wie „deutlich, hart, trocken, nüchtern, unbestechlich“ und die Adverbien „fremd, böse und schlecht“ die Gepflogenheiten in den Großstädten. Die Stadt wird durch die urbane »Wirklichkeit selbst« kalt, allgemein, unpersönlich, abweisend, erbarmungslos, egoistisch und mit den trockensten Wörtern dargestellt. Das Individuum, Individualität und Moral gelten hier nicht. Die Stadt ist somit ein Ort der Entindividualisierung, Entfremdung, Verdinglichung, Anarchie und des Kapitalismus, teilweise auch der Unterdrückung, Ungerechtigkeit und Unsicherheit. Darüber hinaus lösen sich die Städtebewohner von traditionellen Bindungen, versuchen ihren eigenen Marktwert zu steigern und zu täuschen. Dennoch gibt es in der Masse an Städtebewohnern auch soziale Abstufungen und Regungen von Menschlichkeit.

9. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Knopf, Jan (Hg.): Bertolt Brecht. Die Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.

Sekundärliteratur

Baader, Meike Sophia: Geschlechterverhältnisse, Sexualität und Erotik in der bürgerlichen Jugendbewegung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013.

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/d/wb-dwdswb>. (16.2.2020).

Beutin, Wolfgang/Matthias Beilein: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: J. B. Metzler 2013.

Blüher, Hans: Die deutsche Wandervogel-Bewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion. Prien (Chiemsee): Kampmann&Schnabel 1922.

Engeli, Christian: Die Großstadt um 1900. Wahrnehmung und Wirkung in Literatur, Kunst, Wissenschaft und Politik. In: Zimmermann, Clemens/Reulecke, Jürgen (Hg.): Die Stadt als Moloch? Das Land als Kraftquelle? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900. Basel: Birkenhäuser 1999. (Stadtforschung aktuell 76).

Geppert, Hans Vilmar: Bert Brechts Lyrik. Außenansichten. Tübingen: Narr Francke Attempto 2011.

Kittstein, Ulrich: Bertolt Brecht. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.

Kittstein, Ulrich: Das lyrische Werk Bertolt Brechts. Stuttgart: J. B. Metzler 2012.

Knopf, Jan (Hg.): Brecht Handbuch Bd. 2 Gedichte. Stuttgart: J. B. Metzler 2001.

Knopf, Jan: Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Koopmann, Helmut: Bösitigkeiten und Einsprüche. Studien zum Werk Bertolt Brechts. Würzburg: Königshausen&Neumann 2017.

Lehmann, Hans-Thies/Lethen, Helmut: Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen. Stuttgart: Metzler 1978.

Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte Tendenzen. Berlin: Weidler 1998.

Müller, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H.Beck 2009.

Müller, Hans-Harald/Kindt, Tom: Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe. München: Wilhelm Fink 2002.

Muschg, Walter: Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München: R. Piper&Co 1961.

Parker, Stephen: Bertolt Brecht. Eine Biografie. Berlin: Suhrkamp 2018.

Rappe-Weber, Susanne: Kranich, Lilie, Rune und Kreuz. Gestaltung und Gebrauch der Fahnen in der deutschen Jugendbewegung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013.

Rappe-Weber, Susanne: Wandervogel. In: Historisches Lexikon Bayerns. München: Bayrische Staatsbibliothek 2017. <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wandervogel> (10.02.2020).

Reulecke, Jürgen: „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der jugendbewegte Neuaufbruch nach 1918: die bündische Jugend und ihre Formen der Vergemeinschaftung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013.

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 1980.

Scriba, Arnulf: Die Weimarer Republik. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik> (10.1.2020).

Selheim, Claudia: Der Wandervogel – eine Quelle der Volkskunde. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013.

Stambolis, Barbara: Autonomie und Selbstbestimmung: der Wandervogel vor dem Ersten Weltkrieg. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013.

Stambolis, Barbara: Im Zeichen von ‚Natürlichkeit‘: Lebensreformerische Gesellschaftskritik und Zukunftsentwürfe. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013.

Stambolis, Barbara: „In unsere Spiele brach der Krieg...“. Kriegserfahrung und -erinnerung. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013.

Steffensen, Steffen: Bertolt Brecht's Gedichte. Kopenhagen: Akademisk Forlag 1972.

Stremmel, Ralf: Modell und Moloch. Berlin in der Wahrnehmung deutscher Politiker vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg. Bonn: Bouvier 1992.

Strobel, Jochen: Gedichtanalyse. Eine Einföhrng. Berlin: Erich Schmidt 2015.

Sturm, Reinhard : Kampf um die Republik 1919-1923.

<https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275837/1919-1923-kampf-um-die-republik>. (10.1.2020).

Sturm, Reinhard: Vom Kaiserreich zur Republik 1918/19.

<https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275834/1918-19-vom-kaiserreich-zur-republik> (10.1.2020).

Sturm, Reinhard: Zwischen Festigung und Gefährdung 1924-1929.

<https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275840/1924-1929-zwischen-festigung-und-gefaehrdung>. (11.1.2020).

Thies, Ralf/Jazbinsek, Dietmar: Berlin – das europäische Chicago. Über ein Leitmotiv der Amerikanisierungsdebatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Zimmermann, Clemens/Reulecke, Jürgen (Hg.): Die Stadt als Moloch? Das Land als Kraftquelle? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900. Basel: Birkenhäuser 1999. (Stadtforschung aktuell 76).

Weinland, Martina: Weimar und der kulturelle Aufbruch.

<https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/275870/kultureller-aufbruch>. (12.1.2020)

Zepf, Markus: Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg. In: Großmann, Ulrich: Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum. 2013.

Abbildungen

<https://www.pinterest.at/pin/533676624573849701/> (3.2.3030)

<https://www.tagesspiegel.de/wissen/deutsche-jugendbewegung-und-die-folgen-boden-und-blut/9111144.html> (3.2.2020)

Anhang

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit der Beantwortung der Forschungsfragen wie Bertolt Brecht Natur und Stadt in seinem frühen lyrischen Werk darstellt und mit welchen Motiven er beide Orte beschreibt. Das Hauptaugenmerk liegt in dieser Arbeit auf der thematisch-motivischen Darstellung. Eine detaillierte Gedichtanalyse hinsichtlich Metrum oder Rhythmik ist meist nicht Gegenstand des Textes. Für diese Untersuchung wurden ausgewählte Gedichte aus den Gedichtsammlungen *Bertolt Brechts Hauspostille* und *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* herangezogen. Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile: Der erste behandelt die historischen Hintergründe. So werden Politik, Gesellschaft und Kultur in der Weimarer Republik, Expressionismus und Neue Sachlichkeit – die Lyrikstile zur Zeit als Brecht seine frühe Lyrik verfasste, die gesellschaftliche Wahrnehmung der Natur in Bezug auf die damals beliebte Wandervogelbewegung sowie die gesellschaftliche Wahrnehmung der Stadt als Moloch erläutert. Der zweite Teil widmet sich der Lyrik. So befasst er sich mit Brechts frühem lyrischen Stil sowie der Darstellung von Natur und Stadt in ausgewählten Gedichten. Hierbei wird Natur meist durch das Unter- bzw. Eingehen des Menschen in den Naturkreislauf und Stadt durch die kalten, unpersönlichen gesellschaftlichen Verhaltensmuster beschrieben.

Abstract (English version)

This diploma thesis deals with the answer to the research questions such as Bertolt Brecht depicts nature and the city in his early lyrical work and with which motifs he describes both places. The main focus of this work is on the thematic-motive presentation. A detailed poetry analysis with respect to metrics or rhythm is usually not the subject of the text. For this study, selected poems from the poetry collections *Bertolt Brecht's Hauspostille* and *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* were used. The thesis is divided into two parts: the first deals with the historical background. Thus, politics, society and culture in the Weimar Republic, Expressionism and New Objectivity – the poetry styles at the time when Brecht wrote his early poetry, the social perception of nature in relation to the then popular Wandervogel-movement as well as the social perception of the city as Moloch. The second part is dedicated to poetry. This part deals with Brecht's early lyrical style as well as the representation of nature and city in selected poems. Here, nature is usually described by perishing and incoming of man into the natural cycle and city by the cold, impersonal social behavior patterns.