

**CARL PIETZCKER**

Von der Kindesmörderin Marie Farrar

Carl Pietzcker

## *Von der Kindesmörderin Marie Farrar*

Brechts frühe Lyrik zeigt deutlich unterscheidbare Phasen der Ablösung von der bürgerlichen Klasse und der Zuwendung zum Proletariat; sie folgen einander mit innerer, freilich nicht teleologischer Notwendigkeit. Die Abwendung führt von den artikulierten und deshalb leichter objektivierbaren zu den nicht bewußten Konstituentien des bürgerlichen Individuums Bertolt Brecht, von der ‚Oberflächen-‘ zur ‚Tiefenstruktur‘. Zunächst bedeutet sie Befreiung von der ‚Wilhelminischen Ideologie‘, der Einheit von Gott, Kaiser und Vaterland, dann – in einer längeren, von der Forschung als nihilistisch verstandenen Phase – vom Christentum und schließlich, wenigstens ansatzweise, Befreiung vom Selbstverständnis des bürgerlichen Individuums und von dessen Art, sich zu sich selbst und seiner Umwelt zu verhalten. Die ersten Schritte auf dem Weg zum Proletariat geht Brecht, als er sich 1914 bis 1916 dem Soldaten zuwendet, der im Krieg leidet; das führt zur Abwendung vom kriegführenden Kaiserreich. 1916 beginnt er sich mit seinen Dichtungen aus der Gesellschaft und ihrer Religion in die Natur und die Welt von Abenteurern und zumeist plebejischen Außenseitern zurückzuziehen. Nach dieser Phase, die er in der Revolutionszeit durch eine kurze partielle Parteinahme für die kämpfenden Unterschichten unterbricht, stellt er das Leiden des Großstädtlers unter der fortgeschrittenen Entfremdung im Monopolkapitalismus dar, bis er schließlich parteilich für das Proletariat eintritt. Diese Entwicklung bestimmt Inhalte und Darstellungsweisen seines Frühwerks; von ihr her läßt sich dessen Kontinuität erkennen.<sup>1</sup>

Hier soll eine Station dieser Entwicklung exemplarisch untersucht werden: die 1922 entstandene<sup>2</sup> Ballade „Von der Kindesmörderin Marie Farrar“.<sup>3</sup> Sie ist der Vergangenheit – der bürgerlichen Ideologie, der literarischen Tradition – teilweise noch blind verhaftet, verweigert sich ihr teilweise aber schon oder nimmt sie auf, um sie umzukehren und gegen die bürgerliche Gegenwart zu wenden: ein Ansatz zu künftiger Verfremdung. Sie stellt wie die frühen Gedichte Brechts die widersprüchliche Einheit von Individuum und bürgerlicher Gesellschaft und das Leiden des Individuums unbegriffen als naturgegeben und allgemein menschlich dar, das heißt, sie ontologisiert. Zugleich wendet sie sich wie die späteren Gedichte gegen die Gesellschaft, unter der ein sozial bestimmtes Individuum leidet, zeichnet das Leiden als gesellschaftliches und durchbricht den Schein der Naturgegebenheit gesellschaftlichen Verhaltens, besonders des sprachlichen.

Brecht geht hier von einem naturalistischen Ansatz aus und wendet sich zugleich gegen ihn. Später, um 1930, setzte er sich dann wiederholt mit dem Naturalismus auseinander und benutzte ihn als Kontrastfolie, um seine eigene Position zu klären. Er schrieb:

Ein grober und flacher Realismus, der die tieferen Zusammenhänge niemals aufdeckte und also besonders quälend wurde, wo er auf tragische Wirkungen ausging, da er ja nicht, wie er glaubt, eine ewige und unveränderliche Natur darstellte.

Man nannte diesen Stil den Naturalismus, weil er die menschliche Natur natürlich, das heißt unvermittelt, so wie sie sich gab, (phonetisch) darstellte. Das ‚Menschliche‘ spielte eine große Rolle dabei, es war das, was alle ‚einte‘ (diese Art Einigung genügte nämlich). Und das ‚Milieu als Schicksal‘ erzeugte Mitleid, jenes Gefühl, das ‚man‘ hat, wenn man nicht helfen kann und wenigstens im Geiste ‚mit‘-, ‚leidet‘. Das Milieu aber wurde als Natur betrachtet, als unveränderlich und unentrinnbar.<sup>4</sup>

Noch 1947 suchte er den Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus in einem Schema zu klären:

*naturalismus*

die gesellschaft betrachtet  
als ein stück natur

ausschnitte aus der gesellschaft (familie, schule, militärische einheit usw) sind ‚kleine welten für sich‘.

das milieu

reaktion der individuen

atmosphäre

mitgefühl

die vorgänge sollen ‚für sich selbst sprechen‘

das detail als ‚zug‘

sozialer fortschritt empfohlen

kopien

der zuschauer als mitmensch

*realismus*

die gesellschaft geschichtlich betrachtet

die ‚kleinen welten‘ sind frontabschnitte der großen kämpfe.

das system

gesellschaftliche kausalität

soziale spannungen

kritik

es wird ihnen zur verständlichkeit verholfen

gesetzt gegen das gesamte

gelehrt

stilisierungen

der mitmensch als zuschauer

das publikum als einheit angesprochen	die einheit wird gesprengt
diskretion	indiskretion
mensch und welt vom standpunkt des einzelnen	der vielen

der naturalismus ist ein realismus-ersatz.<sup>5</sup>

An anderer Stelle betonte er, daß der naturalistische Dramatiker, „um die Realität zum Sprechen zu bringen, eine epische Form wählen“ mußte<sup>6</sup>, sich aber andererseits, um „die Photographie zu beleben“, mit Psychologie weiterhalf: „Die kleinwüchsigen Figuren bekamen ein ungewöhnlich reizvolles Innenleben.“<sup>7</sup>

Gegen die naturalistische Darstellungsweise beginnt sich in der Kindsmörderin-Ballade eine – wie Brecht sie später verstand – realistische durchzusetzen, insbesondere das Verfahren, die Wirklichkeit gegen bestimmte Vorstellungen ins Treffen zu führen:

realist wie idealist geben abbilder der wirklichkeit und gedanken. jedoch geht der idealist von einem schönheits- oder kunstideal aus, während der realist immerfort ideale an der wirklichkeit mißt und die vorstellungen von ihr immerfort korrigiert. realismus steht nicht nur im gegensatz zum idealismus, sondern er bedeutet diesen kampf. er bringt nicht nur die wirklichkeit zur darstellung, sondern er setzt sie gegen die idealisierung durch. er entwickelt stilelemente wie der idealismus, er fördert überzeugungen wie dieser, aber er opponiert dabei gleichzeitig (und diese opposition macht sein wesen aus) gegen die stilisierung, bei der die wirklichkeit verlorengeht, und gegen überzeugungen, die sie vergewaltigen.<sup>8</sup>

Im Gegensatz zum Naturalismus, dem ‚flachen Realismus‘, geht der Widerspruch zwischen Vorstellung und Vorgestelltem in die Darstellung selbst ein.

Ein wichtiges Beispiel naturalistischer Dramatik war für Brecht G. Hauptmanns „Rose Bernd“. Um 1938<sup>9</sup> schrieb er:

Das Mitleid war die Hauptstärke der Naturalisten [. . .]. In unbezahlbaren Smokings saßen ausgepichte Ausbeuter [. . .] und vergossen Tränen über das Schicksal der unehelich schwangeren Rose Bernd. Was war geschehen? zeigte sich die Kreatur der Kreatur günstig gesonnen? [. . .] Nahmen die Unterdrücker, wenigstens für Minuten überrumpelt, die Interessen der Unterdrückten wahr? Keineswegs. Man war bei den Naturalisten. Alles, was gezeigt wurde, war die Natur. Die Natur verlangte, daß diese da empfang. Sie verlangte, daß sie die Frucht abtö-

tete, und sie verlangte, daß sie dafür bestraft wurde. Die gesellschaftlichen Zustände waren als natürliche erklärt worden. Der Mörder brauchte dem Mord nicht abzuschwören, um sich dem Mitleid hinzugeben, der Mord war natürlich wie das Mitleid.<sup>10</sup>

Dieses Drama gehört zu den literarischen Vorbildern der Ballade. Die Beschreibung, die Brecht 1920 von ihm gab, erinnert wenigstens in wichtigen Zügen an sie:

Das Stück hat nicht viele Voraussetzungen. Es ist ein Stück Menschenleben: Jeder kann es begreifen. [. . .] Es handelt von einem einfachen Bauernmädel, das von den Männern mißbraucht wird, gehetzt wird, niedergeknüppelt, kaputtgemacht [. . .]. Sie läuft herum und will es schlucken, sie macht kein großes Geschrei von dem, was ihr angetan ist, sie versteckt ihre Schande. Sie würgt und würgt dran, sie arbeitet sich dran zu Tod, sie bringt ihr Kind um und schweigt.<sup>11</sup>

Diese in einer Zeitung der USPD erschienene Besprechung schloß Brecht:

wir müssen hineingehen, es ist unsere Sache, die in dem Stück verhandelt wird, unser Elend, das gezeigt wird. Es ist ein revolutionäres Stück.<sup>12</sup>

### Von der Kindesmörderin Marie Farrar

1

Marie Farrar, geboren im April  
 Unmündig, merkmallos, rachitisch, Waise  
 Bislang angeblich unbescholten, will  
 Ein Kind ermordet haben in der Weise:  
 Sie sagt, sie habe schon im zweiten Monat  
 Bei einer Frau in einem Kellerhaus  
 Versucht, es abzutreiben mit zwei Spritzen  
 Angeblich schmerzhaft, doch ging's nicht heraus.  
 Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen  
 Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.

2

Sie habe dennoch, sagt sie, gleich bezahlt  
 Was ausgemacht war, sich fortan geschnürt  
 Auch Sprit getrunken, Pfeffer drin vermahlt  
 Doch habe sie das nur stark abgeführt.  
 Ihr Leib sei zusehends geschwollen, habe  
 Auch stark geschmerzt, beim Tellerwaschen oft.

Sie selbst sei, sagt sie, damals noch gewachsen.  
 Sie habe zu Marie gebetet, viel erhofft.

Auch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen  
 Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.

3

Doch die Gebete hätten, scheinbar, nichts genützt.  
 Es war auch viel verlangt. Als sie dann dicker war  
 Hab ihr in Frühmetten geschwindelt. Oft hab sie geschwitzt  
 Auch Angstschweiß häufig unter dem Altar.  
 Doch hab den Zustand sie geheimgehalten  
 Bis die Geburt sie nachher überfiel.  
 Es sei gegangen, da wohl niemand glaubte  
 Daß sie, sehr reizlos, in Versuchung fiel.

Und ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen  
 Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.

4

An diesem Tag, sagt sie, in aller Früh  
 Ist ihr beim Stiegenwischen so, als krallten  
 Ihr Nägel in den Bauch. Es schüttelt sie.  
 Jedoch gelingt es ihr, den Schmerz geheimzuhalten.  
 Den ganzen Tag, es ist beim Wäschehängen  
 Zerbricht sie sich den Kopf; dann kommt sie drauf  
 Daß sie gebären sollte, und es wird ihr  
 Gleich schwer ums Herz. Erst spät geht sie hinauf.

Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen  
 Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.

5

Man holte sie noch einmal als sie lag:  
 Schnee war gefallen und sie mußte kehren.  
 Das ging bis elf. Es war ein langer Tag.  
 Erst in der Nacht konnt sie in Ruhe gebären.  
 Und sie gebar, so sagt sie, einen Sohn.  
 Der Sohn war ebenso wie andere Söhne.  
 Doch sie war nicht wie andre Mütter sind, obschon –  
 Es liegt kein Grund vor, daß ich sie verhöhne.

Auch ihr, ich bitte euch, wollte nicht in Zorn verfallen  
 Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.

6

So laßt sie also weiter denn erzählen  
 Wie es mit diesem Sohn geworden ist  
 (Sie wolle davon, sagt sie, nichts verhehlen)  
 Damit man sieht, wie ich bin und du bist.

Sie sagt, sie sei, nur kurz im Bett, von Übel-  
keit stark befallen worden, und allein  
Hab sie, nicht wissend, was geschehen sollte  
Mit Mühe sich bezwungen, nicht zu schrein.  
Und ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen  
Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.

7

Mit letzter Kraft hab sie, so sagt sie, dann  
Da ihre Kammer auch eiskalt gewesen  
Sich zum Abort geschleppt und dort auch (wann  
Weiß sie nicht mehr) geboren ohn Federlesen  
So gegen Morgen zu. Sie sei, sagt sie  
Jetzt ganz verwirrt gewesen, habe dann  
Halb schon erstarrt, das Kind kaum halten können  
Weil es in den Gesindabort hereinschnein kann.  
Und ihr, ich bitte euch, wollte nicht in Zorn verfallen  
Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.

8

Dann zwischen Kammer und Abort – vorher, sagt sie  
Sei noch gar nichts gewesen – fing das Kind  
Zu schreien an, das hab sie so verdrossen, sagt sie  
Daß sie's mit beiden Fäusten, ohne Aufhörn, blind  
So lang geschlagen habe, bis es still war, sagt sie.  
Hierauf habe sie das Tote noch durchaus  
Zu sich ins Bett genommen für den Rest der Nacht  
Und es versteckt am Morgen in dem Wäschehaus.  
Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen  
Denn alle Kreatur braucht Hilf vor allem.

9

Marie Farrar, geboren im April  
Gestorben im Gefängnishaus zu Meissen  
Ledige Kindesmutter, abgeurteilt, will  
Euch die Gebrechen aller Kreatur erweisen.  
Ihr, die ihr gut gebärt in saubern Wochenbetten  
Und nennt ‚gesegnet‘ euren schwangeren Schoß  
Wollt nicht verdammen die verworfnen Schwachen  
Denn ihre Sünd war schwer, doch ihr Leid groß.  
Darum, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen  
Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.<sup>13</sup>

Um den gesellschaftlichen Standpunkt der Ballade und ihren Ort in der Entwicklung Brechts zu klären, orientiert sich die Interpretation an den zitierten Überlegungen Brechts zu Realismus und Naturalismus. Sie wendet sich besonders der in die Ballade eingegangenen Kritik sprachlichen Verhaltens zu und arbeitet die Traditionen heraus, die hier weitergeführt und negiert werden; so nämlich wird sichtbar, wie sich aus dem naturalistischen Verfahren und gegen es ein realistisches entwickelt. Das setzt eine eingehende Strukturanalyse voraus.

### *Strukturanalyse*

Die erste Strophe und der zugehörige Refrain führen zwei miteinander unvereinbare Sprech- und Verhaltensweisen als leere, von keiner Person erfüllte Schemata vor: die bürokratisch-unmenschliche und die christlich-caritative. Die Strophe berichtet im Stil eines Polizeiprotokolls von der Delinquentin und ihrer Tat; im Refrain wechseln Sprache und Perspektive, der Hörer wird wie von einem teilnehmenden Volksprediger ermahnt.<sup>14</sup> Die Darstellung des Faktums (Materie und ihre Tat), seine Deutung (die Kindsmörderin als hilfsbedürftige Kreatur) und das emotionale Verhalten zu ihm (mitleidiges oder auch besonnenes Abraten vom Zorn) sind hier noch getrennt: das Faktum wird in der Strophe nahezu gefühllos und ohne deutendes Abstrahieren konkret und als *factum brutum* dargestellt; im Refrain wird es dann subjektiviert und erhält die Dignität des Mitmenschlichen; der besondere Fall wird in den Deutungshorizont des Allgemeinen („alle Kreatur“) aufgenommen.

Der Sprecher der ersten Strophe (als Arbeitsbegriff künftig: der ‚Strophen-Sprecher‘) und der des zugehörigen Refrains (‚Refrain-Sprecher‘) verhalten sich so verschieden zu Marie, daß sie sich schwer als miteinander identisch vorstellen lassen; dadurch heben sie sich gegenseitig als Sprecher des ganzen Gedichts auf. Sie sind Masken<sup>15</sup>, hinter denen sich der ‚Balladen-Sprecher‘ verbirgt, durch die hindurch er redet und mit deren Hilfe er das Schicksal Mariens aus unterschiedlichen Perspektiven zeigt. Marie selbst erscheint zweifach: als Mörderin und als Berichtende. Insofern sie leidet und mordet, wird sie künftig die ‚Leidende Marie‘ genannt, insofern sie berichtet, die ‚Aussagende Marie‘. Unmittelbar spricht jedoch nicht die ausagende Marie, sondern der Strophen-Sprecher, der von ihrem Bericht berichtet.<sup>16</sup> Während zu Beginn der Ballade Strophen-Sprecher und Refrain-Sprecher, Aussagende und Leidende Marie voneinander getrennt sind, nähern sie sich in ihrem Verlauf, bis sie schließlich ineinander übergehen. In diesem Prozeß wird aus dem Bericht von Mariens Tat ein Exempel, das „die Gebrechen aller Kreatur“ erweisen will.

Zu Beginn berichtet der Strophen-Sprecher kalt von Mariess zu Protokoll gegebener Tat; doch schon in Strophe I verfällt er in eine weniger gezwungene Sprechweise.<sup>17</sup> Seine Sprache nimmt allmählich volkstümliche Elemente auf<sup>18</sup> und verliert ihre Kälte. Ab Strophe IV redet kein Bürokrat mehr, sondern nur noch ein distanzierter Berichterstatter. In Strophe VI ist auch diese Distanz geschwunden; nun spricht der Mitmensch, der sich selbst in Mariess Tat erkennen möchte.<sup>19</sup> In Strophe IX schließlich hat der Strophen-Sprecher die Sprechweise des Refrains angenommen<sup>20</sup> und betrachtet mit deren Hilfe das Geschehen von höherer Warte.

Der Strophen-Sprecher nähert sich dem Refrain-Sprecher und dessen Sprache unter dem Eindruck des erzählten Vorgangs und der stets wiederholten Mahnung des Refrains. Je näher er dem Refrain-Sprecher kommt, desto mehr tritt er als ein Ich hervor. Während er sich anfangs hinter sachlichem Bürokratendeutsch verbarg, beurteilt er schließlich in Strophe IX, inzwischen eingeworden mit dem Refrain-Sprecher<sup>21</sup>, als bekennender Prediger den Fall Farrar. Je mehr er hervortritt und sich dem Refrain-Sprecher nähert, desto mehr nähert er sich auch der Aussagenden Marie.<sup>22</sup>

Im Verlauf des Gedichts verwandelt sich Mariess Seinsweise. Die Modi lassen das deutlich erkennen. Was aus Mariess Perspektive gesprochen wird, steht im Konjunktiv der indirekten Rede, ihm gegenüber wird das aus der Perspektive des Strophen-Sprechers Gesagte mit dem höheren Wirklichkeits- und Wahrheitsanspruch des Indikativ vorgetragen. Anfangs sind diese beiden ‚Realitätsschichten‘ so klar voneinander geschieden wie die Perspektiven von Strophen-Sprecher und Aussagender Marie. Das Gedicht beginnt in der Wirklichkeit des Strophen-Sprechers<sup>23</sup>, die den Rahmen für die nur bedingt anerkannte Wirklichkeit und Wahrheit des von Marie Ausgesagten<sup>24</sup> bildet und Mariess Bericht immer wieder unterbricht<sup>25</sup>, so daß die Spannung zwischen beiden aufrechterhalten bleibt. Diese Distanz schwindet jedoch allmählich.<sup>26</sup> In Strophe IX erscheint Marie schließlich im Wirklichkeitsbereich des Strophen-Sprechers<sup>27</sup>; jetzt ist sie, von deren Tod der Leser inzwischen erfahren hat, nicht mehr nur Leidende und Ausagende, sondern eine Figur, an welcher der Strophen-Sprecher die Gebrechen aller Kreatur erweisen will, und zugleich eine aus der mitmenschlichen Wirklichkeit entlassene bloße Figur, die selbst etwas erweisen will. Marie ist hier ihre eigene Geschichte, sie selbst ist das Exempel geworden. Die Verwandlung Mariess aus einer konkreten Person in eine Exempelfigur, ja in das Exempel selbst, läßt sich auch am Wechsel der Tempora zeigen.<sup>28</sup>

In dem Satz „Marie [. . .] will euch die Gebrechen aller Kreatur erweisen“ sind Ausagende und Leidende Marie, die vorher getrennt waren, identisch; identisch sind hier auch Strophen-Sprecher und Refrainsprecher. Beide wiederum sind identisch mit Marie: der Satz möchte verstanden sein als „die Ausagende und die Leidende Marie, Strophen-Sprecher und

Refrain-Sprecher wollen erweisen“ oder zusammengefaßt: „Das Exempel will erweisen“. Die anfangs aufgespaltenen und gegeneinander gestellten Momente des Gedichts sind zur Einheit gelangt.<sup>29</sup> Die Struktur der Ballade ist jetzt deutlich: ein konkretes Geschehen nimmt, während von ihm berichtet wird, Exempelcharakter an. Es erhält im Prozeß der Annäherung von Strophen-Sprecher und Refrain-Sprecher eine allgemeine Bedeutung, die Hörer und Sprecher betrifft. In dem gleichlaufenden Prozeß der Annäherung des Strophen-Sprechers an Marie verwandelt diese sich aus einer aussagenden Mörderin in ein Exempel, das etwas erweisen will.

### *Die Tradition*

Das Exempel, eine alte literarische Kleinform, ist durch drei Momente bestimmt: Erzählung oder Beschreibung – hier in den Strophen I–VIII –, sittliche oder religiöse Belehrung – hier in Strophe IX – und Nutzenanwendung – hier in Strophe IX und dem ihr zugehörigen Refrain. Es lieferte einer lehrhaft vorgetragenen Wahrheit die Erfahrungsgrundlage und den Wirklichkeitsbeweis, konkretisierte abstrakte Lehrgehalte und machte sie interessant<sup>30</sup>; besonders der christlichen Predigt diente es als rhetorisch-pädagogisches Beweismittel. Es überzeugte, weil es von verbürgten Fällen ausging; der römische Exemplastoff war durch die römische Geschichte, der er entstammte verbürgt, der christliche durch die Heilsgeschichte und die Märtyrer- und Heiligenlegenden. Das gab ihm seine Dignität.<sup>31</sup> Da es für den jungen Brecht jedoch keine verbürgte, sinn- und würdegebende Geschichte mehr gibt, wählt oder erfindet er einen zeitgenössischen, durch das Polizeiprotokoll verbürgten Stoff und läßt diesen konkreten Kriminalfall im Gang der Ballade zum würdigen, bedeutungsvollen Exempelfall werden. Das Exempel freilich, „Symptom [...] exemplarisch-typologischen Geschichtsdenkens“<sup>32</sup>, nimmt den Einzelfall aus seinem historisch-kausalen Zusammenhang, um an ihm Vorstellungen zu beweisen, die es als unhistorische darstellt und auf eine ewige Ordnung bezieht. Brechts Tendenz zum Ontologisieren läßt ihn das Exempel als angemessene Form wählen. Er macht ein naturalistisch exakt situiertes, konkretes Schicksal zum Beispiel des Allgemeinen: der „Gebrechen aller Kreatur“; dieses Allgemeine jedoch ist weder wie im Exempel als eine ewige Ordnung verstanden, noch wie in Brechts späterem Realismus als gesellschaftliches begriffen. Die Tatsache, daß der Fall, bevor er zum Exempelfall wird, ohne heilsgeschichtlich eingeordnet zu sein, konkret gesellschaftlich situiert ist, wirkt der Tendenz zum Überzeitlich-Allgemeinen entgegen. Die Ballade, die erst in ihrem Verlauf zum Exempel wird, gefährdet eben hierdurch die Voraussetzung des Exempels: das exemplarisch-typologische Geschichtsdenken. Das Behar-

ren auf dem Gesellschaftlich-Konkreten und zugleich darauf, das Allgemeine zu zeigen, sind Voraussetzung künftiger realistischer Typisierung.

Die Tradition der Patristik, den Exemplarstoff der Heilsgeschichte zu entnehmen, wirkt auch hier nach. Der Vorname ‚Marie‘ erinnert an Maria und einzelne Stellen der Ballade an die Geburt Christi. Wie nahe Marie im Bewußtsein Brechts Maria steht, wird deutlich, wenn man das im selben Jahr entstandene Gedicht „Maria“<sup>33</sup> beizieht.

### Maria

Die Nacht ihrer ersten Geburt war  
 Kalt gewesen. In späteren Jahren aber  
 Vergaß sie gänzlich  
 Den Frost in den Kummerbalken und rauchenden Ofen  
 Und das Würgen der Nachgeburt gegen Morgen zu.  
 Aber vor allem vergaß sie die bittere Scham  
 Nicht allein zu sein  
 Die dem Armen eigen ist.  
 Hauptsächlich deshalb  
 Ward es in späteren Jahren zum Fest, bei dem  
 Alles dabei war.  
 Das rohe Geschwätz der Hirten verstummte.  
 Später wurden aus ihnen Könige in der Geschichte.  
 Der Wind, der sehr kalt war  
 Wurde zum Engelsgesang.  
 Ja, von dem Loch im Dach, das den Frost einließ, blieb nur  
 Der Stern, der hereinsah.  
 [. . .]

Die beiden Gedichte verbinden der Vorname der Mutter, die Motive der Geburt, der Armut und der Kälte. Einzelne Zeilen erinnern unmittelbar aneinander.<sup>34</sup> Doch indem Marie an Maria erinnert, widerlegt Brechts Exempel das, was das mittelalterliche und barocke beweisen sollte: die christliche Heilsordnung. Marie gebiert nicht das Heil der Welt, sondern tötet junges Leben; sie widerruft Maria, so wie auch Brechts 1923 entstandene „Weihnachtslegende“<sup>35</sup> Weihnachten als „Fest des Lichts und der Wärme ad absurdum“ führt<sup>36</sup>:

### Weihnachtslegende

1

Am Heiligen Abend heut  
 Sitzen wir, die armen Leut

In einer kalten Stube drin  
 Der Wind geht draußen und geht herin.  
 Komm, lieber Herr Jesus, zu uns, sieh an:  
 Weil wir dich wahrhaft nötig han.

2

Wir sitzen heute so herum  
 Als wie das finstere Heidentum  
 Der Schnee fällt kalt auf unser Gebein  
 Der Schnee will unbedingt herein.  
 Komm, Schnee, zu uns herein, kein Wort:  
 Du hast im Himmel auch kein Ort

3

Wir brauen einen Branttwein  
 Dann wird uns leicht und wärmer sein  
 Einen heißen Branttwein brauen wir  
 Um unsere Hütt tappt ein dick Tier.  
 Komm, Tier, zu uns herein nur schnell:  
 Ihr habt heut auch keine warme Stell.

4

Wir tun ins Feuer die Röck hinein  
 Dann wird's uns allen wärmer sein  
 Dann glüht uns das Gebälke schier  
 Erst in der Früh erfrieren wir.  
 Komm, lieber Wind, sei unser Gast  
 Weil du auch keine Heimat hast.

Die Gebrechlichkeit der Kreatur, die von der Not getrieben ihr eigenes Kind tötet, leugnet den liebenden Gott; der Kindsmord erhält den Charakter des verzweifelten Selbstmords der „armen Leut“.

Die Ballade ist freilich mehr als ein gegen das Christentum gewendetes Exempel. Brecht versteht sie auch als „Bittgang“<sup>37</sup>; da Gott jedoch nicht hilft, gilt der Bittgang nun den Menschen; sie werden nicht einmal mehr gebeten, Gott um Verzeihung für Maria zu bitten<sup>38</sup>, sondern nur noch, ihrerseits nicht in Zorn zu verfallen. Während die Katholiken bitten „Sancta Maria, ora pro nobis, Sancta Genetrix, Sancta Virgo Virginum“<sup>39</sup>, werden hier die Menschen um Nachsicht mit der Kindesmörderin gebeten. Diese Umkehrung<sup>40</sup> des Bittgesangs an Maria, die Herrin und Mutter, zum Bittgesang für Marie, die Magd und Kindsmörderin, fordert Mitleid von den Angeredeten und klagt sie zugleich an: sie müssen gebeten werden, nicht in Zorn zu verfallen, sind also frei von Mitgefühl und werden eben der ‚menschlichen Unempfindlichkeit‘ verdächtigt, die das Gericht bei der Kindsmörderin glaubte feststellen zu müssen.<sup>41</sup> Noch in der Umkehrung

des Bittgesangs ist die christliche Haltung des Mitleids bewahrt – „die Hauptstärke der Naturalisten“, „jenes Gefühl, das ‚man‘ hat, wenn man nicht helfen kann und wenigstens im Geiste, mit ‚-leidet‘“.

Das Verhältnis von Mitleid und Anklage wird deutlicher, wenn man die besondere Ausprägung betrachtet, welche die als Exempel aufgebaute und als Bittgang verstandene Ballade aus der Tradition übernimmt: das Hinrichtungslied.

Das Hinrichtungslied ist ein Abschiedslied abgeurteilter Verbrecher, die unter dem Galgen ihre Untaten beichten und durch ihr Beispiel die Mitmenschen belehren und warnen. Eine Quelle der Hinrichtungslieder sind „die auf fliegende Blätter gedruckten amtlichen Relationen, die bei Hinrichtungen herausgegeben wurden. [. . .] Sie enthielten das Urteil und Bekenntnis, die ‚Urgicht‘ [. . .] des Verbrechers, seinen Lebenslauf, seine Taten, Bestrafung etc., handelten von der gottseligen Bekehrung und waren reich an erbaulichen, ermahnenden und warnenden Sätzen.“<sup>42</sup> Sie wurden hauptsächlich von Gefängnisgeistlichen abgefaßt, die die Gerichtsakten zugrunde legten. Deshalb sind die aus ihnen entwickelten Hinrichtungslieder oft „im Aktenstil gehalten, ausgeschmückt durch Bruchstücke aus der geistlichen Dichtung“<sup>43</sup>: es „ist in dem Stil der Lieder noch der aktenm. [sic!] Bericht, der einfach gereimt worden ist, zu spüren, allerdings unterbrochen und geschmückt durch Wendungen, die poetisch sein sollen“.<sup>44</sup> Während ein Teil der Hinrichtungslieder aus den Relationen hervorging, entwickelte sich ein anderer „aus den Leichenreden oder Predigten am Schafott. Diese wurden wie die Relationen gedruckt und verkauft. Sie reichen bis ins 16. Jahrh. zurück und sind noch bis Mitte des 19. Jahrh. häufig erschienen.“<sup>45</sup> Die Predigten wurden nach der Hinrichtung gehalten und enthielten neben Angaben über Geburt, Familie und Verbrechen des Hinrichteten Reue. Aus Relationen und Predigten gingen die Hinrichtungs- und Abschiedslieder hervor.<sup>46</sup> Unter ihnen finden sich Bußlieder, in denen der reuige Sünder fast zum Märtyrer wird.<sup>47</sup>

Brecht hat die Struktur des Hinrichtungslieds übernommen und verändert. Nicht die Mörderin beichtet unter dem Galgen, sondern der Strophen-Sprecher verliest, nachdem sie schon tot ist, ihren zu Protokoll gegebenen Bericht, kommentiert ihn und benutzt ihn schließlich zur Belehrung. Im Refrain ist noch der Prediger zu spüren, der die Relationen verfaßte, und in der Strophe – zumindest in den Anfangsstrophen – der Gerichtsbeamte, der die Protokolle schrieb. Die zwei Quellen des Hinrichtungslieds sind als strukturbestimmende Momente aufgenommen; der Stil der Gerichte wie der des Geistlichen erhielten, nachdem sie im Gegensatz zum historischen Hinrichtungslied voneinander geschieden waren, jeweils ihre besondere Funktion. Sogar die Nähe des Verbrechers zum Märtyrer ist im Hinrichtungslied vorgebildet. Während dort jedoch der reuige Tod auf dem Scha-

fott, und das heißt die Unterwerfung unter die Normen der Gesellschaft, als Schritt auf dem Weg zur ewigen Seligkeit erschien, ist der Verbrecher hier, frei von Reue, Opfer und Zeuge der Heiliosigkeit und des Verbrechens der Gesellschaft.

Auch hier kehrt Brecht die tradierte Form um: die Diskrepanz zwischen dem dargestellten Leidensweg und dem Protokollstil, in dem er berichtet wird, denunziert das Protokoll und so das Gericht als unmenschlich; ebenso wirkt die Diskrepanz zwischen Leidensweg und Predigerstil. Predigt und Protokoll, mit denen die Gesellschaft zur Legitimation ihrer Hinrichtungen beitrug, dienen der Attacke gegen die mitleidlose Gesellschaft. Schon die erste Strophe treibt den Leser durch den Widerspruch zwischen der kalten Bürokratensprache und dem, was in ihr berichtet wird – Mord und Schmerz –, von der Seite des Strophen-Ich auf die Maries.<sup>48</sup> Die Kälte des Berichts schlägt bei ihm in protestierendes Mitleid um. Das gilt ebenso von der Volkspredigersprache, wenn die Strophen IV oder VII, ohne Maries Mord zu erwähnen, von ihren Leiden berichten und der Refrain-Sprecher seine immer gleiche Bitte anschließt; denn wer könnte annehmen, jemand verfallt in Zorn über Marie, weil sie leidet? In der Predigersprache gibt Strophe IX dann die ontologisierende und moralisierend-ermahnende Deutung, hier erwiesen sich „die Gebrechen aller Kreatur“, „Wollt nicht verdammen die verworfenen Schwachen/Denn ihre Sünd war schwer, doch ihr Leid groß“. Die Diskrepanz zwischen Deutung und Geschehen ist evident: der vorangegangene Bericht, der Maries Mord, wenn auch nicht explizit, in gut naturalistischer Art durch ihr Milieu determiniert<sup>49</sup>, verklagt den als Pharisäer, der hier von „verworfenen Schwachen“ spricht. Marie schlug ihr Kind, weil sie es zum Schweigen bringen mußte, wollte sie ihre Herrschaften nicht aufmerksam machen; ihr Milieu, die psychische Not und vielleicht auch die Sorge, dem Kind drohe eine ebenso ärmliche Zukunft wie ihre Gegenwart, drängten sie zur Tat. Durch die Diskrepanz zwischen naturalistisch erfaßtem Geschehen und christlich stilisierter Deutung tritt an die Stelle der ontologisierenden Deutung die soziale. Die Anklage trifft eine Gesellschaft, die Marie zum Mord ihres eigenen Kindes treibt und sie dafür auch noch straft. Diese Anklage bleibt freilich abstrakt, sie wendet sich nicht gegen bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse; das christliche Milieu etwa, das Maries Qual durch Schuldgefühle vermehrt<sup>50</sup>, wird nicht kritisiert. Die Gesellschaft erscheint als mitleidlose Natur; angeklagt wird die Mitleidlosigkeit, mit der sie Maries Schicksal vorantreibt, die Mitleidlosigkeit ihrer Polzeisprache und die ihrer pharisäerhaften Predigersprache. 1938 hatte Brecht zur „Rose Bernd“ geschrieben:

Die Natur verlangte, daß diese da empfing. Sie verlangte, daß sie die Frucht abtötete, und sie verlangte, daß sie dafür bestraft wurde. Die gesellschaftlichen Zustände waren als natürliche erklärt worden.<sup>51</sup>

Auch die Kindsmörderin-Ballade erkennt die Gesellschaft als Natur an, auch für sie ist die Strafe natürliches Geschick. Sie fordert auf, die „Gebrechlichkeit der Kreatur“ zu bedenken – „Die Natur [. . .] verlangte, daß sie die Frucht abtötete“ – und die gesellschaftliche Grausamkeit nicht zu wiederholen; so wie Brecht 1920 über Rose Bernd geschrieben hatte:

Sie ist kein ganz guter Mensch, sie ist kein schlechter, aber ihr wurde übelgetan; sie hat viel getan, aber sie hat mehr gelitten: Schmeißt keine Steine auf sie!<sup>52</sup>

Das Mitleid klagt an, die Anklage fordert Mitleid, oder weniger noch: Duldung.

Die Ballade, so zeigt sich, nimmt traditionelle Momente – z. B. die Sprechweisen des Hinrichtungslies – auf und läßt sie in Widerspruch zum dargestellten Geschehen geraten. Das provoziert ein aktives Verhalten des Lesers, das sich nicht im bloßen Nachvollzug erschöpft; er wendet sich z. B. in protestierendem Mitleid gegen die Bürokratsprechweise, also mittelbar gegen die Ballade selbst. Das Gedicht ist also auf die Aktivität des Lesers angewiesen, es konstituiert sich im Bezug auf ihn und muß von hierher verstanden werden. Das bringt der Interpretation Schwierigkeiten, denn die Aktivität des Lesers ist nicht objektiv zu erfassen, nicht alle Leser verhalten sich gleich. Dennoch läßt sich die von der Ballade angebotene Leserrolle rekonstruieren. Angeredet werden Bürger bzw. Bürgerinnen, die im Gegensatz zu Marie „in saubern Wochenbetten“ gebären, Bürger, zu deren Bewußtseinsgut die christliche Tradition wenigstens noch so weit gehört, daß sie sich von ihr ansprechen lassen, potentielle Käufer der ‚Hauspostille‘ in der Weimarer Republik. Wenn künftig von ‚dem Leser‘ gehandelt wird, meint dieses Konstrukt denjenigen Leser, der die Leserrolle, wie sie die Interpretation erschließt, annimmt.

Die Ballade sucht das gesicherte Selbstverständnis ‚des Lesers‘ zu erschüttern. Das zeigt die Art, wie sie das Bänkellied aufnimmt, in das alle bisher aufgewiesenen tradierten Formen eingingen. An das Bänkellied erinnern ‚den Leser‘ über diese Formen und die Fabel (Mordtat = Moritat) hinaus zahlreiche Züge.<sup>53</sup> Wenn er nun die dem Bänkelsang eigene Weise erwartet, ein Geschehen zu deuten und daraus Genuß zu ziehen, wird er enttäuscht. Das Bänkellied nämlich sucht das Geschehen einzuordnen, es macht Angaben zu Herkunft, Motiv und Tatverlauf, übernimmt „mit und in den Dingen die Wertung“<sup>54</sup> und bietet eine „gefühlshaltige Wirklichkeit“.<sup>55</sup> Den gedeuteten und moralisch eingeordneten Fall benutzt es dann als Beispiel, an dem der Hörer sein Verhalten ausrichten kann.<sup>56</sup> Brecht dagegen ordnet den Fall nicht ein, macht nur ungenaue Angaben zur Herkunft der Delinquentin und dem Motiv ihrer Tat, trennt Geschehen, Wertung und Gefühl und nimmt ‚dem Leser‘, der sich auf das Gedicht einläßt,

die Möglichkeit, das berichtete Geschehen seinerseits einzuordnen und sich in einer gesicherten Welt zu bewegen. Das traditionelle Bänkellied zeichnet das Bild einer heilsam gelenkten Welt<sup>57</sup>, zeigt „Störung und Wiederherstellung der Ordnung“<sup>58</sup>; es bietet seinem Hörer den grausamen Verbrecher zur Identifikation an und befriedigt so seine Aggressivität, dann bietet es ihm die gerechte Bestrafung des Verbrechers, sodaß er sich wieder in die alte Ordnung einfügen kann. Brecht dagegen zerstört das Bild seiner heilsam gelenkten Welt, zeigt das Heil als Unheil und lehrt ‚den Leser‘ keine Moral, die sein Verhalten durch klare Scheidung von Gut und Böse sichert. Auch gibt er ihm keine Möglichkeit, seine aggressiven Energien durch Identifikation mit der Verbrecherin abzureagieren, sondern hält ihn in Distanz zu ihr. Auch er weckt freilich die Aggressivität ‚des Lesers‘, allerdings nicht durch den Mord und dessen Begleitumstände, sondern durch die Diskrepanz zwischen Maries Leiden und den deutenden Sprechweisen, besonders der des Protokollanten. Diese Aggressivität führt die Ballade jedoch nicht zur lustvollen Abreaktion, sondern lenkt sie gegen die mitleidlose Gesellschaft, unter der Marie leidet, gegen die unangemessenen Sprechweisen und dadurch auch gegen ‚den Leser‘, sofern er das Geschehen zunächst mit Hilfe jener Sprechweisen zu deuten suchte.

Das Bänkellied Brechts will die Selbstsicherheit ‚des Lesers‘ untergraben. Es deutet das Geschehen christlich ontologisierend, greift diese Deutung sozialkritisch an, ersetzt sie dann aber durch keine artikuliert neue. Dadurch konfrontiert es ‚den Leser‘, der sich auf die vorgegebene Perspektive beschränkt, mit einem Geschehen, das er nicht klar einordnen und zu dem er nicht eindeutig Stellung beziehen kann. Er wird auf seine eigene Kreatürlichkeit verwiesen.

### *Kreatürlichkeit*

Kreatürlichkeit, eine Reduktionsform des Menschlichen, das wie Brecht bemerkt, bei den Naturalisten alle einte, stellt den Menschen in einer Welt ohne geglaubte Transzendenz auf dieselbe Seinsstufe wie Pflanze und Tier.<sup>59</sup> Die Ballade sucht die „Gebrechen aller Kreatur“ zu erweisen, um Mitleid zu wecken, um gegen eine Gesellschaft zu klagen, die der Kreatur nicht hilft und sie so zum Verbrechen treibt, um die Kreatur zu entschuldigen und, wie gezeigt werden soll, um vor die Unsicherheit menschlichen Lebens zu führen.

„Gebrechen aller Kreatur“ ist die ihr von Natur aus eigene Fehlerhaftigkeit; sie zu erweisen, wird der Mord berichtet.<sup>60</sup> Vor der Mordschilderung ist Maries Fall zum Exempelfall geworden, der nun ausdrücklich erzählt wird, um zu erkennen, „wie ich bin und du bist“. Alle Aufmerksamkeit

richtet sich jetzt darauf, wie der Mord geschieht, „wie es mit diesem Sohn geworden ist“.<sup>61</sup> Zu dem Mord ist es aus beinahe belanglosem Anlaß gekommen. Anlaß und Folge stehen in grellem Mißverhältnis:

## VIII 1-5

Dann zwischen Kammer und Abort – vorher, sagt sie  
 Sei noch gar nichts gewesen – fing das Kind  
 Zu schreien an, das hab sie so verdrossen, sagt sie  
 Daß sie's mit beiden Fäusten, ohne Aufhörn, blind  
 So lang geschlagen habe, bis es still war, sagt sie.

Die verlassene und gequälte Marie schlägt ihr Kind, weil sein Schreien sie „verdrossen“ hat; ihre Verzweiflungstat ist blind, reaktiv und beinahe zufällig. Eben noch war sie dabei, das Kind vom Abort in die Kammer zu tragen, und nun schlägt sie, um es zum Schweigen zu bringen, bis es still und damit auch tot ist. Ihre Tat überkommt sie fast wie ein Naturereignis und bleibt halb bewußt.<sup>62</sup> Hier erweisen sich „die Gebrechen aller Kreatur“: der Mensch wird von Ereignissen „überfallen“<sup>63</sup>, „verfällt“ in Stimmungen<sup>64</sup> oder Handlungen<sup>65</sup> und begeht in bedrängenden Situationen Taten, die nicht die seinen sind. Einsamkeit und gesellschaftlicher Druck liefern ihn seiner Kreatürlichkeit aus<sup>66</sup>; so trägt er keine Verantwortung für sein Tun.

Insofern auch ‚der Leser‘ sich als Kreatur erfährt, verliert er seine Sicherheit, er muß einsehen, daß er keine autonome Person ist und seiner selbst in bedrängenden Situationen nicht gewiß sein kann: „so konnte es jedem von uns gehen, mitten im Lichte wurde man überfallen, so unsicher sind wir alle auf diesem Stern.“<sup>67</sup> Sofern er nur diesen Aspekt der Ballade beachtet und sich auf ihn einläßt, wird er sich selbst unheimlich. Das Exempel will ihn mit der Gebrechlichkeit auch die eigene Unheimlichkeit lehren. Deshalb muß sich seine Struktur von der des traditionellen Exempels unterscheiden; diese nämlich ist durch die Aufgabe bestimmt, eine Wahrheit zu lehren, die sich in Begriffe fassen und so auch angemessen vermitteln läßt. Das Unheimliche und Unbegreifbare ist jedoch, wenn es in Begriffe gefaßt wird, als das begriffene Unbegreifbare nicht mehr es selbst. Brecht sucht der Aufgabe, das Unheimliche angemessen zu vermitteln, hier mit drei Techniken gerecht zu werden: das Exempel berichtet (in Strophe VIII) ein unheimliches Geschehen, greift die mitgegebenen Deutungen durch ihre Konfrontation mit dem Geschehen an und macht den Maskencharakter der Sprechweisen bewußt, durch die es erst entsteht.

Im ganzen Gedicht entlarvt der Balladen-Sprecher die Sprache, die er benutzt. Das gilt auch für die letzte Strophe; dort scheint der zum Balladen-Sprecher gewordene Strophen-Sprecher das Geschehen mit Hilfe der Volkspredigersprechweise, die er vom Refrain-Sprecher übernommen hat,

abschließend zu deuten und damit die Relativierung durch die Maske zu beenden; doch das scheint nur so. In Wirklichkeit vernichtet er den Anspruch, eine verpflichtende Lehre aus dem Fall Farrar zu ziehen: erstmals wird eine Sprechweise als nicht sach- sondern perspektivengebunden bezeichnet („und *nennt* ‚gesegnet‘ euren schwangeren Schoß“<sup>68</sup>) und als Sprechweise der Bürger gezeigt, die in bestimmten sozialen Verhältnissen leben („die ihr gut gebärt in saubern Wochenbetten“). Dann übernimmt der Balladen-Sprecher die von ihm selbst sozial eingeordnete Sprechweise in der Ermahnung „Wollt nicht verdammen die verworfnen Schwachen, denn ihre Sünd war schwer, doch ihr Leid groß“ und im abschließenden Refrain und zeigt so, daß er beide, Ermahnung wie Refrain, durch eine Maske spricht.<sup>69</sup> Die Deutung des Exempels relativiert sich selbst; der sinngetragene Jargon wird am Ende in einer an Heine erinnernden Desillusionierung aufgehoben.

Die Ballade sucht mit Hilfe der Sprechweisen im ‚Leser‘ die Erwartung zu wecken, er könne das Geschehen verstehen, einordnen und beherrschen und aus ihm eine Lehre ziehen. Dann zeigt sie ihm, daß die Sprechweisen nur Masken und ihre Deutungen nicht authentisch sind, enttäuscht so seine Erwartung, gibt ihm jedoch keine weitere explizite Deutungsmöglichkeit an die Hand; sie ist grotesk.<sup>70</sup> Wenn ‚der Leser‘ das Gedicht nachvollzieht, kann er das Geschehen, in dem er sich doch selbst erkennen soll, nicht begreifen; so erfährt er das Unheimliche, ohne daß es wie im traditionellen Exempel als Lehre auf den Begriff gebracht wurde. Hier gibt es nur ein festes Moment, den berichteten Vorgang; alle Deutung aber ist ungewiß und ohne feste Orientierung.

Die Ballade entlarvt ihre Sprechweisen nicht so deutlich, daß ‚der Leser‘ im klar zu erkennenden Zweideutigen wieder zur Ruhe finden könnte; sie verfährt vielmehr so hinterhältig und unaufdringlich, daß er immer wieder die Maske für das Gesicht hält und dann, wenn er sie endlich als Maske erkannt hat, nicht sicher weiß, ob das hinter ihr vorschauende Gesicht nicht auch noch Maske ist. Selbst der pharisäische Satz „Wollt nicht verdammen die verworfnen Schwachen/Denn ihre Sünd ist schwer, doch ihr Leid groß“ enthält eine Aussage, hinter der Brecht steht, wie die schon zitierte Ermahnung zur „Rose Bernd“ zeigt: „Sie ist kein ganz guter Mensch, sie ist kein schlechter, aber ihr wurde übel getan; sie hat viel getan, aber sie hat mehr gelitten: Schmeißt keine Steine auf sie!“ (oben Anm. 52).

Die im Rückgriff auf die Tradition gewonnene Stilisierung – hier zur Predigersprechweise – ist Voraussetzung des ‚realistischen‘ Verfahrens, ‚gegen die stilisierung, bei der die wirklichkeit verlorenggeht, und gegen überzeugen, die sie vergewaltigen, zu opponieren‘ (oben Anm. 8). Diese Wirklichkeit ist jedoch die Kreatürlichkeit; sie untergräbt die Selbstsicherheit der autonomen Person. Das zeigt eine Notiz Brechts von 1920:

Viele Dinge sind erstarrt, die Haut hat sich ihnen verdickt, sie haben Schilde vor, das sind die Wörter. Da sind Haufen toter Häuser, einmal Steinhaufen mit Löchern, in denen abends Lichter angezündet werden und in denen Fleischpakete herumwandeln, unter Dächern gegen den Regen des Himmels und die Verlorenheit des grauenhaften Sternenhimmels, gesichert gegen dies alles und gegen den Wind, und nachts liegen die Pakete erstarrt unter Tüchern und Kissen, mit offenem Mund, Luft ein- und auspumpend, die Augenlöcher zu. Dies alles ist totgeschlagen durch das Wort ‚Häuser‘, das uns im Gehirn sitzt und uns sichert gegen den Ansturm des Dinges. Wir haben von den Dingen nichts als Zeitungsberichte in uns. [. . .] Das Schlimmste, wenn die Dinge sich verkrusten in Wörtern, hart werden [. . .]. Sie müssen aufgestachelt werden, enthäutet, böse gemacht [. . .]. Im Anfang war nicht das Wort. Das Wort ist am Ende. Es ist die Leiche des Dinges.<sup>71</sup>

Die Wörter verdecken die Verlorenheit der Kreaturen, der ‚Fleischpakete‘. In der Kindsmörderin-Ballade erscheint die Sprache im Gegensatz zu der um zwei Jahre älteren Notiz als Sprechweise – und zwar als gruppenspezifische – und die Kreatur als Angehöriger einer bestimmten Schicht. Die Ballade befreit die Leiden Maries von ihrer Verkrustung in Wörtern und führt ‚den Leser‘ vor eine stumme, ‚enthäutete‘ Wirklichkeit: das hilflose Leben Maries in der Gesellschaft und ihre wie ‚des Lesers‘ eigene Kreatürlichkeit. Kreatur und Gesellschaft stehen einander unvermittelt als ungesellschaftliche erste und unmenschlich zweite Natur gegenüber; die Kreatur als unbestimmt allgemeine und zugleich als gesellschaftlich bestimmte: als Dienstmagd Marie; die Gesellschaft als unbestimmt allgemeine und zugleich als bestimmte: als Milieu, als Sprechweisen der Bürokraten, der Prediger und der Bürger, die sie übernehmen.

Marie, die aus dem nicht-zivilisierten Raum stammende, nicht-personale Kreatur, geht in der Gesellschaft zugrunde<sup>72</sup>; der Strophen-Sprecher und ‚der Leser‘ (soweit er ihm folgt) lösen sich dagegen aus ihrer Bindung an die Gesellschaft und erfahren, daß auch sie Kreaturen sind. Dabei stellt sich statt der nach Brechts Ansicht von den Naturalisten gesuchten tragischen Wirkung eine absurde ein. Die Tragödie nämlich bestätigt die bestehende Ordnung durch das Opfer des Helden; der Aufstand gegen das Bestehende und der tragische Widerspruch führen letzten Endes zur Affirmation. „Die tragische Affirmation ist Einsicht kraft der Sinnkontinuität, in die sich der Zuschauer selber zurückstellt“<sup>73</sup> – wie man diesen Sozialisationsakt gläubig umschreiben kann. Die Kindsmörderin-Ballade kennt dagegen keinen allgemeinen Sinn, sondern nur Deutungen, die sie in gruppenspezifischen Sprechweisen vorträgt und dann grotesk zerstört. Die Kreatur geht in der als unveränderbar erscheinenden Gesellschaft zugrunde und der Balladen-Sprecher sucht sich in der grotesken Aufhebung gesellschaftlich bestimmter Sprech-, und das heißt Verhaltensweisen, aus der Gesellschaft zurückzuziehen, der er sich gleichwohl ausgeliefert weiß: er nimmt die Sozialisation

zurück, soweit sie artikulierten Sinn vermittelt. Während der Untergang des tragischen Helden den Sinn des Bestehenden bestätigt, bestätigt die groteske Darstellung des Untergangs der Kindsmörderin, indem sie Sinn aufhebt, die sinnlose Faktizität des Bestehenden, seine Absurdität.

Die Ballade führt vor die sinnlose Faktizität der Gesellschaft und die Verlorenheit und Unsicherheit der Kreatur, also in die gesellschaftliche Ratlosigkeit; sie fordert Mitleid und klagt an. Sie zieht sich auf die Kreatürlichkeit, auf das Animalische, das keine freie gesellschaftliche Praxis kennt, zurück, konfrontiert es der Gesellschaft und klagt sie so der Unmenschlichkeit an: „Das Tierische wird das Menschliche und das Menschliche das Tierische“.<sup>74</sup> In der Konfrontation von unmenschlicher Kreatürlichkeit mit unmenschlicher Gesellschaft läßt sie den protestierenden Ruf nach Menschlichkeit vernehmen; eine Perspektive zeigt sie nicht. Ihre Gesellschaftskritik ist vor allem Sprachkritik, groteske Kritik sprachlichen Verhaltens, die den Anspruch auf Menschlichkeit im Sprachlosen, also Gesellschaftsfreien bewahrt.<sup>75</sup>

Es hieße freilich den Ernst zu weit treiben, wollte man den artistischen Reiz dieser Sprachkritik übersehen. 1920 vermerkt Brecht im Tagebuch:

Die Kunst beschäftigt sich in allen Spielarten mit dem seelischen Gleichgewicht der Kunstgenießer. Dieses zu festigen oder zu erschüttern, ist ihr Ehrgeiz. Gegen ihre darauf zielenden Bemühungen sucht sich der Kunstgenießer, der dem berühmten Trägheitsgesetz unterliegt, unter allen Umständen, bewußt oder unbewußt, sicherzustellen. Darin unterstützt ihn das Formale des Kunstwerks.<sup>76</sup>

Die groteske Sprachkritik soll als Formprinzip ‚dem Leser‘ die Sicherheit gerade dort nehmen, wo er sie bisher fand: in der Form. Derartige Dichtung zielt darauf, die Erwartungen ‚des Lesers‘ zu enttäuschen. Sie muß bei der Wahl und Behandlung ihrer Motive den Konflikt mit den zur Zeit ihres Autors gültigen Kategorien des Selbst- und Kunstverständnisses suchen, denn sie lebt zum guten Teil von ihrem gespannten Verhältnis zu ihnen. Dementsprechend wird hier ein Gedicht, das die Menschen zum Verständnis ihrer selbst führen will, nicht im Priester-, Mönchs- oder Prophetenornat der Lyrik eines George oder Rilke angeboten, sondern im Jahrmarktskleid des Bänkellieds; die Märtyrerin ist Mörderin, die Sprache trägt abstoßende Züge<sup>77</sup>, der Vers zerreißt grob die Sprechereinheiten<sup>78</sup>, verhilft nicht zu einfühelndem Gesangsvortrag, sondern zwingt zum Betrachten. Auch die Fabel widersetzt sich den von früheren Bearbeitungen des Motivs geweckten Erwartungen. Die literarische Tradition ist als negierte notwendiger Bestandteil solcher Dichtung; traditionelle literarische Formen, die mit den zur Zeit des Autors aktuellen nicht übereinstimmen – z. B. das Hinrichtungslied –, dienen, wenngleich selbst negiert, der Negation jener aktuellen.

*Ansätze zu einer ‚realistischen‘ Schreibweise*

Die Kindsmörderin-Ballade zeigt schon entscheidende Momente der künftigen ‚realistischen‘ Schreibweise Brechts, insbesondere seines epischen Theaters<sup>79</sup>, dessen Theorie er erst später mit großem Aufwand erarbeitete. Der epische Ansatz findet sich, wie Brecht bemerkt, schon bei den Naturalisten (oben Anm. 6), ist hier jedoch weiter entwickelt. Wie das epische Schauspiel hat diese Ballade Lehrcharakter. Wie dort die vor Szenenbeginn erscheinenden Titel, so nehmen hier der Titel und die Aussagen des Strophen-Sprechers das entscheidende Ereignis vorweg und episieren das Geschehen.<sup>80</sup> Wie dort die Handlung durch Songs unterbrochen und ins Allgemeine erhoben wird, so hier durch den Refrain. Wie dort der Zuschauer gelegentlich die Möglichkeit erhält, eine in ihrem engen Bewußtsein gefangene Figur zu überblicken<sup>81</sup>, so auch hier.<sup>82</sup> Und wie dort das Stück<sup>83</sup>, so endet hier die Ballade mit Epilog und Aufforderung. Hier werden menschliche Verhaltensweisen ohne die auch den Naturalisten eigene introspektive Psychologie (oben Anm. 7) dargestellt. Sogar die Trennung von Schauspieler und Figur ist in der von Aussagender und Leidender Marie und in der Vermittlung von Maries Aussagen durch den eingeschobenen Sprecher vorgebildet:

Drei Hilfsmittel können [dem Schauspieler im epischen Theater] zu einer Verfremdung der Äußerungen und Handlungen der darzustellenden Personen dienen:

1. Die Überführung in die dritte Person.
2. Die Überführung in die Vergangenheit.
3. Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren.

Das Setzen der Er-Form und der Vergangenheit ermöglicht dem Schauspieler die richtige distanzierte Haltung. [. . .] Das Mitbesprechen der Spielanweisungen in der dritten Person bewirkt, daß zwei Tonfälle aufeinanderstoßen, wodurch der zweite (also der eigentliche Text) verfremdet wird. Außerdem wird die Spielweise verfremdet, indem sie tatsächlich erfolgt, nachdem sie schon einmal in Worten bezeichnet und angekündigt wurde.<sup>84</sup>

Vom Standpunkt des Schauspielers aus wäre dann so zu spielen, als ob die Frau die ganze Epoche zu Ende gelebt hätte und nun, aus ihrer Erinnerung, von ihrem Wissen des Weitergehens her, das äußerte, was ihr für diesen Zeitpunkt [sich] als wichtig hervorhübe [. . .] und zugleich als ob eine andere Frau erzählt von dieser Frau.<sup>85</sup>

Der Schauspieler zitiert die Person, die er darstellt.<sup>86</sup>

Alle hier angeführten Mittel wurden in der Ballade verwandt, auch das Mitsprechen von Kommentaren<sup>87</sup>; das Mitsprechen von Spielanweisungen ist vorgebildet in der Aufforderung, Marie weitererzählen zu lassen.

Die Distanz, die alle diese Techniken schaffen, führt ‚den Leser‘ jedoch nicht zu Erkenntnis, Kritik und eingreifendem Denken, sondern zu Mitleid, Unsicherheit und Anklage. Er wird von dem Geschehen distanziert und zugleich durch die Rollen des Strophen-Sprechers und der Angeredeten<sup>88</sup>, die er angeboten bekommt, in den Prozeß hineingezogen, in dem sich die Lehre aus Maries Fall entwickelt. So wird er dazu geführt, das Exempel selbst zu gestalten und dessen Resultate als seine eigenen zu übernehmen. Er fühlt sich zwar nicht in die Figur ein, wohl aber in den Prozeß, in dem sich das Exempel und seine irrationale Lehre bildet: auch dies noch eine Erlebniskunst. Die Ballade zwingt ‚dem Leser‘ ihre Lehre eher auf als ein episches Theaterstück, das den Zuschauer nicht am Entstehen seines Lehrcharakters beteiligt. Das epische Theater nämlich gewährt, zumindest seiner Intention nach, dem Zuschauer die Freiheit der selbst entscheidenden Person; er kann das Exempel bzw. die Parabel und die Lehre, die aus ihnen gezogen werden soll, abwägend betrachten und Zustimmung wie Ablehnung differenzieren. Die Kindsmörderin-Ballade gewährt ihrem ‚Leser‘ Freiheit dagegen nur, um ihm ihre Deutung desto sicherer aufzuzwingen. Sie distanziert ihn von der Aussagenden und der Leidenden Marie, von dem Strophen- und dem Refrain-Sprecher, setzt dadurch sein Bewußtsein scheinbar frei und zieht es dann in die von ihr vorgezeichneten Bahnen. Die Freiheit, die sie bietet, dient der Suggestion, einer Suggestion, die parteilich für die Kreatur und gegen die mitleidlose Gesellschaft eingesetzt wird. So kann auch die später im Lehrstück wiederkehrende Technik, asoziale Muster von Redeweisen und Haltungen vorzuführen – hier die Sprechweisen –, sie ‚dem Leser‘ zur Einfühlung anzubieten und ihn dann von ihnen zu distanzieren, nicht dazu führen, daß er sich selbst gegenübertritt und sein von der Ballade vorgegebenes Verhalten von außen betrachtet. Er fühlt sich ja nicht aus einer schon gegebenen Distanz ein, sondern unterbricht die Einfühlung und kommt dadurch erst zur Distanz; auch sind die Sprechweisen hier nicht so klar umrissen und isoliert wie dort die Muster, sondern gehen ineinander über.

Die groteske Kritik stilisierter Sprechweisen geht der dialektischen Verfremdung voraus, mit der Brecht die Wirklichkeit gegen Idealisierungen durchzusetzen sucht (oben Anm. 8); sie verharrt jedoch noch im Statischen und läßt die widersprüchlichen Momente – ‚Wirklichkeit‘ und Deutung – einander unversöhnt gegenüberstehen. ‚Der Leser‘ bleibt mit ihnen allein, wird jedoch schon über die einzelnen Momente hinausgetrieben. Er verliert die scheinbar objektiven Möglichkeiten der Wirklichkeitsbewältigung, erhält keine neuen und wird in eine hilflose Freiheit entlassen. Seine Gefühle schlagen zwar wie in der dialektischen Verfremdung um<sup>89</sup>, richten sich dann aber nicht auf gesellschaftlich nützlichem Handeln. Das bisher Selbstverständliche wird verfremdet, jedoch nicht um dann desto verständlicher

zu werden<sup>90</sup>, sondern um in seiner Fremdheit zu bleiben.<sup>91</sup> Wie bei der dialektischen Verfremdung wird eine Erwartung geweckt und dann enttäuscht<sup>92</sup>; doch der so ausgelöste Erkenntnisprozeß zielt auf ein der ‚enthäuteten Wirklichkeit‘ entsprechendes kreatürliches Verhalten.

Die in die Ballade eingegangenen Widersprüche lassen sich von ihr nicht dialektisch auflösen, weil ihre Darstellung an den Symptomen der Oberfläche haftet und weil sie als statische, nicht als Prozeß erscheinen. ‚Der Leser‘ aber kann sich, falls er die von der Ballade angenommene Perspektive übernimmt, schon deshalb nicht dialektisch zu jenen Widersprüchen und der ganzen Ballade verhalten, weil diese ihn in das Entstehen des Exempels und der Lehre hineinzieht. Nicht das Fehlen einer klar artikulierten Lehre läßt die Verfremdung hier im Grotesken verharren, sondern die suggestive Darstellungsweise und das Bild des kreatürlichen Menschen in einer im einzelnen zwar exakt erfassten, jedoch nicht als sich bewegendes System begriffenen Gesellschaft.

### *Der gesellschaftliche Standpunkt*

Das dichtende Subjekt stößt sich an den Leiden eines Menschen in der Gesellschaft, verhält sich in aussichtslosem Angriff irrational und letztlich passiv und entzieht die unverstandene Wirklichkeit noch mehr der Erkenntnis.<sup>93</sup> Der Balladen-Sprecher verbirgt sich. So ist er nicht gezwungen, eine bestimmte – und das heißt: eine gesellschaftlich bestimmte – Stellung zu dem Unrecht zu beziehen, von dem er berichtet. Sein gesellschaftlicher Standpunkt bestimmt sich in der Negation der Gruppen, die jene Sprechweisen benutzen. Er stellt sich außerhalb dieser Gruppen, findet sich, weil er nicht die Sprache einer anderen annimmt, dann aber außerhalb aller Gruppen. Der Anschein der Objektivität und des Verzichts auf Wertung und Deutung, den der junge Brecht seiner Lyrik – auch der sozialkritischen – in dieser Phase zu geben sucht, der Versuch, die Vorgänge für sich selbst sprechen zu lassen (oben Anm. 5), ist ein Mittel, die Standpunktlosigkeit zur Tugend zu erheben und zugleich unkenntlich zu machen. Ohne solche Standpunktlosigkeit wäre ihm in dieser Phase seiner beginnenden Ablösung von der bürgerlichen Gesellschaft eine Gesellschaftskritik allerdings auch kaum möglich gewesen.

Brecht, der weder in der Bourgeoisie noch im Proletariat einen festen und von ihm bejahten sozialen Ort hatte, wählte für den Balladen-Sprecher als Maske den Bänkelsänger, dessen sozialer Ort zwar anerkannt, aber außerhalb jener beiden Klassen ist. Der Bänkelsänger ist ein im Zeitalter der Presse und des Kinos überholter gesellschaftlicher Außenseiter. Durch seinen Mund kann der Balladen-Sprecher eine den beiden Klassen nicht zuge-

hörige, aber von ihnen anerkannte Sprache sprechen, die kulturelle Überformung der Wirklichkeit und die Unterdrückung der Kreatur durch die Gesellschaft bekämpfen<sup>94</sup> und dem, was er für Wirklichkeit hält, zu seinem Recht verhelfen. Der Bänkelsänger ist eine Maske, die Volks- und Wirklichkeitsnähe, Einfachheit, Kulturferne und einen Ort außerhalb der beiden Klassen, Bourgeoisie und Proletariat, gewährt. Deshalb benutzt Brecht, wie vor ihm Wedekind, das Bänkellied als literarische Form.

Doch der gesellschaftliche Standpunkt der Ballade läßt sich genauer bestimmen. Die Bestätigung der sinnlosen Faktizität des Bestehenden, der hilflose Protest gegen das Leiden der Kreatur in der Gesellschaft, die mitleidvolle Hinwendung zur Kreatur und das Verharren beim Widerspruch zwischen Kreatur und Gesellschaft, insbesondere den gesellschaftlichen Sprechweisen – diese einander zugehörigen und einander wechselseitig bedingenden Momente lassen sich als ebensoviele Momente des Verhaltens eines Angehörigen des Mittelstands beschreiben, der sich in einer Krisenzeit von seiner Klasse zu lösen und der ‚Unterschicht‘ zuzuwenden beginnt.

Der Angehörige des Mittelstands erfährt den Widerspruch von Lohnarbeit und Kapital nicht unmittelbar und nimmt ihn deshalb kaum wahr. Andererseits ist auch er dem Klassenantagonismus ausgeliefert und, so sehr er sich auf dem Gebiet der Ideologie durch Übernahme von Werten der Bourgeoisie und des bürgerlichen Staats davor zu schützen sucht, von realer Subsumption unter das Kapital und von Proletarisierung bedroht. So ist er, mag er auch den grundlegenden Widerspruch der Gesellschaft leugnen, in sich selbst widersprüchlich. Das stellte Marx schon beim Angehörigen des ‚alten Mittelstands‘, dem Kleinbürger, fest:

Der Kleinbürger [. . .] ist zusammengesetzt aus einerseits und andererseits. So in seinen ökonomischen Interessen, und *daher* in seiner Politik, seinen religiösen wissenschaftlichen und künstlerischen Anschauungen. Er ist der lebendige Widerspruch.<sup>95</sup>

In einem Brief an P. W. Annenkow schreibt Marx 1848 anlässlich Proudhons:

In einer fortgeschrittenen Gesellschaft und durch den Zwang seiner Lage wird der Kleinbürger einesteils Sozialist, andererseits Ökonom, d. h. er ist geblendet von der Herrlichkeit der großen Bourgeoisie und hat Mitgefühl für das Leiden des Volkes. Er ist Bourgeois und Volk zugleich. Im Innersten seines Gewissens schmeichelt er sich, unparteiisch zu sein, das rechte Gleichgewicht gefunden zu haben, das den Anspruch erhebt, etwas anderes zu sein als das rechte juste-milieu. Ein solcher Kleinbürger vergöttlicht den *Widerspruch*, weil der Widerspruch der Kern seines Wesens ist. Er ist selber bloß der soziale Widerspruch in Aktion.<sup>96</sup>

Im ‚Dreigroschenprozeß‘ bemerkt Brecht über den ‚Kleinbürger, der die Zeitungen schreibt‘:

Er hat gleichzeitig mindestens zwei Vorstellungen zu einer Sache: Die eine bezieht er aus der großen bürgerlichen Idealität, welche das Individuum, die Gerechtigkeit, die Freiheit und so weiter gegen die Wirklichkeit durchsetzen wird, die andere aus der Wirklichkeit selber, die sich in allen ihren Tendenzen gegen die Idealität durchsetzt, sie umbiegt, hörig macht, *aber am Leben läßt*. Denn der Widerspruch kann nicht liquidiert werden, ohne daß das ganze bürgerliche System liquidiert wird. Für den Schreiber entsteht so auf komische Weise die Fiktion einer gewissen geistigen Freiheit, er kann jeweils die eine oder die andere Vorstellung wählen, das heißt vertreten, da ja beide vertreten werden müssen.<sup>97</sup>

Brecht beginnt sich in der Krise der bürgerlichen Gesellschaft, die mit dem Ende des Ersten Weltkriegs manifest wird, vom Bürgertum zu lösen. In der Kindsmörderin-Ballade deuten sich die Erfahrung der Krise und die Ablösung an. Zehn Jahre später schrieb er über seine Arbeiten jener Zeit:

Man muß die Zeit bedenken, in der ich schrieb. Der Weltkrieg war vorüber. Er hatte die ungeheuren sozialen Spannungen, die ihn verursacht hatten, nicht gelöst. Mein politisches Wissen war damals beschämend gering; jedoch war ich mir großer Unstimmigkeiten im gesellschaftlichen Leben der Menschen bewußt, und ich hielt es nicht für meine Aufgabe, all die Disharmonien und Interferenzen, die ich stark empfand, formal zu neutralisieren. Ich fing sie mehr oder weniger naiv in die Vorgänge meiner Dramen und in die Verse meiner Gedichte ein. Und das, lange bevor ich ihren eigentlichen Charakter und ihre Ursachen erkannte.<sup>98</sup>

Die Disharmonien begegnen in der Kindsmörderin-Ballade in der im Grotesken verharrenden Sozialkritik eines sich von seiner Klasse lösenden Angehörigen des Mittelstands. Zwar werden schon Widersprüche bewußt, doch erst abgeleitete; zwar wird dort, wo der Kleinbürger ‚unparteiisch‘ den Ausgleich suchte, schon der Widerspruch zwischen leidenden Einzelnen und Gesellschaft unbeschönigt erfaßt, aber noch nicht konkret als Moment der bürgerlichen Gesellschaft begriffen. Zwar tritt die Ballade schon auf die Seite der Leidenden, doch weitgehend emotional und ohne dieses Eintreten als gesellschaftliches zu reflektieren; zwar ergreift sie schon protestierend Partei, doch sie verharrt noch in untätig-hilfloser Unparteilichkeit, läßt den Widerspruch weiterbestehen und akzeptiert ihn als eigenen, statt ihn als zu überwindenden gesellschaftlichen zu sehen und sucht Gleichheit allein in gesellschaftsferner Kreatürlichkeit. Sie greift zwar schon repräsentative gesellschaftliche Momente an – z. B. die Bürokraten-sprache –, doch noch nicht als Momente eines gesellschaftlichen Systems; sie greift in ihnen zwar schon mittelbar die ganze Gesellschaft und so sehr

ungenau auch die Bourgeoisie an, doch unmittelbar nur das ‚rechte justemilieu‘. Sie leugnet zwar schon die Gültigkeit bürgerlicher Ideologeme, bleibt aber noch auf dem Boden der Gesellschaftsordnung, zu deren Legitimation sie dienen, und kommt deshalb zur Bestätigung einer sinnlosen Faktizität.<sup>99</sup>

Der Widerspruch im Verhalten eines Angehörigen des Mittelstands, der sich einerseits an den Werten der Bourgeoisie und des bürgerlichen Staats ausrichtet, andererseits aber den ‚Leiden des Volks‘ voll Mitgefühl zuwendet, ist in Bewegung geraten: nun zersetzt Brecht jene Werte, wendet sich den ‚Leiden des Volks‘ verstärkt zu und beginnt zu erkennen, daß jene Werte und dieses Leiden nicht voneinander zu trennen sind. Er vertritt nicht in fiktiver geistiger Freiheit nur eine Seite des Widerspruchs, entweder Vorstellungen, die er aus der bürgerlichen Idealität, oder aber solche, die er aus der bürgerlichen Wirklichkeit bezieht, er sucht sie auch nicht in falscher Abstraktion zu versöhnen, sondern konfrontiert sie einander. Dabei protestiert die Idealität gegen die Wirklichkeit, erkennt sie jedoch als naturgegeben an, wie umgekehrt jene Wirklichkeit sich gegen die Idealität durchsetzt, sie umbiegt, als artikulierte aufhebt, als nicht artikulierte jedoch am Leben läßt. Da Brecht auf dem Widerspruch beharrt, kann er ihn im Gang der nächsten Jahre weitertreiben, bis deutlich wird, daß er nicht liquidiert werden kann, „ohne daß das ganze bürgerliche System liquidiert wird.“

- 1 Was hier behauptet wird, suchte ich in eingehender Analyse nachzuweisen (Carl Pietzcker: Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus. Frankf./M. 1974).
- 2 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. werkausgabe edition suhrkamp. Franf./M. 1967 (künftig zitiert als ‚w. a.‘), Bd. 10, Anhang, S. 37.
- 3 w. a., 8, S. 176.
- 4 w. a., 15, S. 214.
- 5 Bertolt Brechts Arbeitsjournal. Frankf./M. 1973, S. 780.
- 6 w. a., 15, S. 214.
- 7 Ebd. S. 215.
- 8 Arbeitsjournal, S. 191; 1940.
- 9 Datierung nur aus Stellung in der werkausgabe erschlossen.
- 10 w. a., 18, S. 257.
- 11 w. a., 15, S. 24. Im Stück wird wie in der Ballade die Verlassenheit des Mädchens, dem niemand beisteht, betont: „Ma is zu sehr alleene hier uff d'r Erde!“ (S. 249); „s' hat een kee Mensch ne genung liebgehat.“ (S. 257). Sogar die christliche Sprechweise des Refrains scheint in der von Roses Verlobtem vorgebildet (S. 256). Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Hrsg. v. E. Hass, Bd. 2, Darmstadt 1955.
- 12 w. a., 15, S. 24.
- 13 Siehe Klaus Schuhmann: der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. München 1971,

S. 149f. und Peter Paul Schwarz: Brechts frühe Lyrik 1914–1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. Bonn 1971, S. 175ff.

- 14 Die Sprache des Refrains ist eine Mischung aus altertümlicher, an Lutherdeutsch anklingender Sprechweise („wollt nicht in Zorn verfallen“; vgl. auch 1. Tim. 4,4 „Denn alle Kreatur Gottes ist gut“) mit neuhochdeutscher („ich bitte euch“), naiv-volkstümlicher (Apokope „Hilf“) und bewußt gliedernder („Doch [. . .] Denn [. . .]“). Dieser Konglomeratcharakter zeigt, daß hier kein personales Ich seine eigene Sprache spricht.
- 15 Auf den Maskencharakter der frühen Gedichte Brechts weist Heselhaus hin (Clemens Heselhaus: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf 1962, S. 321ff.). Maske und Maskenwechsel bezeichnen nur ungenau die Verwendung verschiedener parodierter Sprechweisen, die ineinander übergehen und sich nicht so klar voneinander scheiden lassen wie einzelne Masken. Dennoch wird das Bild hier weiterverwendet, denn es hilft einen schwierigen Sachverhalt faßlich darstellen.
- 16 Vgl. Walter Hinck: Die Deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung. Göttingen 1968, S. 141.
- 17 I 8, „doch gings nicht heraus“.
- 18 Apokope III 1,5. Noch nicht: I 5, II, 1,4,5,8.
- 19 VI 4 „Damit man sieht, wie ich bin“.
- 20 Z. B. „die Gebrechen aller Kreatur“.
- 21 Er durchbricht das Bürokratendeutsch sehr bald, nimmt Stellung (III 2 „es war auch viel verlangt“), kommentiert (III 8 „sehr reizlos“), will schließlich sogar Maries Vergehen beurteilen und hält sich davor nur mühsam mitten im Satz zurück (V 7). Er unterbricht seine Worte „Doch sie war nicht wie andre Mütter sind, obschon –“, die sich leicht „obschon man dabei bedenken muß, daß sie auch mehr als andre gequält wurde“ fortsetzen ließen, und zieht sich auf eine neutralere Position zurück („Es liegt kein Grund vor, daß ich sie verhöhne“), wo seine Sprache wieder kälter und bürokratischer klingt. Hierbei tritt er dann freilich explizit hervor („daß *ich* sie verhöhne“) und reflektiert sein Verhältnis zu Marie. Diese Reflexion wirkt in Strophe VI nach; der Bericht bleibt unterbrochen, die Konstellation, in der berichtet wird, die Beziehungen zwischen Strophen-Sprecher, Aussagender Marie und Hörern treten ins Bewußtsein („So laßt sie also weiter denn erzählen / Wie es mit diesem Sohn geworden ist / (Sie wolle davon, sagt sie, nichts verhehlen) / Damit man sieht, wie ich bin und du bist“). Der Strophen-Sprecher bekennt sich als Mensch unter Menschen und tritt hinter die Aussagende Marie zurück, deren weiteren Bericht er mitteilt (VI 5 – VIII 8). In Strophe IX beurteilt er dann, eingeworden mit dem Refrain-Sprecher, den Fall Farrar. Obwohl er mit dem Refrain-Sprecher zusammenfällt, darf er jedoch nicht mit dem Balladen-Sprecher ineingesetzt werden.
- 22 Anfangs distanziert er sich mißtrauisch von ihren Aussagen (I 8 „angeblich“; III 1 „scheinbar“ usw.) und macht sie als solche kenntlich („sagt sie“). Allmählich verliert er aber sein Mißtrauen, fordert die Angeredeten schließlich sogar auf, Marie weitererzählen zu lassen (VI 1) und referiert dann guten Glaubens ihre Geschichte. Deren doppelte Vermittlung hat nur noch die Funktion, zu verhindern, daß der Leser sich an das grausige Geschehen verliert (dreimal unterbricht „sagt sie“ in der Mordstrophe VIII an durch Zeilenschluß hervorgehobener

Stelle den Fluß des Berichts). In Strophe IX wird Mariés Wille dann nicht mehr wie VI 3 („sie wolle davon, sagt sie“) durch den Strophen-Sprecher vermittelt und verfremdet, sondern tritt unmittelbar hervor.

23 I 3,4 „*will* ermordet haben“.

24 I 5,7 „sie habe [. . .] versucht“.

25 „sie sagt“, „es war auch viel verlangt“.

26 Bereits in Strophe IV scheint die Distanz aufgehoben; der Strophen-Sprecher berichtet Mariés Aussagen im Indikativ: „*Ist* ihr beim Stiegenwischen“. IV 1 gewährt „sie sagt“ zwar noch die Distanz, die vorher der Konjunktiv gab, doch dann verliert sich allmählich die Valenz von „sagt sie“, die direkte Rede wirkt unmittelbar. Jetzt, wo der Strophen-Sprecher von dem entscheidenden Tag, an dem „die Geburt sie [. . .] überfiel“, berichtet, gehen seine Wirklichkeit, die der Aussagenden und die der Leidenden Marie ineinander über („sagt sie“ fehlt von IV 2 bis V 5). Er erlebt Mariés Geschick mit und läßt sie dann in seiner und des Hörers Wirklichkeit weitererzählen (VI 1). Mit den nun folgenden Konjunktiven (VI 5 – VIII 6) entfernt er das Geschehen wieder in die Wirklichkeit Mariés, die er jetzt als wahr, und was mehr ist, als ihn selbst und die Hörer betreffend erkannt hat. Doch in dem Augenblick, wo der Mord ausgelöst wird, dringt diese Wirklichkeit nochmals in die des Strophen-Sprechers ein („*fi*ng das Kind zu schreien an“), er fühlt den Schrecken Mariés, weist den Mord aber sofort wieder in ihren Bereich zurück („*das hab*“). Strophe IX erscheint Marie dann im Wirklichkeitsbereich des Strophen-Sprechers.

27 IX 3,4 „*will* [. . .] erweisen“

28 Die Gegenwart ist die Zeit des Strophen-Sprechers und der Aussagenden Marie, die Vergangenheit die der Leidenden Marie. Doch bereits Strophe IV berichtet das Leidensgeschehen im Präsens: „*Ist* ihr beim Stiegenwischen“ (in der früheren Fassung „Ballade eines Mädchens“ wird IV 4–8 noch im Präteritum berichtet. Brecht arbeitete den Distanzwechsel zwischen Strophen-Sprecher und Marie erst spät heraus. Wie bewußt er die Distanz zwischen Sprecher und Geschehen durch Zeitenwechsel variierte, kann ein Vergleich der verschiedenen Fassungen der Ballade „Von des Cortez Leuten“ lehren. Auf die „Ballade von einem Mädchen“ (BBA 436/72–76) machte mich Hartmut Stenzel aufmerksam. Mit freundlicher Genehmigung des Bertolt-Brecht-Archivs). Tag des Mordes beginnt, der Strophen-Sprecher tritt in die Nähe Mariés und dringt beinahe in ihr dumpfes Bewußtsein ein, das den Schmerz erfährt, sich abmüht, ihn zu deuten, und ihn schließlich begreift. Strophe V berichtet wieder äußeres Geschehen und entfernt es in die Vergangenheit: „Man holte sie“. Doch der Strophen-Sprecher hat nicht mehr so große Distanz zu Marie wie anfangs und behält den Indikativ bei. Dann läßt er Marie in seiner Gegenwart, die auch die des Hörers ist, weitererzählen (VI 1; diesen Zug hat Brecht erst spät herausgearbeitet. Noch in der Hauspostille von 1927 lautete VI 1 „So *will ich* also weiter dann erzählen“ und VI 3 begann entsprechend „Sie *wollte* davon“). Diese Gegenwart scheint noch die des Augenblicks zu sein, in dem der Strophen-Sprecher zu den Hörern spricht. Sie entgrenzt sich jedoch und erweist sich als Zeit des nicht augenblicksgebundenen, dauernd gültigen Wesens. Dieser Charakter der Gegenwart wird in Strophe IX noch deutlicher, wenn der Leser erfährt, daß Marie gestorben ist, im jetzigen Augenblick also gar nicht sprechen kann. Sie spricht in einer zeitlosen Gegen-

wart, eine der Voraussetzungen dafür, daß sie als Exempelfigur Trägerin einer allgemeinen Lehre wird. Ihre Zeitenthobenheit ist schon in der ersten Strophe angelegt, wo zumindest die Möglichkeit offenbleibt, daß sie nicht in dem Augenblick aussagt, in dem das Strophen-Ich spricht; „sie sagt“ kann hier auch meinen „sie sagte damals, jetzt steht ihre Aussage im Protokoll“. Ihre Gegenwart ist hier und im folgenden auf die ihrer Aussage beschränkt. Ebenso ist die Aussagende Marie auf nichts als ihre Aussagen reduziert; sie erscheint nicht als konkrete Person der gegenwärtigen Situation. Strophe IX zeigt dann endgültig, daß sie nicht als konkreter Mensch spricht, den Strophen-Sprecher und Hörer in ihrer Situation antreffen können; erst sie verwandelt Marie endgültig aus solch einem konkreten Menschen, der gegenwärtig über seine Vergangenheit spricht, in eine zeitenthobene Figur.

- 29 Das kann nicht heißen, daß diese Momente anfangs völlig getrennt sind. Strophe I ist zwar im Stil eines Polizeiprotokolls geschrieben, ihre Syntax ist bürokratisch, doch ihre Semantik läßt bereits Mitgefühl und Sozialkritik spüren, z. B. in dem Signalement „unmündig, merkmallos, rachitisch, Waise“; auch die erste Zeile „Marie Farrar, geboren im April“ müßte in einem Polizeiprotokoll das genaue Geburtsdatum angeben. – Die Ballade führt also Momente zusammen, die nie ganz getrennt waren.
- 30 Nach Joseph Klapper: Artikel ‚Exempel‘. In: Reallexikon d. dt. Lit.gesch., Bd. 1, ²1955–58, S. 413 ff.
- 31 Nach Hugo Friedrich: Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini. Frankf./M. 1942, S. 24 ff.
- 32 Ebd. S. 26.
- 33 w. a., 8, S. 122. Zur Interpretation des Gedichts vgl. Dorothee Sölle: Bertolt Brechts Weihnachtsgedichte interpretiert im Zusammenhang seiner lyrischen Theorie. In: Euphorion 61 (1967), S. 84–103.
- 34 Das „Loch im Dach, das den Frost einließ“ kehrt VII 8 etwas verändert wieder „Weil es in den Gesindabort hereinschnein kann“.
- 35 w. a., 8, S. 123. – w. a., 10, Anm. S. 36.
- 36 Sölle, a.a.O., S. 95.
- 37 w.a., 8, S. 169.
- 38 So fand es Brecht in Villons „Grabschrift in Form einer Ballade, die er für sich und seine Kumpane gemacht, als er erwartete, mit ihnen gehängt zu werden“. Dort endet jede Strophe „und bittet Gott, er möge uns verzeihn!“. Allerdings fand er bei Villon auch schon die Bitte, die Mitmenschen mögen verzeihen. (François Villon. Des Meisters Werke, ins Deutsche übertragen von K. L. Ammer. Berlin 1918, S. 22. – Brecht benutzte die Übersetzung Ammers. Hierzu siehe Reinhold Grimm: Werk und Wirkung des Übersetzers Karl Klammer. In: Neophilologus 44 (1960), S. 20 ff.; ders.: Bertolt Brecht und die Weltliteratur. Nürnberg 1961, S. 12, 60, 63). Die Kindsmörderin-Ballade ist ähnlich strukturiert wie Villons ‚Grabschrift‘. Wie hier im Refrain, so wird dort im ganzen Gedicht um Nachsicht gebeten: z. B. I 2 „laßt euer Herz nicht gegen uns verhärten“ und II 5 „Und sind wir tot, seid nicht auf uns erbost“. Wie hier der Refrain die nahezu gleiche Bitte immer wiederholt, so dort die letzte Zeile jeder Strophe: „und bittet Gott, er möge uns verzeihn!“. Und wie dort das Gedicht mit Lehre (III 10 „Drum Brüder, laßt euch dies zur Lehre sein“) und Aufforderung (Geleit

- 4 „lasset allen Leichtsinne fallen“) schließt, so auch hier in Strophe IX und dem ihr zugehörigen Refrain. Auch die Form der achtzeiligen Strophe mit zweizeiligem Refrain und fünfhebigen jambischen Zeilen übernahm Brecht wahrscheinlich von dieser ‚Grabschrift‘. Im Druckbild der Übersetzung Ammers ist der Refrain allerdings nicht von der Strophe abgesetzt.
- 39 Litanei von allen Heiligen.
- 40 Schwarz behandelt in seinem Abschnitt über die Bittgänge (a.a.O., S. 81–89) auch deren Umkehrung und weist sie sehr überzeugend am Beispiel des ‚Berichts vom Zeck‘ nach (S. 85–89). S. 81 f. macht er auf den Einfluß der ‚Oraison‘ und der ‚Leçon‘ Villons aufmerksam.
- 41 w.a., 8, S. 169.
- 42 Gabriele Böhme: Bänkelsängerliteratur vornehmlich des 19. Jahrhunderts. Diss. München 1922, S. 13.
- 43 Ebd. S. 26.
- 44 Ebd. S. 28.
- 45 Ebd. S. 52.
- 46 Als Beispiel bieten sich die Rahmenstrophen eines Hinrichtungslieds aus dem Jahr 1786 an.

Abschied eines reuvollen Sünders  
im Kerker an die Wiener.  
Von I.D.H.

1  
Behorchet mich noch jungen Mann!  
seht was aus mir geworden,  
nehmt Wiener dieses Denkmal an!  
und hütet euch für Morden.

2  
Vor allen Dingen fürchtet Gott,  
und folget den Gesäzen!  
besonders dem, wo er verbot,  
den Menschen zu verletzen.

3  
Ach, Freunde! hät ich dieß gethan,  
so wär ich frei von Ketten,  
itzt höret mein Vergehen an!  
kein Weinen kann mich retten.

[nun folgt die Lebensgeschichte, dann:]

13  
Nun wird mich die Gerechtigkeit  
nach Maße bald bestrafen –  
Ich schliff mir ja selbst vor der Zeit  
durch Laster meine Waffen. –

14

O nehmet dieses Beyspiel an!  
 laßt euch durch selbes rühren –  
 es lasse sich ja jedermann  
 zur Unthat nicht verführen

In: Gustav Gugitz: Lieder der Straße. Bänkelsänger im Josephinischen Wien. In: Buchreihe Österreichische Heimat, XVIII. Wien 1954, S. 152.

47 Böhme, a.a.O., S. 53.

48 Eine ähnliche Technik beschreibt Brecht 1925 in den „Glossen zu Stevenson“. Dort heißt es über den ‚Junker von Ballantrae‘: Dieser Ballantrae enthält außerordentliche [scl. Erfindungen]. Zum Beispiel die, daß hier ein Mann von einem ausgesprochen Mißgünstigen betrachtet und geschildert wird: Diese Lebensbeschreibung hat der Feind geschrieben. Genau dieselben Taten, die dem Junker hier zugeschrieben werden und die dem Verfasser dazu dienen, ihn in ein höchst ungünstiges Licht bei dem Leser zu setzen, hätte ein anderer Verfasser mühsam erfinden müssen, um einen strahlenden Heldentyp zu schaffen. Die Ungerechtigkeit aller Menschen, die den Junker so sehr erbittert und viele seiner Handlungen begründet, wird durch die offenbare Ungerechtigkeit seines Biographen so übermäßig vervollständigt, daß die Sympathie des Lesers sich ihm umso heftiger zuwendet.“ w.a., 18, S. 25f.

49 Die erste Strophe deutet die milieubestimmte Vorgeschichte Maries an, die ihre Unwissenheit und Verlassenheit begründet; es folgen ihre Versuche abzutreiben, ohne Erfolg, weil sie sich keinen Arzt leisten kann, dann der kirchliche Druck auf ihr Gewissen, die physische und psychische Belastung durch Arbeit, ihre Klassensituation, die sie zwingt, noch spät abends und kurz vor der Geburt Schnee zu kehren, ihre Entkräftung und Schwächung durch die schlechten hygienischen Verhältnisse.

50 Strophe II und III. Besonders III 2–4 „Als sie dann dicker war/Hab ihr in Frühmetten geschwindelt. Oft hab sie geschwitz/Auch Angstschweiß, häufig unter dem Altar“. – Ein Vergleich mit dem Zusammenbrechen Gretchens in der Domszene in Goethes „Faust“, die hier vielleicht nachwirkt, kann zeigen, daß die Darstellung des Leidens in einer von der Kirche bestimmten Situation sich nicht kritisch gegen die Kirche zu wenden braucht. – Vgl. Brechts Aufzeichnung von 1949 (Arbeitsjournal, S. 403): „nicht zu schwierig, die domzene etwa als seelische und körperliche exekution gretchens durch die kirche zu spielen und vor allem als moralische exekution – sie wird hier zum mord angestiftet.“

51 w.a., 18, S. 257.

52 w.a., 15, S. 24.

53 Wie dort der Sänger auf das Bild weist, so hier auf das Geschehen: er zeigt nur von außen und meidet jeden Blick ins Innere der Figuren. Wie dort der Bericht mit jedem Bild neu einsetzt und doch an das vorangegangene anknüpft, so auch hier; der nahezu gleiche Refrain unterbricht den fortlaufenden Bericht wie eine Leierkastenmelodie. Selbst die Anrede des Publikums und genaue Orts- und Namensangabe sind aus dem Bänkelsang übernommen. Das Motiv des Kindsmords findet sich dort mindestens seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts (Karl Veit Riedel: Der Bänkelsang. Wesen und Funktion einer volkstümlichen Kunst. Hamburg 1963, S. 21).

54 Riedel, a.a.O., S. 71.

55 Ebd. S. 71.

56 Als Beispiel diene:

Das zerschnittene Kind, welches von der Mutter, einem Dienstmädchen in Hamburg, nach der Geburt zerstückelt und in ein Closet geworfen wurde. Hamburg, Druck und Verlag von J. Kahlbrock Wwe., Grünersood 52. [. . .]

### Lied

Mitten in die Jubelsänge,  
 Welche hall'n in Hamburg jetzt,  
 Weil der Ausstellung Gepränge  
 Noch die Stadt in Lust versetzt,  
 Tönt der Mißton grauser Sünde,  
 Welche mit verruchter That  
 Eine Mutter an dem Kinde  
 Freventlich begangen hat.

Aus dem Mecklenburger Lande  
 Kam ein Mädchen; frühe schon  
 Trat sie auf den Weg der Schande,  
 Scheuend nicht der Sünde Lohn.  
 Ihres Falles Zeuge, lebte  
 Ihr ein Kind am Heimathsort,  
 Drum sie in die Ferne strebte,  
 Und nach Hamburg ging sie fort.

Doch dem Leichtsinn blieb ergeben  
 Sie auch hier: es naht der Tag,  
 Wo auf's Neu ein zweites Leben  
 Sollte künden ihre Schmach.  
 Niemand ahnte ihr Vergehen,  
 Ihre eigne Mutter nicht;  
 Drauf, daß niemand es sollt' sehen,  
 War ihr Sinnen nur gericht.

Als das Kind zur Welt gekommen,  
 Hat sie sonder Furcht und Scheu  
 Sich ein Messer hergenommen,  
 Fühlend weder Angst noch Reu.  
 Ihrem Kind die Arm und Beine  
 Und den Kopf selbst schnitt sie fort,  
 Und den Rumpf in mehre kleine  
 Stücke nun zerteilt sie dort.

Und, mit Schaudern ist's zu sagen,  
 Wirft in ein Closet sie's nun,

Denkt die Wasser werden tragen  
 Weit weg ihr verruchtes Thun.  
 Doch es stopfen sich die Röhren,  
 Und sie werden untersucht;  
 Männer kommen und sie stören  
 Auf des grausen Unheils Frucht.

Die Verbrech'rin wird gefangen  
 Und erwartet ihren Spruch;  
 Bald wird er zu ihr gelangen;  
 Doch in Gottes Richter Buch  
 Ist ihr Name auch getragen.  
 Schwer bereue sie, daß nicht  
 Wird er einst sein Buch aufschlagen  
 Es noch härter zu ihr spricht.

(Den Text verdanke ich Dr. Leander Petzold)

57 Riedel, a.a.O., S. 69.

58 Ebd. S. 70.

59 Vgl. w.a., 8, S. 260 „Ihr sterbt mit allen Tieren / Und es kommt nichts nachher“ und w. a., 8, S. 215 „Lobet das Gras und die Tiere, die neben euch leben und sterben! / Sehet, wie ihr/Lebet das Gras und das Tier / Und es muß auch mit euch sterben. [. . .] Lobet von Herzen das schlechte Gedächtnis des Himmels! / Und daß er nicht / Weiß euren Nam' noch Gesicht/Niemand weiß, daß ihr noch da seid.“ – Brecht nimmt hier Vorstellungen des alten Testaments auf, um das menschliche Leben in einer Welt ohne Gott darzustellen. Vgl. Prediger 3,19.

60 Er ist das eigentliche Exempelgeschehen. – Auf I 3,4 „will/Ein Kind ermordet haben in der Weise“ antwortet genau korrespondierend IX 3,4 “will/Euch die Gebrechen aller Kreatur erweisen“.

61 Brecht hat die Darstellung des Mordes bewußt von sentimental und grellen Effekten freigehalten, um die Aufmerksamkeit des Lesers nicht von der Art, wie er geschieht, abzulenken. Das zeigt ein Vergleich mit der Mordstrophe der „Ballade eines Mädchens“ (s. o. Anm. 28), die solche Effekte noch kennt:

[. . .]  
 hab sie dem Kinde schnelle, nur mit 2 Fingern  
 die kleine Kehle zgedrückt, sagt sie  
 sie habe immer: schade um die Dinger  
 gedacht und damit die zwei blauen Augen  
 gemeint [. . .]

62 Sehr deutlich, wenn auch einseitig, hat Martin Esslin diesen Aspekt herausgearbeitet: „So nimmt auch in der Kindesmörderin Marie Farrar der biologische Prozeß seinen Lauf, ohne daß das schwachsinnige Mädchen weiß, was ihm geschieht, als es einem Kind das Leben schenkt und es, ebenso passiv, wieder tötet. [. . .] Blind schlägt Marie auf ihr Kind ein.“ (Martin Esslin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. Frankfurt./M. 1962, S. 328). Esslin läßt den sozialkritischen Aspekt der Mordschilderung völlig außer acht. – Auch Sternitzcke schreibt an-

- läßlich der ‚Marie Farrar‘: „Durch die Dichtung Brechts geht der Glaube an die Ohnmacht des Willens gegenüber einem willkürlich waltenden Schicksal. Die Menschen, ganz im Banne des Trieblebens, führen ein marionettenhaftes Dasein.“ (Erwin Sternitzke: *Der stilisierte Bänkelsang*. Würzburg 1933, S. 78).
- 63 Vgl. „Bis die Geburt sie nachher überfiel“.
- 64 Vgl. „wollt nicht in Zorn verfallen“.
- 65 Vgl. „Daß sie, [. . .] in Versuchung fiel“.
- 66 Vgl. Schwarz, a.a.O., S. 180.
- 67 Das bemerkt der Erzähler zu der homosexuellen Verfallenheit Bargans in der 1921 veröffentlichten Geschichte „Bargan läßt es sein“. w.a., 11, S. 35; zur Datierung: ebd. Anmerkungen S. 2.
- 68 Schon in diesem Satz gleicht es sich der bürgerlichen Sprechweise an und spricht vom „schwangeren Schoß“, während es vorher für denselben Sachverhalt weniger gehobene Ausdrücke wählte: „Ihr Leib sei zusehends geschwollen (II 5) und „als sie dann dicker war“ (III 2).
- 69 Als Brecht die Ballade 1937/38 für die Malik-Ausgabe überarbeitete, veränderte er (vielleicht war dies auch M. Steffin) IX 8 zunächst in „Denn ihre Sünd war klein, doch ihr Leid groß“, dann strich er die Variante wieder (BBA 123/09, 10. Mit freundlicher Genehmigung des Bertolt-Brecht-Archivs.). Offenbar wollte er seine wahre Meinung zunächst unmittelbar aussprechen, vertraute dann aber doch darauf, daß sich die deutende Sprechweise im Kontext als uneigentlich erweist. Die Änderung, die Brecht erwog, als er durch den Marxismus eine klare gesellschaftliche Position gewonnen hatte, hätte Einheitlichkeit und Wirkung des Gedichts erheblich gestört.
- 70 Ein Werk soll grotesk genannt werden, wenn es die Erwartung zu wecken sucht, ein von ihm dargebotener Sachverhalt werde gedeutet, diese Erwartung enttäuscht, keine weitere Deutungsmöglichkeit beiträgt und den Rezipienten dadurch vor einer nicht eingeordneten ‚Realität‘ beläßt. Siehe Carl Pietzcker: *Das Groteske*. In: DVjs 45 (1971), S. 197–211.
- 71 w.a., 20, S. 13. Datierung ebd.: ‚Inhalt‘, S. 68.
- 72 Diesen ihren Weg beschreibt prägnant die Apposition „geboren im April / Gestorben im Gefängnishaus zu Meissen“. Dem „April“ – er weist auf ihren Ursprung fern den Zwängen der Gesellschaft – steht als Verkörperung dieser Zwänge das Gefängnis, der Ort ihres Todes, gegenüber. „April“ ist bei Brecht mehrfach Chiffre des nichtfixierten Natürlichen.. Vgl. besonders w.a., 8, S. 84.
- 73 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 21965, S. 126.
- 74 Das entwickelte Marx am Beispiel der entfremdeten Arbeit. MEW, Erg.Bd. I, S. 514f.
- 75 Die gequälte Kreatur Marie und die Sprachlosigkeit, in die das Groteske führt, sind eine späte Einheit eingegangen in Katrin, der stummen Tochter der Courage. Sie ist der entstellte und geschundene stumme Mensch, die Kreatur, die in entmenschter Zeit menschlich fühlt und handelt.
- 76 w.a., 18, S. 5.
- 77 Z. B. I 3,4 „will/Ein Kind ermordet haben in der Weise“.
- 78 VIII 5,6 „Übel/keit“. Dieses Verfahren konnte Brecht bei Busch, Morgenstern und Wedekind studieren.
- 79 Feuchtwanger schreibt: „Wahrscheinlich ist das Zentrum, von dem Brecht aus-

- ging, die Ballade“ (Lion Feuchtwanger: Bertolt Brecht, dargestellt für Engländer. In: Deutsche Literaturkritik im zwanzigsten Jahrhundert. Hrsg. v. Hans Mayer. Stuttgart 1965, S. 520). Siehe auch W. Hinck, a.a.O., S. 147.
- 80 Nachdem schon der Titel und Strophe I auf den Mord hingewiesen haben, unterbricht der Strophen-Sprecher in Strophe V seinen Bericht und spielt auf den Mord an; in Strophe VI legt er dann eine deutliche Berichtspause ein und erinnert abermals an ihn.
- 81 Z. B. die Mutter Courage.
- 82 Da Marie selbst berichtet, kann ‚der Leser‘ ihr Bewußtsein sinnlich erfahren. Der eingeschobene Strophen-Sprecher, der von ihrem Bericht berichtet, gibt ‚dem Leser‘ dann die nötige Distanz, dieses Bewußtsein, die Selbstverständlichkeit, mit der Marie ihre enge, nie bezweifelte Welt und deren Unmenschlichkeit hin- nimmt, zu beobachten; er kann es objektivieren.
- 83 Z. B. ‚Arturo Ui‘ und ‚Der gute Mensch von Sezuan‘.
- 84 w.a., 15, S. 344.
- 85 w.a., 15, S. 367.
- 86 w.a., 15, S. 376.
- 87 Z. B. III 2,8; V 7,8; IX.
- 88 „Wollt nicht verdammen“.
- 89 w. a., 15, S. 360: „Moment der Entwicklung (des Übergehens der Gefühle in andere Gefühle entgegengesetzter Art, Kritik und Einfühlung in einem).“
- 90 Vgl. dagegen w.a., 15, S. 355 und Brechts Arbeitsjournal, S. 138.
- 91 Solch ein Verfahren, die Gegenstände aus der Verfremdung nicht wieder zurück- kehren zu lassen und sie zu mystifizieren, hat Brecht später an Dadaismus und Surrealismus beobachtet (w.a., 15, S. 366, Anm. 1) und von seinem eigenen abge- hoben ‚Der Dadaismus und der Surrealismus benutzen Verfremdungseffekte extremer Art. Ihre Gegenstände kehren aus der Verfremdung nicht wieder zu- rück. Der klassische Verfremdungseffekt erzeugt erhöhtes Verständnis“ (w.a., 15, S. 364).
- 92 w.a., 15, S. 356: „Da bestand eine Erwartung, gerechtfertigt durch Erfahrung, aber sie wurde enttäuscht. Man hätte glauben sollen, daß . . ., aber man hätte nicht glauben sollen.“
- 93 Ein weiteres Beispiel der Tendenz des jungen Brecht, die Wirklichkeit als irrational und unerkennbar darzustellen, ist seine Gestaltung der Großstadt als Dschungel und Dickicht, eine, wie er meint, große Entdeckung für die Poesie: „Als ich mir überlegte, was Kipling für die Nation machte, die die Welt ‚zivili- siert‘, kam ich zu der epochalen Entdeckung, daß eigentlich noch kein Mensch die große Stadt als Dschungel beschrieben hat.“ Eintragung ins Notizbuch am 11. September 1921; w.a., 18, S. 14.
- 94 Sozialkritik gehört zu der – im 19. Jhd. allerdings unterdrückten – Tradition des Bänkelsangs. Vgl. Gugitz, a.a.O., S. 4 und 168.
- 95 Marx an J. B. Schweitzer, 24. Januar 1865.
- 96 MEW, Bd. 27, S. 462. – Vgl. MEW, Bd. 8, S. 144: „Aber der Demokrat, weil er das Kleinbürgertum vertritt, also eine *Übergangsklasse*, worin die Interessen zweier Klassen sich abstupfen, dünkt sich über den Klassengegensatz über- haupt erhaben.“ („Der Achtzehnte Brumaire“).
- 97 w.a., 18, S. 182f.

98 w.a., 19, S. 397.

99 Diese Deutung geht von einigen allgemeinen Bestimmungen des Kleinbürgers aus; die historisch konkrete Analyse zeigt, daß Brechts Entfernung vom Kleinbürgertum durch seine Stellung zwischen altem und neuem Mittelstand begünstigt wurde (Pietzcker, Die Lyrik des jungen Brecht, Kap. II letzter Abschnitt).