

BRECHTS KRITIK DES FASCHISMUS ALS RELIGIÖSER INSTITUTION

DIE PARODIE DER KONTRAFAKTUR

by

ANIKA LARISSA KILIAN

A THESIS

Presented to the Department of German and Scandinavian
and the Graduate School of the University of Oregon
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Master of Arts

June 2015

THESIS APPROVAL PAGE

Student: Anika Larissa Kilian

Title: Brechts Kritik des Faschismus als Religiöser Institution Die Parodie der Kontrafaktur

This thesis has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in the Department of German and Scandinavian by:

Dr. Dorothee Ostmeier	Chair
Dr. Susan Anderson	Member
Dr. Sonja Boos	Member

and

Scott L. Pratt	Dean of the Graduate School
----------------	-----------------------------

Original approval signatures are on file with the University of Oregon Graduate School.

Degree awarded June 2015.

© 2015 Anika Larissa Kilian



THESIS ABSTRACT

Anika Larissa Kilian

Master of Arts

Department of German and Scandinavian

June 2015

Title: Brechts Kritik des Faschismus als Religiöser Institution Die Parodie der Kontrafaktur

This thesis examines selected poems from the German author Bertolt Brecht. It critically investigates the claim that expressionist art can be held responsible for opening the door to fascism in Germany. It will place Brecht's own expressionistic works and his counterfactual approach to traditional church hymns in the context of the Expressionism debate. In 1933 Brecht wrote a collection of songs and poems entitled "Lieder, Gedichte, Choere" during his exile in Paris. Brecht realized early on that with Hitler's rise, society as he knew it was coming to an end. Because of his sharp and satirical anti-war poetry after WWI, his name was prominent on the black list of the Fascists, and in order to escape prosecution he had to leave Germany in 1933. However, he did not stop criticizing Fascist ideology and especially its re-appropriation of Christian rhetoric.

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Anika Larissa Kilian

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon, Eugene
Oregon State University, Corvallis

DEGREES AWARDED:

Master of Arts, German Literature, 2015, University of Oregon
Bachelor of Arts, German Studies, 2013, Oregon State University

AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Lyric
Expressionism
Fascism

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Graduate Teaching Fellow, 2013-2015, University of Oregon
Private German Tutor 2012-2014

GRANTS, AWARDS, AND HONORS:

Hanson Graduate Fellowship, 2014, University of Oregon
Academic Excellence Award, 2013, Oregon State University

ACKNOWLEDGMENTS

This Thesis project would have been impossible without the tireless effort and support of my advisor Dr. Dorothee Ostmeier. I cannot express the amount of gratitude and overwhelming thanks I have for her. A special thank you also goes out to my other committee member, Sonja Boos, who provided me with many sound ideas through her excellent teaching and spent hours helping me finishing my project. I also want to express sincere acknowledgement to Susan Anderson, who furthered my thinking through thought provoking questions and pushed me to further my knowledge in new areas.

I also wish to thank the Department of German and Scandinavian for their countless help and support without which I could not have achieved my dreams.

Thank you to my wonderful friend Katie Adler, who went through all the ups and downs of a Graduate School life with me and was a constant source of support and motivation, without whom I could have not finished; also to Kathy Blumenkron and Ellen Schuknecht, who helped me become the person that I am now and who showed constant love and support. Lastly to my sister Janine Kilian who helped take away many worries and helped me concentrate on my studies.

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. EINFÜHRUNG	1
II. DIE EXPRESSIONISMUSDEBATTE.....	2
III. BRECHTS EXPRESSIONISTISCHES WERK <i>BAAL</i>	22
IV. <i>DIE HITLERCHORÄLE</i>	34
V. SCHLUSSFOLGERUNG	63
LITERATURVERZEICHNIS	66

KAPITEL I

EINFÜHRUNG

Bertolt Brecht bedient sich des Öfteren christlich geprägter Materialien als Grundlage für seine eigenen Werke. Er tut dies, um die gefährliche Rolle, die die Kirche in der Gesellschaft, besonders im dritten Reich einnimmt, herauszustellen. Brecht wird dabei seinem eigenen Anspruch nicht immer gerecht, sondern ganz im Gegenteil besteht häufig eine Diskrepanz zwischen Brechts theoretischen und literarischen Werken, in welchen er das Zusammenwirken von Literatur und Nationalsozialismus jeweils sehr unterschiedlich darstellt. In dieser Arbeit soll untersucht werden, inwiefern sich seine Äußerungen gegenüber der Verbindung zwischen Expressionismus und Faschismus in seinen theoretischen Werken im Vergleich zu seinen literarischen Werken, die er während des dritten Reiches verfasste, bestätigen lassen. Um ein besseres Verständnis von Brechts Standpunkt gewinnen zu können, soll in der folgenden Arbeit zunächst die Expressionismusdebatte von 1937/38 analysiert und letztendlich mit seinem expressionistischen Werk *Baal* und den *Hitlerchorälen* verglichen werden. Letztere Werke entstanden zu einem früheren Zeitpunkt¹, datieren also vor der Machtergreifung Hitlers und stehen somit nicht unter dem direkten Einfluss des Nationalsozialismus. Es wird offensichtlich, dass Brechts zynische Sprache und seine provokativen Themen durchaus Mittel waren, um sich einen Namen zu machen und die aktuellen gesellschaftlichen Probleme deutlich hervorzuheben. Durch diese anprangernde Sprache verfehlt Brecht sein eigentliches Publikum, die Deutschen, und seine aufklärerischen Inhalte (wie Kritik am christlichen und faschistischen Dogma) bleiben ohne Wirkung.

¹ Hitler Choräle entstanden 1933 und das expressionistische Werk *Baal* 1923.

KAPITEL II

DIE EXPRESSIONISMUSDEBATTE

Bei der sogenannten Expressionismus- beziehungsweise Realismusdebatte, handelt es sich um eine 1937/38 im Exil geführte Debatte². Diese Debatte ist entscheidend für die Entwicklung sozialistischer Literatur und begann im Herbst 1937, zur selben Zeit als Hitler seine „Entartete Kunst“ Ausstellung in München präsentierte. Die Debatte erschien in der Moskauer Exil- Zeitschrift *Das Wort* und trug sich vor allem im Briefwechsel zwischen Anna Seghers³ und Georg Lukacs und in Brechts Polemik gegen Lukacs fort (Brechts Beitrag wurde erst 1966 in dessen Nachlass publiziert)⁴. Weitere Teilnehmer an der Debatte waren der Autor Alfred Kurella, Heinrich Vogeler und der Philosoph und Schriftsteller Ernst Bloch. Letzterer emigrierte 1933 in die Schweiz und 1938 in die USA und kehrte schließlich 1948 nach Deutschland zurück. George Lukacs, ein Ungarner verlies Deutschland ebenfalls 1933 und zog in die Sowjet Union wo er Mitarbeiter an dem Philosophischen Institut der UdSSR wurde.

Der Gegenstand der Expressionismusdebatte ist in erster Linie durchaus keiner der bildenden Kunst sondern einer der Literatur. Es handelt sich um Sprache und wie sich mit Sprache die Wirklichkeit ausdrücken lässt. Moderne Technologien wie Kino und

² Schmitt, Hans Jürgen. *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer Marxistischen Realismuskonzeption*. Berlin: Suhrkamp, 1973. Print. 7.

³ Anna Seghers, eigentlich Netty Radvanyi, schrieb antifaschistische Beiträge und wurde 1933 verhaftet und floh nach Frankreich, wo sie weiterhin antifaschistische Schriften verfasste. Sie kehrte 1947 wieder nach Deutschland zurück. Brecht traf Seghers im Exil 1933 in Zürich, wo sie auch Zeit mit Walter Benjamin verbrachten.

⁴ Ebd. 8.

Zeitung führen dazu, dass die Straße Subjekt⁵ kultureller Betätigung wird. In diesem Kontext zeigt sich die Kunst nun in einer neuen Konstellation in eine neue Kulturlandschaft entsteht, in der neue Medien wie das Kino etablierten Institutionen wie der Oper und dem Theater das Publikum abwirbt. In immer größerem Maße löst eine neu entstehende städtische Alltagskultur die bestehende Hochkultur ab. Durch die zentrale Rolle der Alltagskultur zu Beginn der Weimarer Republik, definiert sich auch die politische Bedeutung der Kunst neu, wie dies Walter Benjamin in seiner Doppelthese zur „Ästhetisierung der Politik“ und der „Politisierung der Kunst“⁶ kritisch anmerkt. Doch eben diese Politisierung der Kunst erweist sich als Dilemma der Avantgarde in Deutschland. Das emanzipatorische Potenzial der Kunst realisiert sich nur ästhetisch und nicht politisch; dies ist im Faschismus anders da dieser Kunst für politische Zwecke benutzt (Propaganda). Die Ästhetik selber bleibt dem Politischen gegenüber indifferent, wo sie nicht als Politisierung der Kunst eingesetzt wird, wie es beim Faschismus geschah. Es erscheint, als ob die politischen Richtungen „rechts“ und „links“ im Expressionismus schwer zu erkennen sind. Hier wird die Problematik der Expressionismus Debatte ersichtlich, die sich zum Beispiel in Lukács Frage, „was ist eigentlich Realismus?“⁷ zeigt, um ganz grundlegend, die Frage nach dem Wirklichkeitsanspruch der Literatur aufzuwerfen. Auch Bertolt Brecht bringt seine Gedanken in diese Debatte mit ein, er

⁵ Siehe auch Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, in welchem der Tumult der Großstadt anhand der Werbung auf den Straßen dargestellt wird. Auch bei Georg Simmel und in seinem Aufsatz, *Die Großstadt und das Geistesleben*, wird die Straße als Schauplatz des Identitätsverlustes immer wieder aufgegriffen.

⁶ Begriffe stammen aus Walter Benjamins Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, welches er 1935 im Exil verfasste.

⁷ Lukács, Georg. „Probleme des Realismus.“ *Georg Lukács Werke*. Vol. 4. Berlin: Luchterhand Literaturverlag, 1971. Print. 314.

kommt auf die Kernfrage zurück, was denn die „Wirklichkeit“ sei, zu welcher der Künstler sich radikal verhalten müsse. Er fordert die Realität in ihrer politischen, sozialen und literarischen Essenz ohne Vorbehalte oder Beschönigungen darzustellen. Obwohl Brecht und Lukács beide von einem marxistischen Standpunkt aus argumentieren, kommen sie zu unterschiedlichen Ergebnissen in der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik. Anfang der 20er Jahre veröffentlicht Lukács seine Aufsatzsammlung *‘Geschichte und Klassenbewusstsein’*, in der er Gesellschaft als eine „konkrete Totalität“ versteht. Lukács fasst hier Lebensverhältnisse als etwas auf, welches durch die Summe der Produktionsverhältnisse bestimmt sind. Lukács ist der Meinung, dass unabhängig davon, wie die bürgerliche Kunst operiert, sich der Marxismus in der Logik der Theorie erweisen und gleichzeitig die Kunst bestimmen sollte. In anderen Worten ausgedrückt bedeutet dies, dass die Kunst in einem repräsentativen Verhältnis zur Gesellschaft stehen sollte.

Dazu schreibt Lukács:

Was hat das alles mit Literatur zu tun? Nach einer expressionistischen oder surrealistischen Theorie, die die Beziehung der Literatur zur objektiven Wirklichkeit leugnet, gar nichts. Für eine marxistische Theorie der Literatur sehr viel. Wenn die Literatur tatsächlich eine besondere Form der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit ist, so kommt es für sie sehr darauf an, diese Wirklichkeit zu erfassen, wie sie tatsächlich beschaffen ist (...)⁸

Brecht argumentiert genau entgegengesetzt und sagt, dass Kunst keine repräsentative Funktion hat und erlangt auch kein Mittel der Politik ist. Die Kunst selber stellt die Realität unmittelbar dar und somit aus sich selbst heraus ein politisches Potenzial erlangt. Während die Kunst für Lukács eine Repräsentation der Wirklichkeit

⁸ Schmitt 198.

darstellt, sieht Brecht sie als direkten Ausdruck der Wirklichkeit selbst. Lukacs' Wirklichkeitsbegriff basiert auf einer materialistischen Realismustheorie, in der Realität „eine vom Bewusstsein unabhängig existierende objektive Wirklichkeit“⁹ darstellt. In dieser wird das unmittelbar Gegebene, das den Ausgangspunkt des Denkens bildet, in seiner Rolle als Vermittler berücksichtigt. Unmittelbarkeit und Vermittlung bilden also eine Einheit, indem sie Momente einer Gegenständlichkeitsform darstellen.¹⁰ Während Brecht in seiner Kunst unter anderem die Mittel der Verfremdung und Parabeln benutzt, um seine literarische Realität darzustellen, bedeuten diese für Lukacs schon spätbürgerliche Dekadenz und wenden sich damit vom Realismus ab. Lukacs basiert seine Vorstellung auf dem bürgerlichen Realismus des 19ten Jahrhunderts und sieht diesen als die höchste Entwicklungsstufe der Kunst, da er „die gesellschaftlichen Widersprüche auf der höchsten und letzten Stufe der vorrevolutionären Antagonismen widerspiegelt“.¹¹ Für den Realisten bedeutet dies, dass „eine doppelte künstlerische wie weltanschauliche Arbeit“¹² entsteht, zum einen das gedankliche Aufdecken und Zeigen der Zusammenhänge und zum anderen das Zudecken bestimmter Zusammenhänge, das Aufheben der Abstraktion.¹³ Diesem folgt die Notwendigkeit einer realistisch künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit, sowie die Ablehnung abstrakter ästhetischer Verfahren, wie die in der Moderne benutzt werden. Der Autor Dieter Müller stellt fest,

⁹ Lukács, Georg. „Aestetik I: Die Eigenart des Aestetischen.“ *Georg Lukacs Werke*. Vol. 12 Berlin: Luchterhand Literaturverlag, 1971. Print. 22.

¹⁰ Kimmerle, Heinz. *Modelle der Materialistischen Dialektik: Beiträge der Bochumer Dialektik-Arbeitsgemeinschaft*. Berlin: Springer Verlag, 2013. Print.. 141-142.

¹¹ Müller, Klaus. *Bertolt Brecht: Epoche, Werke, Wirkung*. München: C.H. Beck, 2009. Print. 135.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

dass es Brecht nicht um die Vermittlung, sondern um die Ausstellung der ‚objektiven Widersprüche in den Prozessen‘ geht, die mit Hilfe der Mittel des bürgerlichen Realismus nicht zu realisieren sind.¹⁴ Brecht entwickelt einen alternativen Realismusbegriff. Er vertritt die These, dass „Realistisches Schreiben kann von nicht realisiertem nur dadurch unterschieden werden, dass man es mit der Realität selber konfrontiert, die es behandelt.“¹⁵ Hier wird ein weitläufigerer Begriff entwickelt, der auf Erkenntnis und Veränderung der Wirklichkeit abzielt und versucht mit künstlerischen Mitteln auf die Realität Einfluss zu nehmen.¹⁶

Die Politisierung der Kunst ist hier ein wichtiger Gegenstand, für welchen der Begriff des *sozialistischen Realismus* eingeführt werden muss. Der Begriff sozialistischer Realismus wurde in den 1930er Jahren, von Marx, in der Sowjetunion geprägt. Zu dieser Zeit ging man davon aus, dass „gute“ beziehungsweise wirksame Literatur und Kunst eine pädagogische Wirkung haben. Der Zweck hier ist der einer „idealen Umformung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus.“ Der sozialistische Realismus soll eine in Inhalt und Stil wahrheitsgetreue Abbildung der Wirklichkeit sein, die parteilich und patriotisch- traditionell von hohem künstlerischen und erzieherischen Wert ist und die Stimme der Arbeiter repräsentiert.¹⁷ Die Kunst soll zwar ein „realistisches Abbild der Gegenwart“ sein, gleichzeitig jedoch auf eine bessere Zukunft verweisen. Hieraus lässt sich schließen, dass der Realismus keineswegs in dem Sinne

¹⁴ Ebd. 137.

¹⁵ Brecht in Müller. 137.

¹⁶ Ebd. Die Idee Brechts, auf die Realität Einfluss zu nehmen, wird auch in seinen Primärtexten wie *Baal* und den *Hitlerchorälen* deutlich, in denen er politische Kritik ausübt und herrschende Zustände kritisiert.

¹⁷ Vgl. „Sozialistischer Realismus“, Enzyklopädie. 6 June 2014. <http://www.enzyklo.de/lokal/40014>.

realistisch ist, dass er eine bloße Darstellung gegebener Umstände sei. Hierzu sagte Brecht „ Realismus ist nicht, wie die wirklichen Dinge sind; Realismus ist, wie die Dinge wirklich sind.“¹⁸ Die Benutzung des Adverbs „wirklich“ zeigt, dass die Suche nach der Wahrheit und der Artikulierung der Wahrheit nicht nur eine Suche nach Fakten ist, sondern auch eine Suche nach Bedeutung. Da die Kunst Abbild der Realität sein soll, konzentrieren sich viele Werke Brechts auf alltägliche Gegenstände wie Fabriken und Straßenszenen oder auf politische Themen wie den Faschismus. Durch diese thematische Fokussierung auf die Gegenwart kann man Brechts Werke dem Expressionismus zurechnen. In der Kunst des Faschismus erfährt die Politisierung der Kunst dann eine tragische Zuspitzung, indem Abbilder des Führers, zum Beispiel, als Gegenstand der „konkreten“ Realität zu Propagandazwecken eingesetzt werden.

Letztlich soll die Kunst auch nach Brechts Vorstellung volkstümlich und verständlich sein, was bedeutet, dass Ironie und „hochgestochene“ akademische und elaborierte Ausdrucksweisen unerwünscht sind, da sie nicht für die breite Masse geeignet sind. Dieser Meinung ist auch Lukács, der in seinem Aufsatz, welcher in der Moskauer Exilzeitschrift 'Das Wort' veröffentlicht wurde, den Anspruch formuliert „den innigen, vielseitigen, vermittelten Zusammenhang zwischen Volksfront, Volkstümlichkeit der

¹⁸ Bertolt Brecht, in Martin Swales. *Epochenbuch Realismus: Romane und Erzählungen*. Berlin: Schmidt Erich Verlag. 1997. 46. Print.

Literatur und wirklichem Realismus nachzuweisen“¹⁹. Lukács zufolge seien neue Ideen weniger erwünscht, als eine Neubearbeitung der alten Meister des Sozialismus.²⁰

Somit hatte der Sozialistische Realismus zur Folge, dass der Pluralismus in der Kunst verkümmerte, denn Individualität und kritische Auseinandersetzungen mit politischen Themen oder mit Fragen der Gesellschaft waren nicht gefragt, sondern alles wurde im Hinblick auf eine Tauglichkeit für die Masse des Volkes in möglichst realistischer Form dargestellt. Dadurch wurde die Kunst auch für die Politik zu einem wichtigen Instrument der Erziehung und Meinungsbildung. Brecht und Lukacs vertraten allerdings zwei sehr unterschiedliche Perspektiven der Kunst gegenüber als politisches Instrument.

Georg Lukács unterschied drei große Kreise innerhalb der Literatur, welche implizit auch eine Verbindung zur Kunst darstellten. So teilt er die Literatur zunächst in verschiedene Kategorien ein. Die erste umfasst „teils offen antirealistische, teils pseudorealistische Literatur der Verteidigung und Apologetik des bestehenden Systems“²¹. Die zweite verweist auf „Literatur der sogenannten Avantgarde (...) vom Naturalismus bis zum Surrealismus“, wo die Tendenz „eine immer stärkere Entfremdung vom Realismus, eine immer energische Liquidierung des Realismus“²² ist. Hier wird

¹⁹ Lukács, Georg. „*Probleme des Realismus*.“ *Georg Lukács Werke*. Vol. 4. Berlin: Luchterhand Literaturverlag, 1971. Print. 310.

²⁰ Pracht, Erwin. *Einführung in den Sozialistischen Realismus*. Gratz: Dietz Verlag. 348-363.

²¹ Lukács in Brecht, Bertolt, Lion Feuchtwanger, Willi Bredel. *Das Wort: Literarische Monatsschrift*. Vol. 9-12. Hilversum: De Boekenvriend, 1969. Print. 314.

²² Ebd. 314.

Lukács' durchaus negative Haltung zum Expressionismus ,welcher ja auch Teil der Avantgarde ist, bemerkbar. In die dritte Gruppe ordnet er Literatur der bedeutenden Realisten ein, welche „(gegen) den Strom der Literaturentwicklung (schwimmen).“²³ Lukács beschäftigt sich mit Schriftstellern der Avantgarde wie zum Beispiel mit Ernst Bloch, an dem Lukács bemängelt, dass er sich nicht mit einem so wichtigen Klassiker des Realismus wie Thomas Mann beschäftigt habe. Dies ist für Lukács unzureichend, weshalb er die Diskussion um die literarischen Strömungen der Literatur wieder neu aufgreift, denn schließlich, so Lukács „geht es um den Realismus.“²⁴

Diesem geht laut Lukács der Begriff der 'Totalität' voraus. Unter dieser versteht er die Totalität des kapitalistischen Systems und der bürgerlichen Gesellschaft, die in der Wirtschaft und Ideologie eine Einheit bilden. Expressionismus ist für ihn eine Kunst, die versucht, das Weltbild zu zerfallen. Im marxistischen Sinne, dem auch Lukács Gedanken entsprechen, bilden die Produktionsverhältnisse jeder Gesellschaft ein Ganzes. Diese Einheit wird besonders in einer Krise deutlich. Lukács appliziert Marx' Analyse der kapitalistischen Produktionsprozesse und auf die Krise, die durch den Expressionismus entstanden ist. „Da sie nun doch zusammengehören, so kann die Verselbstständigung der zusammengehörigen Momente nur gewaltsam erscheinen, als zerstörender Prozess. Es ist gerade die Krise, worin die Einheit sich betätigt, die Einheit des Unterschiedenen. (...) Die Krise manifestiert also die Einheit der gegeneinander verselbständigten Momente“²⁵

²³ Ebd. 314.

²⁴ Ebd. 315.

²⁵ Marx, „Theorie über den Mehrwert“ in *Georg Lukács Werke*, Band 4. 317.

so Marx. Unter Krise versteht Lukacs hier die Zerstörung ideologisch geprägter, festgelegter Konzepte wie Totalität, Wahrheit und Wirklichkeit etc.

Für eine expressionistische Theorie der Literatur birgt eine Totalität kein Gewicht, wohl aber für eine marxistische Literaturtheorie. Laut Lukács ist ein Schriftsteller nur dann ein Realist, wenn er nach einer Erfassung der Wirklichkeit strebt. Er fordert die Setzung einer objektiven Totalität der Wirklichkeit. Ein Realist erkennt also, wie wichtig es ist, die Zusammenhänge der gesellschaftlichen Wirklichkeit darzustellen und nicht nur „*Fetzen*“ dieser Wirklichkeit, wie Lukács es bei Ernst Bloch kritisiert. Bloch identifiziert also den Bewusstseinszustand mit der Wirklichkeit. Demnach wird das vorhandene verzerrte Bild der Sache (Realitätszustand) mit der eigentlichen Wirklichkeit verglichen, und somit können die Gründe für die Verzerrung des Bildes aufgedeckt werden. Lukács ist der Meinung, dass die Verzerrung eben genau das sei, was die Expressionisten künstlerisch vollbringen. Bloch erwirkt dies literarisch, indem er bewusst die bedeutenden Realisten der Periode ausschließt. Realisten hingegen haben nach Lukacs die Tiefen der von ihnen definierten Wirklichkeit erforscht, um das reaktionäre der imperialistischen Umwelt zu erkennen und kritisch zu überwinden.²⁶ Autoren vom Naturalismus bis zum Surrealismus, zu denen auch die Autor/Innen des Expressionismus gezählt werden, haben eben dies versäumt und daher entsteht ein künstlerischer Ausdruck, der abstrakt, verzerrt und eingleisig ist. „Seit dem Expressionismus wird übrigens die Abstraktion immer stärker auch theoretisch betont.“²⁷

²⁶ Lukács, *Georg Lukács Werke*, Band 4, 322.

²⁷ Lukács, *Georg Lukács Werke*, Band 4, 323.

Doch ist die Abstraktion nicht rein negativ zu sehen, denn auch nach Lukács Meinung gibt es ohne Abstraktion keine Kunst. Jedoch ist die Richtung der Abstraktion bedeutsam, denn die Realisten benutzen die Abstraktion, um den „Gesetzmäßigkeiten der objektiven Wirklichkeit“ (das Wesen) im Gegensatz zu der gesellschaftlichen Wirklichkeit (Erscheinung) nahezukommen. Daraus entsteht im Realismus eine künstlerische Einheit zwischen Wesen und Erscheinung. Eine künstlerische Arbeit muss sich entweder zur Wirklichkeit hin oder von ihr weg bewegen. Das Hinbewegen zur Wirklichkeit findet im Realismus statt, während das Gegenteil dazu im Naturalismus zu sehen ist. Letztendlich steht der Expressionismus im Gegensatz zu den früher auftretenden literarischen Richtungen, denn gerade hier wird etwas hervorgehoben, was nicht das objektive Wesen der Wirklichkeit, sondern das rein Subjektive darstellt. „Der Expressionismus im Original war viel mehr Bildsprengung, war aufgerissene Oberfläche auch vom Original her, nämlich vom Subjekt, das gewalttätig aufriß und verschränkte.“²⁸ Lukács ist der Meinung, dass dem Expressionismus jegliche Beziehung zur Wirklichkeit fehlt . Somit erklärt er subjektiven Inhalten den Krieg. Hierzu führt er ein Zitat Heinrich Vogelers an: „Er (nämlich der Expressionismus) war der Totentanz der bürgerlichen Kunst...das ´Wesen der Dinge´ glaubte der Expressionismus zu geben, doch er gab die Verwesung.“²⁹ Lukács geht an dieser Stelle sogar noch weiter und beschreibt expressionistische Kunst nicht nur als unwirklich, sondern als Tod der Wirklichkeit und damit auch der Kunst. Die Idee des Expressionismus ist hier nicht mehr volksnah, sondern definiert sich aus dem Bewusstsein einer bestimmten Intellektuellenschicht.

²⁸ Bloch in Lukács, *Probleme des Realismus* 325.

²⁹ Bloch in *Probleme des Realismus* 326.

Benn, der dem Expressionismus positiv gegenüber gesinnt ist, nennt diesen Ansatz „Nicht -Welt“ und Lukács betont, dass Menschen, die solch eine Sicht auf die Wirklichkeit haben, keine Kunst im herkömmlichen Sinne ausüben können und tatsächlich nur im Expressionismus oder Surrealismus enden können.

Lukács räumt ein, dass im Sinne der Klassenkämpfe der imperialistischen Periode der Expressionismus entstehen musste. Lukács sagt „Der Expressionismus war; also war er einmal, war er damals vernünftig.“³⁰ Er ist eher der Meinung, dass, auch wenn der Expressionismus aus einer historischen Notwendigkeit heraus entstand, er keineswegs als künstlerisch richtig anerkannt werden sollte oder dass er überhaupt für die zukünftige Entwicklung der Kunst wichtig sei. Für Lukács ist Realismus eine literarische Form, in welcher die Leben einzelner Individuen als Teil der Erzählung in historische Dynamiken der betreffenden Gesellschaft eingebettet dargestellt werden. Naturalismus, Expressionismus und der darauf folgende Surrealismus mit seinen avantgardistischen Formen der Montage stellen also eine Kluft zwischen Objekt und Subjekt her, die im Realismus logisch überbrückt wird. Diese Variationen in der Beziehung zwischen Kunst und Literatur stellen eine subjektivierte Direktheit dar, welche er oft mit der Montage assoziiert und als „sticking together of disconnected facts“³¹ beschreibt. Diese Unverbundenheit macht die expressionistische Kunst den breiten Massen des Volkes unzugänglich, welches ja im direkten Gegensatz zum Realismus steht, der wie oben beschrieben „volksnah“ sein sollte. Doch diese Idee der *Volkstümlichkeit*, die für Lukács so wichtig ist, wurde später von den Faschisten manipuliert und für ihre eigenen

³⁰ Ebd. 330

³¹ Lukács in De Groot, Jerome. *The Historical Novel*. London: Routledge. 2009. Print. 252.

Propagandazwecke eingesetzt. Darauf wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher eingegangen. In seiner Betrachtung des Realismus und seiner Kritik an den modernen literarischen Erzeugnissen, scheitert Lukacs daran, die Kunst im Zusammenhang der wechselnden sozialen und geschichtlichen Entwicklung ästhetischer Formen zu sehen. Er analysiert Literatur von einer rein sozialen und pädagogischen Perspektive und einem sehr fixierten Wirklichkeitsbegriff aus, die die realistische Form aufrecht erhalten soll.

Lukács' Realismustheorie basiert auf der Forderung eines Zusammenhangs zwischen kultureller Gesundheit und dem geschichtlichen Aufstieg der sozialen Klasse. Sollte eine bedeutende „proletarische Kultur“ existieren, dann muss diese auf einer literarischen Form basieren, die in einer positiven und humanistischen Periode der bourgeoisen Ideologie entstand, so Lukács. Nur solche Formen der Literatur können einen Kampf gegen den Faschismus aufnehmen. Moderne Literatur und Kunst hingegen sind mit subjektiven Formen der Bourgeoisie verbunden, die lediglich die faschistischen Ideen ernähren statt sich gegen sie zu wenden.

Vor allem in den Jahren um 1930 richtete sich Lukács' Kritik gegen die expressionistische Bewegung der Literatur, die er als Vorboten des Faschismus ansah. 1934 kritisiert er scharf die sozialen und politischen Gesinnungen expressionistischer Schriftsteller, in welchen er die Spiegelung des Irrationalismus imperialistischer Ideologie sah. Seiner Meinung nach lehnten sie sich gegen die deutsche Gesellschaft auf, und einige Schriftsteller verschwanden hinter den allegorischen und somit entmenslichten Abstraktionen des expressionistischen Dramas. Diese Abstraktion entfernte viele Expressionisten von der breiten Masse und brachte die Bildung einer

intellektuellen Elite hervor, die der Faschismus leicht für seine Zwecke instrumentalisieren konnte. Und obwohl sich einige expressionistische Künstler selber als links orientiert betrachteten, wurde ihren Werken eine mystifizierende Tendenz unterschoben. Lukacs sieht in diesen Tendenzen die Gefahr dass sie durch Begriffe wie Geist, Wille und Chaos mit faschistischen Ideen identifiziert werden.³² Während die Realisten Lukács zufolge über ihre eigenen emotionalen Erfahrungen hinausgehen, verinnerlichen Expressionisten das Chaos und die Unmenschlichkeit und fördern somit die Barbarei weiter. An dieser Stelle vergisst Lukács jedoch, die eigentliche Tragweite der deutschen sozialen Milieus zu untersuchen, welche im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern mehr von vorkapitalistischen und traditionell autoritären Institutionen dominiert wurden. Dies hat zur Folge, dass Lukas' Sicht eine sehr reduktionierte ist. Moderne Formen wie der Expressionismus waren anscheinend untrennbar mit dem späten bürgerlichen Verfall verbunden und können daher nicht für andere Zwecke verwendet werden. Die extreme Haltung, die Lukacs dem Expressionismus entgegenbringt, führt dazu, dass er diesem rein negative Konnotationen zuschreibt. Er geht sogar soweit, dem Expressionismus vorzuwerfen, herrschende Klassenkämpfe zu hemmen, welches dann ultimativ im Faschismus enden müsste. Dieser Idee Lukács' steht Brecht vehement entgegen.

Lukács stellte sich zeitgenössischen Versuchen, „proletarische Literatur“ zu schaffen, entgegen und betrachtet Brechts didaktische Lehrstücke als die am meisten entwickelten Stücke dieses Genres. Lukács betrachtet Brecht als ein extremes Beispiel des „proletarischen Kultes“, der auf eine bourgeoise Vergangenheit zurückweist. Er

³² Lukács: „*Größe und Verfall des Expressionismus*“ in Georg Lukács Werke, Band 4. 7-42.

attackiert Brechts Lehrstücke, weil diese daran scheitern, eine wirklich realistische Basis zu bilden. Anstatt Individuen zu schaffen, die im psychologischen Konflikt mit größeren gesellschaftlichen Dynamiken stehen, symbolisieren Brechts Figuren lediglich abstrakte Funktionen des Klassenkampfes.

Brechts Versuch, anhand seiner Lehrstücke politisch zu erziehen, sah Lukács als ein Substitut für die grundlegenden Funktionen des Realismus, in dem wissenschaftliche Paradigma und Literatur scharf voneinander getrennt sind. Brecht wollte seine Figuren in ein kritisches Licht stellen, ohne Einfühlung und Identifikation zu evozieren. Gerade dieses stilistische Mittel Brecht'scher „Entfremdung“ wurde von Lukács stark kritisiert.³³

Entgegen Lukács' kritischer Haltung gegenüber politisch orientierter Literatur der dreißiger Jahre, unterstreicht Brecht die Notwendigkeit künstlerischer Experimente innerhalb der sozialistischen Bewegung. Brecht verteidigt künstlerische Freiheit und wehrt sich gegen die Angriffe auf den Expressionismus durch die Sowjetunion oder auch Nazi Deutschland, obwohl er dieser Kunstform gegenüber selbst kritisch gesinnt war. Diese Angriffe zeigen eine Angst vor unkontrollierbaren „sentimentalen Empfindungen.“ „Heute noch sehen viele das Niedersäbeln des Expressionismus in Bausch und Bogen mit Unwillen, weil sie fürchten, dass da Befreiungsakte an und für sich niedergedrückt werden sollen, ein Sichbefreien von hemmenden Vorschriften, alten Regeln, die zu Fesseln geworden sind (..)“³⁴

³³ Lukács. „Reportage oder Gestaltung?“ in *Georg Lukács Werke*, Band 4. 150-158, 166-177.

³⁴ Bertolt Brecht in Guenter Hartung. *Der Dichter Bertolt Brecht: Zwölf Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. 2004. Print. 375.

Auf seine Korrespondenz mit Lukács³⁵ zurückblickend, schreibt Brecht 1938 an Benjamin: “Und sie (Gegner der Produktion) wollen selber nicht produzieren. Sie wollen den Apparatschik spielen und die Kontrolle der anderen haben. Jede ihrer Kritiken enthält eine Drohung.”³⁶

Zusammenfassend verweist die Kritik der Expressionismus Gegner auf eine Angst vor dem Verlust der Tradition und Autorität in der Moderne. Als eine um 1930 noch nicht abgeschlossene künstlerische Bewegung, beinhaltet der Expressionismus unvorhergesehene Einstellungen und experimentelle Ansätze, wie zum Beispiel das Loslösen von traditioneller Form durch Abstraktion. Im Besonderen lehnt Brecht Lukács ideologische Eingrenzungen des Realismus ab. Brechts Meinung nach ist „*Realismus nicht eine Sache der Form...*literarische Formen müssen gegen die Realität geprüft werden, nicht gegen Ästhetik. Es gibt viele Wege, die Wahrheit zu unterdrücken und viele Wege dies darzustellen.“³⁷ Um dies zu beweisen, bezieht Brecht sich auch auf Schriftsteller des Realismus wie vor allem Lukács Idol Balzac, die verschiedene Mittel, wie Fantasie, Grotteske, Parabeln, Allegorien etc., zum Zweck realistischer Darstellung benutzen. Diese Schriftsteller experimentieren mit formalen Mitteln, um die sich konstant ändernde soziale Wirklichkeit aufzudecken, doch sind sie keine echten Formalisten. Brecht kritisiert die formalistischen Werke, die: „[g]egenüber den immer neuen Anforderungen der sich immer ändernden sozialen Umwelt die alten konventionellen

³⁵ Es wird angenommen, dass Brecht und Lukács sich während ihrer Zeit im Exil Briefe schrieben.

³⁶ Walter Benjamin. „Tagebuchnotizen 1938“ in *Selbstzeugnisse*. Berlin: Suhrkamp Verlag 1991. Print. 210.

³⁷ Brecht, Bertolt. *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*. Vol. 19. Berlin: Aufbau Verlag, 1954. Print. 149.

Formen festhalten.“³⁸ Denn literarische Formen haben die soziale Funktionen der Literatur im Laufe der Zeit verändert und der Formalismus verändert sich nicht mit den sich ändernden sozialen Verhältnissen.

Die Debatte zwischen Brecht und Lukács bildet einen wichtigen Hintergrund für Lukács These, dass der Expressionismus selber ein Vorläufer des Faschismus oder Ausgangspunkt für eine faschistische Entwicklung sei. Brecht verteidigt die formalen Experimente der Expressionisten, während er Lukács dahingehend kritisiert, dass er sich auf „Harmonie“ und „Totalität“³⁹ im Realismus beschränke. Brechts Realismus Definition attackiert Lukács berühmtes Zitat „Es geht um Realismus“. „Gegen die zunehmende Barbarei gibt es nur einen Bundesgenossen: das Volk, das so sehr darunter leidet. Nur von ihm kann etwas erwartet werden. Also ist es nötiger denn je, seine Sprache zu sprechen.“⁴⁰ Diese Einsicht korrespondiert mit der Idee von populärer Kunst, die Brecht in dem Essay *Über Volkstümlichkeit und Realismus*, beschreibt: „(...)wir [brauchen] volkstümliche Kunst und damit Kunst für die breiten Volksmassen, [...]für die vielen, die von den wenigen unterdrückt werden, ‘die Völker selber’, die Masse der Produzierenden (...).“⁴¹ Diese populäre Kunst wird im Expressionismus verwirklicht. Während Brecht das Wort Volkstümlichkeit zwar nicht strikt ablehnt, scheint es ihm doch nach der Meinung des Autors Joachim Lehman, Unbehagen zu bereiten. „Das Regime [Hitler’s], legte den aller Größten Wert auf seine Volkstümlichkeit. Es spricht

³⁸ Schmitt 291.

³⁹ Begriffe stammen aus *Georg Lukács Werke*, Band 4. 43.

⁴⁰ Müller 331-34.

⁴¹ Ebd. 324.

unaufhörlich und immer zum Volk und vom Volk (...) Wir tun also gut, den Begriff des *Volkstümlichen* mit der ‚allerschärfsten Kritik‘⁴² anzuwenden.“⁴³

Alfred Kurella selber sagt „Der Geist des Expressionismus führt in den Faschismus.“⁴⁴ Jedoch kam es anders: Hitler selber denunzierte den Expressionismus. Bloch ist jedoch der Meinung, dass Hitler dies nicht tat, weil er den Expressionismus grundsätzlich ablehnte, sondern weil er bestimmte Spuren des Faschismus verdecken wollte. Lukács hingegen spricht dem Expressionismus nur eine Nebenrolle in der Entwicklung des Faschismus zu, betont jedoch, dass Göbbels in diesem einige „seeds (for) some sound ideas“,⁴⁵ fand. Bloch beschreibt Faschismus als Synthese von Atavismus und Dekadenz. Aufgrund seiner Herkunft fanden die Faschisten im Expressionismus etwas Brauchbares, da er genau wie der Imperialismus von irrationalen Kräften genährt ist. Da sich der Expressionismus nicht vom Imperialismus lösen konnte, wurde er letztendlich in dessen Form hineingepresst. Diese Idee formuliert er des Öfteren in seinem Artikel „Expressionismus“, der in der Exilzeitschrift *Die Neue Weltbühne* 1937 erschien.

Expressionismus als eine abstrakte Form der Kunst bewegt sich von dem Klassenkampf der Bourgeoise und des Proletariats weg; statt für einen sozialen Umschwung einzutreten, bewegt er (der Expressionismus) sich von der Realität weg und

⁴².Schmitt 326.

⁴³ Brecht in Lehmann, Joachim. *Die Blinde Wissenschaft: Realismus und Realität der Literaturtheorie der DDR*. Königshausen & Neumann, 1995. Print. 216.

⁴⁴ Kurella in Bloch, Ernst. *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1980. Print. 16.

⁴⁵ Ebd. 17.

flieht in eine idealistische Abstraktion. In diesem Zustand ist der Expressionismus und seine Vertreter unerreichbar für die Vernunft und wird daher irrational; der genaue Gegensatz zum Realismus. Für Lukács ist eben dieses Wegbewegen von der Realität und Vernunft kein Fortschritt, sondern nur eine Reaktion, welche letztendlich zum Faschismus führt.⁴⁶ Natürlich muss hier angemerkt werden, dass Lukács absolut keinen Raum für die Möglichkeit eines kritischen Expressionismus lässt. Autoren wie Kemper und Vietta zeigen in ihren Ausführungen, dass der Expressionismus nicht nur eine, sondern viele Facetten und Strömungen hatte. Sie stellen heraus, dass der literarische Expressionismus im Laufe der Forschungsgeschichte eine Vielzahl von Begriffsbestimmungen zugewiesen bekommen hatte.

Jedoch erscheint die „Hauptschwäche jener Definitionsansätze, die ihn als ‚subjektiv visionäre Ausdruckskunst‘, als ‚Schrei‘, ‚Revolte‘, ‚Aufbruch‘ bestimmten, dass sie zu einseitig ausgehen von der lärmenden Rhetorik, dem lautstarken, von Lukács ‚hohl‘ genannten Pathos, mit dem diese Epoche die Idee einer Erneuerung des Menschen propagandierete.“⁴⁷

Beide heben auch noch mal die unglaubliche Wichtigkeit historischer Bezüge hervor: Expressionismus und seine Rhetorik dürfen nicht von der "tiefgreifenden Erfahrung der Verunsicherung und Dissoziation des Ichs, der Zerrissenheit der Objektwelt, der Verdinglichung und Entfremdung von Subjekt und Objekt“⁴⁸ isoliert betrachtet werden. Genau dieser Bezug fehlt Lukács in seiner Betrachtung des Expressionismus, welches

⁴⁶ Donahue, Neil. *A Companion to the Literature of German Expressionism*. New York: Camden House, 2005. Print. 25.

⁴⁷ Vietta, Silvio and Hans-Georg Kemper. *Expressionismus*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983. Print. 21.

⁴⁸ Ebd.

auch Brecht bemängelt, und führt deshalb zu einer fixierten und einseitigen Meinungsbildung.

Zu Beginn des Nationalsozialismus wurde der Expressionismus als offizielle Kunst von den Nationalsozialisten angenommen, welcher jedoch später um 1937, mit der Ausstellung „Entartete Kunst“ dem Verdammungsurteil anheimfiel. Doch sogar vor dieser Ausstellung spricht sich Hitler bereits 1934 gegen den internationalen Modernismus in der Kunst aus und setzt der Beziehung zwischen Nationalsozialismus, Avantgarde und Expressionismus ein Ende, hier sagt Hitler: „(die Künstler des Expressionismus) sind Nichtskönner, Schwindler und Narren.“⁴⁹ Auch wenn Göbbels einst stolz ausrief „Wir sind alle Expressionisten“⁵⁰, war dies nicht der Plan der Faschisten. Jedoch war es Gottfried Benns Idee, den Expressionismus zu verteidigen und seine antibourgeoise Haltung mit der des Faschismus zu verbinden⁵¹, dies brachte die Expressionismusdebatte ins Rollen. Zu dem Zeitpunkt der Debatte war der literarische Expressionismus jedoch schon von den Nazis aus dem Kulturgut entfernt worden. Sie taten dies sehr konkret, in dem sie die Bücher und Kunstwerke öffentlich verbrannten⁵².

Abschließend ist zu sagen, dass, auch wenn die Expressionismusdebatte sehr interessant und durchaus wichtig für die Analyse der Konzeption des Expressionismus

⁴⁹ Hitler in Ronge, Tobias. *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus: Eine Untersuchung zur Ikonographie von Führer- und Funktionärsbuldern im dritten Reich*. Münster: LIT Verlag Münster. 2010. Print. 183.

⁵⁰ Donahue 26.

⁵¹ Benn schloss sich der nationalsozialistischen Expressionismus Kritik in dem Aufsatz *Expressionismus, leicht verändert 1934 in Kunst und Macht*, erschienen 1933 in der Zeitschrift *Deutsche Zukunft*, an.

⁵² Bücher wurden im Mai 1933 in Berlin und 21 anderen Städten öffentlich verbrannt.

ist, führte diese Kunst jedoch nicht wie angenommen automatisch zum Faschismus. Wie Kemper und Vietta zeigen, kann man angesichts der komplexen historischen Materialien die expressionistischen Bewegungen nicht auf eine Ideologie reduzieren. Im Gegensatz hierzu wurde der Expressionismus von den Nazis als „entartete Kunst“ abgestempelt und aus der deutschen Kultur für den Zeitraum des Regimes entfernt. Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges wurde der Expressionismus Begriff wieder kritisch eingeführt und wird bis in die Gegenwart weiterhin diskutiert.⁵³ Dies zeigt, dass die Literatur des deutschen Expressionismus die kritischsten Perioden der deutschen Kunst und Literaturgeschichte widerspiegelt. Der deutsche literarische Expressionismus spiegelt die Angst und Intensität, die Komplexität und Überzeugungen der rapide auftretenden deutschen Moderne wieder. Es wird auch ersichtlich, dass Brecht dem Expressionismus keine führende Rolle in der Förderung des Nationalsozialismus einräumt und die These „Expressionismus führt in den Nationalsozialismus“ durchaus für unangemessen hält.

Doch dies sind Brecht theoretische Meinungen, es muss nun untersucht werden, wie sich dies zu seiner poetischen Schreibpraxis verhält. Zu diesem Zwecke soll nun sein expressionistisches Werk „Baal“ untersucht werden.

⁵³ Wie zum Beispiel die Nachausstellung Hitler's entarteter Kunst Ausstellung in Los Angeles im Jahr 1991.

KAPITEL III

BRECHTS EXPRESSIONISTISCHES WERK *BAAL*

„Ich will ein Stück schreiben über Francois Villon, der im XV. Jahrhundert in der Bretagne Mörder, Straßenräuber und Balladendichter war“⁵⁴ schreibt Bertolt Brecht im März 1918 und schreibt am 5.5. 1918 an Hans Otto Münsterer „Ball frißt! Baal tanzt!! Baal verklärt sich!“⁵⁵ und nennt damit den geplanten Titel seines Stückes. Vor der Entstehung dieses Stückes beschäftigte Brecht sich mit Villon, Verlaine, Rimbaud und Wedekind, die durchaus Material für Brechts weiteres Schaffen boten. Der Hintergrund der ersten Baal Fassung soll Hanns Johst's Drama *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* gewesen sein, und Florian Vaßen ist der Ansicht, dass Brecht Johsts Werk selber vorliegen hatte, also „sozusagen direkt gegen ihn anscrieb“.⁵⁶ Später lernte Brecht den expressionistischen Dichter, der um 1933 zu einem der bekanntesten Nazi- Schriftsteller und Präsidenten der Reichsschrifttumskammer⁵⁷ wurde, kennen. Es gibt einige Referate Brechts (1918), in denen er Johst und dessen Werke kritisch anprangert und auseinander nimmt, worauf der Professor ihn einen „Flagellanten und Proleten“ nannte und ihn aus der Vorlesung warf⁵⁸; Hillesheims Annahme, dass Brecht sein *Baal* Werk als Gegenwerk

⁵⁴Brecht, Bertolt.. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. (BFA) Eds. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei. Vol. 20. Berlin, Weimar: Suhrkamp, 1998-2000. Print. 45.

⁵⁵ BFA S. 51.

⁵⁶ Vaßen in *Brecht Handbuch*. „Choral-Gesaenge in finsternen Zeiten: Zu Brecht's Hitler-Choraelen.“ *Gedichte, Band 2*. Ed. Jan Knopf. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2001. Print. 69.

⁵⁷ Hanns Johst trat 1932 der NSDAP bei und wurde Teil der Waffen SS in 1933, der er bis 1945 treu blieb. 1934 wurde er Präsident der Reichsschrifttumskammer und 1944 wurde er von Hitler auf die Gottbegnadeten Liste gesetzt.

⁵⁸ Hillesheim 237.

zu Johsts schrieb ist also durchaus sehr plausibel. Schon später im Jahre 1918 lag die erste Fassung des *Baal* Werkes vor, welche Brecht in einer Kutscher-Seminarveranstaltung⁵⁹ in einem Referat bereits Ende 1917 als „Antithese“ zu Johsts Werk ankündigte.

Doch ist dieses Drama nicht nur als ein Gegenstück zu Johsts Werk zu sehen, sondern wendet sich auch klar gegen das Pathos der expressionistischen Dichtung⁶⁰, wie auch das spätere Drama *Trommeln in der Nacht* (1919/20). Bevor Brechts Expressionismuskritik genauer analysiert, muss auf Aspekte (wie Symbolik und Stil) seines Werkes eingegangen werden.

Der Name Baal gilt von jeher als Nachahmung der gleichnamigen heidnischen Gottheit aus dem Alten Testament (hier auch wieder Brechts Bibelbezug der im weiteren Verlauf an Hand der *Hitlerchoräle* weiter untersucht wird), die zum Sinnbild polytheistischer Lasterhaftigkeit wird, im Gegensatz zum jüdischen Monotheismus und seiner Gottheit Jahwe.⁶¹ Baal fungiert nicht nur als ein Gegensatz, sondern stellt auch deutlich einen „Widersacher“⁶² zum christlichen Gott dar. In diesem Zusammenhang ist darauf zu verweisen, dass auch neutestamentliche Motive in *Baal* durchaus von Bedeutung sind. Als das wichtigste gilt das Gleichnis vom verlorenen Sohn, dieses nimmt

⁵⁹ Hillesheim 237. Kutscher war ein Professor, den Brecht in seinen Studien kennenlernte. Dieser war ein großer Johst Verehrer.

⁶⁰ *Brecht Handbuch* 70.

⁶¹ Hillesheim, Jürgen. „Ich muss immer dichten.“ *Zur Ästhetik des jungen Brecht*. Würzburg: Königshausen und Neumann GmbH, 2005. Print. 234.

⁶² Die Idee des Widersachers kommt auch im 5. Hitlerchoral vor, der den Marxismus als Antagonist des Faschismus darstellt.

Brecht wieder auf. Baal erscheint als Opfer der Zivilisation, von sich selbst entfremdet und im Gegensatz zum Gleichnis assoziiert Brecht den verlorenen Sohn aus dem neutestamentlichen Gleichnis mit seiner Hauptfigur, nur ist Brechts Baal unfähig in seine Heimat zurückzukehren. Brecht nimmt mit seiner Version des Gleichnisses dem neutestamentlichen Gleichnis sein gutes Ende und somit die Positivität der christlichen Nachricht, dass ein Kind Gottes aus jeder Situation wieder nach Hause zurückkehren kann und mit offenen Armen empfangen wird. Baal ist in Brechts Werk selber der 'verlorene Sohn', hat jedoch kein „glückliches Ende“.

Eine ganze Reihe der Schriftsteller, mit denen Brecht sich schon früh auseinandersetzte, wie die schon oben genannten, haben ähnliche Charaktereigenschaften wie Brechts Protagonist und bezeichnen sich selber als gesellschaftliche Außenseiter. Da Brecht sich auch selber zum schreibenden Außenseiter und Bürgerschreck stilisiert, ist mit dieser Interpretationsebene, die Baal in die Tradition dieser Vagabunden-Dichter stellt, gleichzeitig auch Autobiographisches thematisiert.⁶³

Die Brecht'sche Auseinandersetzung mit dem Expressionismus manifestiert sich ohne Zweifel in seinem Baal Werk, welches aus drei Fassungen besteht, wobei hier die erste Fassung genauer betrachtet werden soll. Die Baal Thematik war im Expressionismus durchaus beliebt, man denke an Heyms Gedicht *Der Gott der Stadt* (1910), Zechs Erzählungen *Das Baalsopfer* (1917) und dessen Novellensammlung *Der schwarze Baal* (1917). Brechts erste Fassung des Baal vom Frühjahr 1918 war durchaus ein Gegenentwurf zum etablierten expressionistischen Dichter Hans Johst. In einem Brief

⁶³ Hillesheim 234.

an seinen Freund Münsterer schrieb Brecht: „Bitte schreiben Sie mir was über den Leichen- Kutscher! Er hat mir etwas über den Baal geschrieben. Zum Speien! Er ist der flachste Kumpan, der mir je vorgekommen ist!“⁶⁴ Nur einige Monate später, erschien im avantgardistischen Verlag *Die Wende* jener österreichische Roman *Ambros Maria Baal* von Andreas Thom. Paul Baumann hatte den Verlag Anfang 1918 gegründet, er stellt ihn als Institution des Umbruchs und Forum für eher unbekanntere Autoren expressionistischen Geistes vor, man könnte auch sagen, für solche, die im „normalen“ Kunstbetrieb auf der Strecke geblieben waren:

Aber auch mit jenen Werken will diese Bücherreihe sich nicht vergleichen, die wissenschaftliche Ergebnisse „populär“ mundgerecht gemacht darbietet: sondern hier sollen Denker, von der üblichen Wissenschaft verkannt, ja, als „Laien“ verschrien, ihre völlig selbständigen, eigenartigen geisteswissenschaftlichen Entdeckungen jedem verständlich niederlegen. Dies gerade ist die Eigenart von jener Denker: die Zunft- Wissenschaft bekämpft und belächelt sie als Laien, bis es zutage tritt, dass wieder einmal die Wissenschaft diesen „Laien“ ihre größten Fortschritte verdankt.⁶⁵

Trotz dieses fast revolutionären Anspruchs den etablierten Institutionen gegenüber, blieben alle der wenigen durchaus eigen und ansprechend gestalteten Bücher, die bei der *Wende* erschienen, im Rahmen bürgerlicher Moralvorstellungen, verbrämt mit schwergewichtigem, expressionistischem Pathos und nicht selten mit pseudoreligiöser, esoterisch anmutender Metaphorik.

Wie Hillesheim feststellt, ist es durchaus bekannt, dass Brecht das Werk Johsts auf die Schippe nehmen wollte, doch warum war dessen Werk überhaupt so bedeutend für Brecht. In seinem Drama *Der Einsame* stellt Johst das Leben des Theaterdichters des

⁶⁴ BFA 84.

⁶⁵ Hillesheim 238.

Vormärz, Christian Friedrich Grabbes, dar, der an seiner selbstzerstörerischen Egomane, aber auch am Unverständnis seines gesellschaftlichen Umfeldes scheitert.⁶⁶ Vom „normalen“ bürgerlichen Leben ausgeschlossen und zum Untergang verurteilt, macht sein literarisches Genie ihn unsterblich. Wenn man diese Konstellation der Dinge betrachtet, wird es offensichtlich, warum Brecht sich mit diesem Stück beschäftigen musste. Die Vorbehalte Johst und dem Expressionismus gegenüber haben ihre Wurzeln in Brechts ausgeprägter, nicht zuletzt an Nietzsches Philosophie geschulter anti- idealistischer Auffassung von Kunst. Diese hatte eine Fortsetzung der Auseinandersetzung mit Formen der Dramatik zur Folge. Expressionismus muss für Brecht eine Art der Erweiterung des Idealismus (nach Schillers Idee) sein. Das Pathos, die sittlichen Ansprüche und das dadurch geschlossene Weltbild entsprechen nicht der Auffassung Brechts von moderner Kunst. Er schreibt Mitte Juni 1918 an die Front:

Dieser Expressionismus ist furchtbar. Alles Gefühl für den schönen runden, oder prächtig ungeschlachten Leib welkt dahin wie die Hoffnung auf Frieden. Der Geist siegt auf der ganzen Linie über das Vitale. Das Mystische, Geistreiche, Schwindsüchtige, Geschwollene, Ekstatische bläht sich und alles stinkt nach Knoblauch. Man wird mich ausstoßen aus dem Himmel dieser edlen und Idealen und Geistigen (..) Und ich stelle mich auf meine Füße und spucke aus und habe das Neue satt und fange mit dem Arbeiten an.⁶⁷

Brecht gefiel also die Entwicklung des Expressionismus nicht, er provozierte mit dem Herausstellen gesellschaftlicher Problematiken. Was würde Brecht also besser gefallen, als Johst und Kutscher an einem konkreten und ihnen nahe liegendem Beispiel zu zeigen, wie richtig gedichtet werden soll⁶⁸. In Brechts Gegenentwurf erscheint der Protagonist

⁶⁶ Hillesheim 239.

⁶⁷ *BFA*, Bd. 28, 58.

⁶⁸ Hillesheim 240.

nicht als sensibler und zarter Jüngling, der mit seinem expressionistischen Pathos kokettiert, sondern eher als „bärbeißiger“⁶⁹ und hässlicher „Kloß, der am Himmel Fettflecken hinterläßt“⁷⁰: unästhetisch, abstoßend, gleichzeitig jedoch von ungeheurer Anziehungskraft. Brechts Baal ist auch kein weltferner Intellektueller wie Johsts Grabbe, sondern gewinnt dichterisches Potential durch Ausschweifung und Genuss, als ein „verschlingender Moloch“⁷¹ - eine Lebensart, die als Fundament seiner poetischen Kraft erscheint.

Der Begriff ‚Gegenentwurf‘ setzt notwendigerweise voraus, dass Werke anderer Autoren kritisiert, parodiert oder gar verspottet werden; dies sind Eigenschaften, die auf Brecht und seine Dichtung zutreffen. Interessant ist hier, dass es um die Werke zweier expressionistischer Dichter geht, die jenem Expressionismus zu Grunde legen, der mit seinen idealistischen und moralischen Tendenzen Brecht zuwider ist und dem Brecht mit seinem *Baal* in aller Deutlichkeit entgegenstehen möchte. Eben dies macht Brecht bereits zu Beginn seines Stückes deutlich, indem er Baals Lebens als Ausgestoßener und Asozialer festlegt. Bei einer Soiree soll Baal als Dichter in die ‚gute Gesellschaft‘ eingeführt werden. An dieser Stelle wird dilettantisch und sehr klischeehaft über Kunst diskutiert, jedoch auch gleichzeitig über Geschäfte und Aktienkurse gesprochen. Es sind in erster Linie Werke des Expressionismus, zum Beispiel die von August Stramm, die zur Sprache und auch zum Vortrag kommen. Hillesheim kommentiert: „Gemeinsam erwartet man- ganz in expressionistischer Manier- die Ankunft des ‚großen Messias der

⁶⁹ Hillesheim. 240.

⁷⁰ *BFA*, Bd. 28 57.

⁷¹ Hillesheim. 240.

europäischen Dichtung⁷² wie er zum Beispiel in Johsts *Einsamen* literarisch gestaltet ist.⁷³ „Das (Die Idee des Messias der Literatur) ist Quatsch“⁷⁴ stellt Baal fest und bringt damit auf den Punkt, was Brecht schon im Sommer 1918 seinem Freund Neher⁷⁵ bezüglich des Expressionismus mitgeteilt hatte.

In einem Monolog komprimiert Baal, worauf es ihm eigentlich ankommt: Sexuelles Ausleben in Einklang mit dem Kosmos, dem ewigen Naturgesetz von Werden und Vergehen. Hierbei versäumt er nicht auf das Selbstbewusstsein der 'besseren Gesellschaft' zu verweisen und deutet auf deren sexuelle Doppelmoral:

Warum soll euer Kot besser sein als euer Fressen?! Das haben euch die Leute eingeredet, die euer Fressen liefern und euren Kot sammeln (..) Euch macht Eitelkeit dumm (..) Tut nicht so, ihr seid auch Säue, und das gefällt mir. Es ist noch das Beste an euch, glaubt mir, das allerbeste! Warum bekennt ihr nicht? Warum redet ihr nur? Oh ihr seid ganz verderbt! Aber euer Wein ist gut.⁷⁶

Mit dieser attackierenden Apostrophe vollzieht Baal den Bruch mit dem profitorientierten Bürgertum und dem, was ihm als Kunst gilt. Diese Kunst hat vor allem die Eigenschaft, die Gesellschaft zu stabilisieren, mit dem verlogenen Pathos großer, letztendlich aber inhaltsarmer Worte einen Idealismus vorzugaukeln, der keiner ist. Brechts Wortwahl ist an dieser Stelle auch sehr interessant; er benutzt Wörter wie „Kot“ und „Fressen“ um die Gesellschaft zu beschreiben, doch diese sind Begriffe, die man normalerweise aus der

⁷² BFA, Bd. 1 23.

⁷³ Hillesheim 244.

⁷⁴ BFA, Bd.1,.24.

⁷⁵ Caspar Neher freundete sich mit Brecht während ihrer gemeinsamen Schulzeit und ist auch in einigen Brechts Gedichten erwähnt. Im ersten Weltkrieg wurde er Offizier und musste an die Front, wo er aber mit Brecht in regen Briefkontakt blieb.

⁷⁶ Hillesheim 244f.

Tierwelt kennt. Brecht vergleicht hier die Gesellschaft mit der Tierwelt, die sie sich abhängig macht und sich das „Fressen“ liefern lässt. Brecht kritisiert, dass das Bürgertum und dessen Kunst nur eine Änderung vorgaukeln, diese jedoch nur bei leeren Worten bleibt und nicht in Aktion umgesetzt wird. Man kann sich gut an den Ideen des Bürgertums ‚berauschen‘ wie am „Wein“, jedoch hören sich diese Ideen nur gut an, sind aber inhaltsarm. Diesen bürgerlichen Konnotationen setzt der Dichter Baal seine Ästhetik der Direktheit und Einfachheit entgegen, die „verfluchte Naivität“⁷⁷, die sein Publikum sowohl irritiert als auch fasziniert.⁷⁸ Der Expressionismus gilt Baal als bürgerliche Kunst, als Bestandteil der Etikette. Brecht jedoch selber wollte einen Bruch mit diesem bürgerlichen Leben, daher sind die zynischen Züge seines Werkes durchaus verständlich, wenn man sich die autoreferentiellen Züge des Textes anschaut. Baal sagt an einer Stelle „Ich will Sommer schaffen! Wild, rot, gefräßig.“⁷⁹ Und tatsächlich, sobald er den endgültigen Bruch mit der bürgerlichen Gesellschaft vollzogen hat, ist er endlich frei von seinen Krankheitssymptomen. Nach Hillesheim bleibt Brecht selber lebensstauglich, Baal gleitet vollends ins Asoziale ab.

Es gibt noch eine andere Szene, die sich als Schlüsselszene des Buches erweist, und zwar die Soiree Szene. Baal trägt seine eigenen Werke vor und die Bildungsbürger begegnen ihm mit Kategorien des Expressionismus und wollen in ihm den erwarteten literarischen Messias erkennen.⁸⁰ Unmittelbar nach seinem Vortrag charakterisieren sie Baals Werk mit durchaus dem Expressionismus entgegenstehenden Werten wie

⁷⁷ Ebd. 22.

⁷⁸ Siehe hierzu auch Schöttker. Bertolt Brechts *Ästhetik des Naiven*, 32f.

⁷⁹ *BFA* Bd. 1. 22.

⁸⁰ Hillesheim 250.

„Fabelhafte Technik! Diese raffinierte Einfachheit (..) Wie machen sie nur diese verfluchte Naivität.“⁸¹ Weder vom expressionistischen Pathos ist die Rede noch von edler Gesinnung; Brecht legt den Bildungsbürgern Worte in den Mund. Im Gegensatz zur idealistischen Dichtung entspringt die seine nicht einem Genius der Art von Johsts Grabbe- Figur, Johsts Figur ist ein sensibler und zarter Jüngling, der mit dem Expressionismus kokettiert, im Gegensatz zu Brechts hässlichen Baal der ‚Fettflecken am Himmel‘ hinterlässt⁸² sondern resultiert aus Technik und Raffinement. Dies sind Kennzeichen der modernen Kunst und kein Versuch den fragwürdigen Idealismus wiederzubeleben, wie er Brecht im Expressionismus entgegentrat.

Brechts zweite Fassung des Stückes hatte weder bei Verlagen noch bei der Bühne Erfolg. Brecht musste entweder von vornherein auf die Veröffentlichung und Aufführung seines Dramas verzichten oder bereit sein, den provokanten Text zu entschärfen und nochmals zu bearbeiten. Brecht tat offensichtlich letzteres und veränderte sein Stück ein zweites Mal. Die dritte Fassung, die Ende 1919/1920 entstand, war diejenige, die die Aufführungsgeschichte Baals am stärksten beeinflusste. Brecht war sich jedoch durchaus bewusst, dass die neue Bearbeitung die literarische Qualität seines Stückes beeinträchtigte: „Jetzt ist die Drucklegung ‚Baals‘ beendet, ich habe die Fahne alle... Vielleicht kann ich im Herbst wieder starke Kunst machen“⁸³. Einige Tage nach diesem Tagebucheintrag wird er noch deutlicher: *Baal* habe er bezeichnenderweise im Gegensatz zu *Trommeln in der Nacht*, „gründlich verpfuscht (..) wie ich jetzt einsehe. Er

⁸¹ BFA. 22.

⁸² Hillesheim 250.

⁸³ BFA Bd. 26, 128.

ist zu Papier geworden, akademisiert, glatt, rasiert und mit Badehosen usw. Anstatt erdiger, unbedenklicher, frecher, einfältiger.“⁸⁴

Doch was bedeutet das nun für seine dritte Fassung, denn im Endeffekt tut Brecht, was sein Protagonist zu tiefst verabscheute: sich letztendlich doch auf die bürgerliche Kultur einzulassen. In seiner dritten und letzten Fassung tilgt Brecht fast vollständig seine Johst und Expressionismus-Bezüge. In der Soiree Szene lässt er die eigenen literarischen Vorbilder weg, die verdeutlichen, dass Baal zuvor Gedichte Brechts vorgetragen hatte(literarische Vorbilder die vorher in Brechts Gedichten von Baal vorgetragen wurden, waren nun entfernt und damit auch die Selbstreferenz),⁸⁵ außerdem lässt er diese Werke von Anwesenden öfters als „Chansons“⁸⁶ bezeichnen. Zum einen wird damit die Unwissenheit der vermeintlich gebildeten Abendgesellschaft akzentuiert, die mit Modebegriffen um sich wirft, zum anderen verwischt Brecht den Hinweis auf sich selber, denn Chansons hat er gewiss nicht geschrieben.

Das *Baals- Lied* wird in der Kabarett Szene gestrichen und durch die folgenden Verse ersetzt:

Durch die Kammer ging der Wind
Blaue Pflaumen fraß das Kind
Und den sanften weißen Leib
Ließ es still dem Zeitvertreib⁸⁷

Das Baals Lied hingegen, sah folgendermaßen aus:

Hat ein Weib fette Hüften, tu ich sie ins grüne Gras.
Rock und Hose tu ich lüften, sonnig- denn ich liebe das.

⁸⁴ Ebd.129.

⁸⁵ Ebd. 87f.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd. 107f.

Beisst ein Weib vor Ekstase, wisch ich ab mit grünen Gras
Mund und Biss und Schoss und Nase: sauber- denn ich liebe das
Treibt das Weib die schöne Sache feurig, doch im Übermaß
Geb ich ihr die Hand und lache: freundlich, denn ich liebe das.

Das Baals Lied ist, sicherlich gewollt, sehr primitiv. Hier zieht Brecht eine Verbindung zwischen dem Donner und Fruchtbarkeitsgott Baal, einer der größten Anti-götter des traditionellen Kirchengottes. In seiner ersten Fassung zeigt Brecht, dass er die Dekadenz und expressionistische Theologie überwunden hat.⁸⁸ Wichtig ist auch, dass die Hauptfigur Baal hier das Lied selber vorträgt, das unmittelbar nach diesem Vortrag eine starke, positive Resonanz beim Publikum auslöst. Dem Menschenschreck Baal ist es nicht um Ruhm getan. Brecht spielt hier mit der Poetisierung des Gottes Baal, der tun kann was ihm gefällt, jedoch immer die Kontrolle behält. Sicherlich ist dieses Lied wieder eine Parodie auf Johsts prüden Hauptcharakter Grabbe. Vom provokativen Ausleben sexueller Freiheiten sind in der zweiten und dritten Fassung nichts mehr zu sehen, dem zum Gegenteil klingen sie poetisch und verträumt, eine Sprache, die man nicht mit Brecht identifiziert.

Hillesheim ist der Meinung, dass die *Baal* Fassung von 1922 gerade durch die Ausmerzung spezifischer Hinweise auf sich selbst, den Beweis für die Existenz jener autobiographischen Schicht gibt, die das Drama, beginnend mit der Thematisierung von käuflicher Dichtung, prägt. Um Missverständnissen vorzubeugen muss erwähnt werden, dass Brecht zwar in seiner Fassung von 1922 die allzu deutlichen Anspielungen auf sich selbst und seine eigenen Werke tilgt, jedoch bleibt die Selbstreferenz in einigen Szenen erhalten. Brecht nimmt sich die Freiheit, das zu tun, was er durch seine Figur anprangert,

⁸⁸ Kiefer, Klaus. „Erklären Sie mal das Gedicht! Probleme mit Baals Lied.“ *The German Quarterly* 67.4 (1994). Print. 500.

denn wie er sagt: „Man muss versuchen, sich einzurichten in Deutschland.“⁸⁹ Deutlich wird an dieser Stelle, dass Brecht durchaus für den Effekt geschrieben hat. Dadurch, dass er eine Kontradiktion zu Johsts *Einsamen* verfasste, also auf Konfrontation hin schrieb, zog er Aufsehen auf sich. Ebenso wichtig, wie die Ablehnung des Expressionismus, war der Effekt, der damit verbunden war, mit einer skandalösen Provokation einem bekannten Autor Paroli zu bieten. Brecht hat sich durch dieses Werk auch selber Ansehen und Aufmerksamkeit erarbeitet. Vielleicht war er eher am Erfolg interessiert als am politischen Kampf.

Durch die kritische Positionierung gegenüber Johst etabliert Brecht sein eigenes Werk. Der Expressionismus, wie auch schon in der Expressionismusdebatte aufgezeigt, spielte für Brecht keine allzu wichtige Rolle. Durch zynische Provokation zieht er Aufmerksamkeit auf sich, doch setzt sich auch selber kritisch mit dem Expressionismus auseinander. Brecht selber war Autor des Expressionismus und stand diesem nicht negativ gegenüber, so wie dies bei Lukacs der Fall war, jedoch setzt er sich mit den Werken anderer Autoren, wie mit dem von Johst, auseinander. Hierbei benutzt Brecht einen anderen Expressionismus Stil als Johst. Während Brecht auf Provokation und ‚Schock- Momente‘ abzielt, benutzt Johst Unschuld und Naivität, um seine Figur darzustellen. Doch wie verhält es sich mit den biblischen Themen, von denen Brechts Werke konstant durchzogen sind. Im Folgenden soll seine Position der Kirche gegenüber in Bezug auf den Nationalsozialismus analysiert werden. Hat dies einen tieferen Grund, oder fungiert dies auch „nur“, um die Leser zu schocken und Aufmerksamkeit zu erregen?

⁸⁹ BFA Bd. 25. 130.

KAPITEL IV

DIE HITLERCHORÄLE

Als Brecht im Oktober 1928⁹⁰ bei einer Umfrage gefragt wurde, welches Buch den stärksten Eindruck in seinem Leben hinterlassen hätte, antwortete er, „Sie werden lachen: die Bibel.“⁹¹ So kurz die Antwort ist, so würde dies doch auf den ersten Blick nicht von dem von Marx, geprägten kommunistisch denkenden Dichter erwartet werden. Brecht las Texte wie *das Kommunistische Manifest* Ende der 20iger Jahre. Würde man Brecht fragen, welche Lieder in seinem Leben den stärksten Eindruck hinterlassen haben, so wäre die Antwort wahrscheinlich, „Sie werden lachen: die Kirchenlieder.“ Doch so sehr diese Antworten auf den ersten Blick der politischen Haltung des Dichters widersprechen, belegt Brechts Gesamtwerk, dass diese keine Ironie ist. Seine Choräle sind von Beginn an durchzogen von biblischen Themen und Bezügen auf biblische Figuren. Das Gesamtwerk widmet sich verschiedensten Legendendarstellungen, wie der des verlorenen Sohns im Neuen Testament und des goldenen Kalbes im Alten Testament, und interpretiert durchaus auf eigene Weise auch biblische Psalmen, bildet Kirchen Choräle nach, legt der Hauspostille, die Postillen Luthers als Muster zu Grunde und spielt mit der deutschen Sprache und orientiert sich an der Bibelsprache Luthers.

Neben Luthers *Eine feste Burg ist unser Gott* (1528), welches das Muster für den fünften Choral bildet, sind die Vorlagen für die ersten drei Choräle bekannte protestantische Kirchengesänge aus dem 17. Jahrhundert. Zwar lenkt der zynische Ton

⁹⁰ Knopf, Jan in *Brecht Handbuch*. „Choral-Gesänge in finsternen Zeiten: Zu Brecht's Hitler-Chorälen.“ *Gedichte, Band 2*. Ed. Jan Knopf. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2001. Print..286.

⁹¹ Knopf 286.

der Gedichte vom christlichen Inhalt ab, lässt jedoch seine Vertrautheit mit dem Material deutlich erscheinen.

Brecht verfasste 1933 sein „anti- faschistisches Liederbuch,“ *Lieder, Gedichte, Chöre*, zusammen mit dem Komponisten Hanns Eisler. Wie der Titel zeigt, schreibt er protestantische Kirchenlieder wie Paul Gerhardts *Befiehl du deine Wege*(1653) um, welche somit als Vorlage für seine Choräle dienen. Dieses Liederbuch war als politische Kampfschrift konzipiert und sollte in Deutschland als propagandistisches Mittel eingesetzt werden, endete jedoch als verbotenes Flugblatt, das unter den Tischen in Deutschland verbreitet wurde und über dessen Erfolg man nicht viel weiß. Brecht berichtet ein Jahr nach der Veröffentlichung: „Es (das Lied) ist in 10.000 Exemplaren im Saargebiet verbreitet, stand in allen antifaschistischen Zeitungen auch in englischen, und hat mehr Wichtigkeit als ein halbes Dutzend Dramen.“⁹²

Die blasphemische Darstellung Hitlers und des Führerkults im Generellen stellt den Hauptgegenstand der Choräle dar. Warum Brecht bekannte Kirchenlieder benutzte, wird an dieser Stelle ersichtlich; seine Texte sollen sich in die Gedanken einprägen und er wollte dies über die Sangbarkeit seiner Gedichte erreichen. Die Kirchenlieder, wie Gerhards Lied, werden auch noch zur heutigen Zeit in den Kirchen gesungen und stellen einen großen Wiedererkennungswert für die Deutschen dar, jedoch bekommen die bekannten Melodien neue Texte. Die Abänderungen der Texte springen dem Leser direkt ins Auge, da auch zu der damaligen Zeit die meisten Deutschen mit den originalen Kirchenliedern vertraut waren. Brecht sagte zu dem Konzept der Kontrafaktur: „Eine große Wirkung soll (...) hervorgebracht haben, das (...) in einem Kalender gewöhnlicher

⁹² Zitat nach dem Kommentar: *BFA* 14, 575.

Art einige Wörter durch andere ersetzt, statt: , Der und der Fürst ermordet seinen Kaiser , etwa, Der und der Fürst richtete seinen Kaiser hin' drucken liess.“⁹³Brecht erkannte also schon früh, dass er die Aufmerksamkeit der Leser durch knappe Änderungen bekannter Texte erreichen kann.

Brecht bedient sich nicht nur der kirchlichen Texte, sondern auch der protestantischen Tradition und leitet dies auf das Theater um. Brechts Lehrstück-Experimente unterlagen der Frage nach der gesellschaftlichen Funktion Kunst produzierender Medien, wie vor allem beim Theater. Brecht kommt zu dem Schluss, dass die Trennung zwischen Kunstproduktion und Kunstrezeption die Kommunikation zwischen Produzenten und Rezipienten verhindert. Mit seinen Lehrstücken versucht Brecht eine neue Form des Theaters zu schaffen, durch die Hör- und Sehordnungen radikal in Frage gestellt werden. In seinem Theater sollen die Zuschauer teil der Produktion werden.⁹⁴ Zuschauer oder Leser werden zu Mitspielern, in dem sie bestimmte Passagen der Stücke mitsingen. Brechts Theater Kritik kann in dieser Arbeit zwar nicht bearbeitet werden, stellt jedoch einen wichtigen Ansatzpunkt für weitere Erörterungen dar. Brecht imitiert Liturgien und Gemeindegesang, um die Doktrin der Kirche in Frage zu stellen. Nicht nur Brechts Wissen über die geistlichen Texte wird hier ersichtlich, sondern auch seine Kritik des Einflusses der Evangelischen Kirche auf die deutsche Gesellschaft. Brecht bediente sich dieser Literatur für seine antifaschistische Propaganda, da er darauf vertrauen konnte, dass die Kirchenlieder und ihre Melodien dem Publikum

⁹³ Hartung 300.

⁹⁴ Christian Thomas and Werner Bärtschi. *Kunst und Wissenschaft*. Zürich: Verlag der Fachvereine. 1985. Print. 2.

vertraut waren und tief verankerte religiöse Sehnsüchte ansprachen. Die für die bekannten Melodien neu verfassten Texte funktionierten als Provokation, da sie den religiösen Inhalt banalisieren. Brecht spielt zynisch mit den Spannungen zwischen Melodie, Rhythmus und Inhalt. Das Publikum wird somit daran gehindert, ihren religiösen Ernst oder die bekannte Feierlichkeit fraglos hinzunehmen. Brechts Texte kritisieren das blinde Hinnehmen traditioneller Werte, wenn er religiösen Autoritätsglauben mit der faschistischen Politisierung der religiösen Ideologie vergleicht.

Brechts und Eislers Liederbuch, *Lieder Gedichte Chöre*, vor allem der Choral Nummer drei “ stellt den Arbeiter oder den kleinbürgerlichen Deutschen als „Kalb“ dar, das sich von Hitler verführen und schließlich zur Schlachtbank führen lässt. Das Bild vom Kalb ist ein alttestamentliches Bild für das leidende Volk. Brecht hingegen kannte es wohl auch aus kommunistischen Parolen der 20er Jahre „Nur die allerdümmsten Kälber/Wählen ihren Metzger ‘selber’“. ⁹⁵ Im Gegensatz zu seinem Gedicht *Kälbermarsch*, wo die Kälber SS- Männer sind, ist das Kalb hier keine Metapher für die Haltung gläubiger Gefolgschaft unter den Nazis, sondern für einen unterdrückten Menschen, vermutlich einen Arbeiter. Dieser Choral schildert die Haltung des Kalbes als die einer hilflosen, erzwungenen Gefolgschaft. In Strophe 1 und 4 empfiehlt der Sprecher provokativ dem Kalb, sich schlachten zu lassen, beklagt damit den mangelnden Widerstandswillen der Gesellschaft. ⁹⁶

Klaus Schuhmann, ein Brecht Spezialist, drückt dies folgendermaßen aus:

⁹⁵ Knopf 243.

⁹⁶ Knopf 243.

Die Tiermetapher rückt das Schicksal der Mitläufer Hitlers in den Bereich des Fatums. Die Lage des Kleinbürger erscheint aussichtslos, die Verführten, also die normalen Deutschen (Goldhagens „ordinary Germans“) gelten als unbelehrbar und werden ebenso unabänderlich auf der Schlachtbank enden wie das Kalb beim Metzger. Das Kalb hier steht also nicht nur für ein armes Tier, das sterben wird, es wird zu einem Schimpfwort, denn ein Mensch, der sich durch seinen Willen und die Vernunft vom Tiere unterscheidet wird mit diesem gleichgesetzt. Brecht rechnete offenbar nicht mehr mit diesen Deutschen (...). Wo Worte nicht mehr ausreichen, bleibt nur noch der bittere Weg der Erkenntnis, durch Schaden klug zu werden.⁹⁷

Brecht selber sagt, dass, in dem man sich gegen den Faschismus richtet, müsste man sich auch gegen den Kapitalismus richten, denn „die gegen den Faschismus sind, ohne gegen den Kapitalismus zu sein, (...) sind die gleichen Leute, die ihren Anteil vom Kalb essen wollen, aber das Kalb soll nicht geschlachtet werden.“⁹⁸ Der Faschismus ist aus dem Kapitalismus entstanden und beide politisch ideologischen Systeme müssen somit kritisiert werden. Interessant ist hier, dass Brecht wiederum das Bild des Kalbes benutzt, doch diesmal, um es mit dem Kapitalismus gleichzusetzen. Faschismus und Kapitalismus operieren beide als Instanz die Abhängigkeit fordert. Im Faschismus kontrollieren die Faschisten die Wirtschaft genauso wie es die Kapitalisten im Kapitalismus tun, in beiden Fällen kann der Mensch nicht eigenmächtig handeln, sondern steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Regierung. Auch im Kapitalismus gibt es einen Dreieck von Kulturindustrie, Presse und Justiz.⁹⁹

Nach Klaus Schuhmann fördert das Brecht Gedicht „Befehl du deine Wege“ den Widerstand gegen Hitler, kennt aber auch seine Grenzen. Das Kalb soll sich dem Schlächter ergeben, welches natürlich ironisch gemeint ist, da wenig Hoffnung besteht,

⁹⁷ Schuhmann, Klaus. „Der Lyriker Brecht 1913-1933.“ München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1974. Print. 244.

⁹⁸ Brecht in *BFA* 77-78.

⁹⁹ Hartung 298.

dass die Deutschen erkennen, was wirklich von ihnen gefordert wird, nämlich die Augen zu öffnen und sich Hitler zu widersetzen. Brechts Satire gilt dem Kalb und nicht dem Metzger, der ihm ein „neues Kreuz ersann“. Die Satire ist eine Kunstform, in der durch Spott und Übertreibung bestimmte Personen oder Anschauungen, Ereignisse oder Zustände kritisiert oder verächtlich gemacht werden sollen. So wird über Brechts Dreigroschenoper geschrieben: „Der Autor der Dreigroschenoper ist gewillt, der bisher gepflegten dichterischen Satire, in der Art der Dreigroschenoper, eine polemische zur Seite zu stellen, die von realen Objekten ausgeht und sie in eine verallgemeinernde Perspektive rückt“¹⁰⁰ Brecht ging also mit seiner Art der Satire noch weiter als andere Dichter das taten, vor allem nach dem Reichstagsbrand 1933, als Brecht dann auf die polemisch politische Satire umschlug.

Dies wird in der Kalb Analogie sehr deutlich. Brecht ruft die Deutschen zur Vernunft auf, Hitlers Plan zu durchschauen und sich ihm zu widersetzen, da dies bis dahin nicht geschehen ist. Sie folgen Hitler wie Kälber willig in den Tod. Durch dieses Bild des dummen und armen Kalbes zeigt Brecht die Missstände auf und die Adressaten sollten sich durch solch ein Bildnis degradiert fühlen. Warum sich Brecht so deutlich an die Bürger, besonders an das Kleinbürgertum mit seiner Kritik richtet, wird anhand eines Brecht Zitates aus der Großen Kommentierenden Berliner Ausgabe sehr deutlich: „Der Nationalsozialismus muss betrachtet werden als der Sozialismus der Kleinbürger“¹⁰¹ und weiter bezeichnet Brecht den Faschismus als „die Folge(n) der Revolution des

¹⁰⁰ Kraus in Hartung 298.

¹⁰¹ BFA.Bd. 22, 258.

Kleinbürgertums.“¹⁰² Das Kleinbürgertum stellt eine große und finanziell unabhängige Schicht der deutschen Gesellschaft dar, die durch ihren Stand auch unheimlich viel Einfluss hatte, die jedoch Brechts Meinung nach diesen Einfluss nicht nutzte, um sich gegen Hitler und den kommenden Nationalsozialismus zu wehren, sondern im Gegenteil ihn förderte und unterstützte. „Die nationalsozialistische Bewegung wird vom Kleinbürgertum geführt, eine Schicht, die ökonomisch und ideologisch vollständig unabhängig und nicht im Stande ist, die großen Aufgaben dieses Jahrhunderts der Technik im fortschrittlichen Sinne zu lösen.“¹⁰³

Weiter wird das Kalb durch ironische Zuwendung und Komplimente getröstet und gestärkt, obwohl es selber in sein Verderben rennt. Diese Komplimente zeigen die schmeichlerische und überzeugende Rhetorik, die Hitler benutzt, um das Volk zu verblenden, ohne dass dieses es bemerkt. Jedoch deutet das Mitläufertum auf ein passives Selbstopfer des Volkes hin, welches im Kalb wiedergespiegelt wird. Das ambivalente Versprechen, welches dem Kalb mit dem Satz „dein Platz erwartet dich“, gemacht wird deutet im Christlichen Glauben auf ein Leben im Jenseits hin. Das Spiel mit dieser eschatologischen Perspektive wendet das Heilsversprechen in das Gegenteil um. Weil das durch Ignoranz verblendete Volk zu diesem Zeitpunkt nicht zu erkennen vermag, dass Hitler nichts Gutes bringt, läuft es willig in den eigenen Tod und wird zum Nutzen des Nationalsozialismus geopfert.

Brechts Gedicht ist eine Parodie des kirchlichen Liedes, in welchem er auch die Kirche selber provoziert. Ulla C. Lerg-Kill deutet die Choräle als „weltliche

¹⁰² *BFA*. Bd.22, S. 15.

¹⁰³ Brecht in *BFA*. Bd. 22, 27.

Kontrafakturen“ und spricht in Anführungszeichen von „Parodien“, durch die die Kirchengesänge verspottet, verzehrt oder ad absurdum geführt werden sollen.¹⁰⁴

Kontrafaktur heißt Nachbildung, in diesem Fall eine reproduktive Übernahme bekannter Melodien für bekannte jedoch inhaltlich abgeänderte Liedertexte. Die Geschichte der Kirchenlieder betrachtet, gibt es bereits in dem 15. Jahrhundert einige Choräle, die als Kontrafakturen entstanden sind, jedoch hatten diese keine parodistische Absicht, sondern machten sich nur ihren Bekanntheitsgrad zunutze. Natürlich sind Brechts Choräle mehr als nur pure Kontrafakturen, denn „indem Brecht das Kirchenlied seiner weihevollen Bedeutung beraubt und es auf blasphemische Art und Weise wieder darstellt, das religiöse Lob Gottes verspottet und das Singen von Kirchenliedern als weltabgekehrte, unpolitische und lächerliche Haltung aufzeigt.“¹⁰⁵

Brechts Choräle kann man als Parodien, also eine komische Nachdichtung eines ernsten Werkes bezeichnen, da sie dem Werk, das kontrafaktiert wurde, einen weltlichen Text unterlegt, welcher zu Beginn geistlich geprägt war. Jedoch ist es von großem Nutzen zu untersuchen, was man unter einer Brecht'schen Parodie versteht. Unter Parodie versteht die Literaturwissenschaft „die Nachahmung mit satirischen, kritischen oder polemischen Absichten und diese von Vorlagen, die beim Rezipienten als bekannt vorausgesetzt werden.“¹⁰⁶ „Der Unterschied zwischen Satire und Parodie besteht darin, dass sich die Satire auf die Welt richtet, die Parodie aber auf einen anderen Text (reflektiert und kommentiert die Welt). Die Satire richtet sich zwar direkt auf die Welt,

¹⁰⁴ Lerg- Kill, Ulla. „Dichterwort und Parteiparole. Stuttgart: Gehlen Verlag, 1968. Print. 288.

¹⁰⁵ Knopf 289.

¹⁰⁶ Kugli, Anna. „*Brecht Lexikon*.“ Stuttgart: Metzler, 2006. Print. 210.

aber mit einer planmäßigen Brechung, die Verzerrung, Übertreibung, groteske Deformation erzeugt.“¹⁰⁷ Durch den Auseinanderfall von (bekannter) Form und (neuer) Aussage entsteht eine komische Wirkung. Die Parodie bedient sich einer alten Vorlage und fügt neue Wörter hinzu.

Als Beispiel hierfür dient der Vergleich der ersten Strophe des 3. Chorals mit seiner Vorlage, Paul Gerhardts Lied von 1653:

Befiehl du deine Wege
O Kalb, so oft verletzt
Der allertreusten Pflege
Des, der das Messer wetzt!
Der denen, die sich schinden
Ein neues Kreuz ersann
Der wird auch Wege finden
Wie ER dich schlachten kann
(Brecht Fassung)

Befiehl du deine Wege
und was dein Herze kränkt
der allertreusten Pflege
Des, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
gibt Wege, Lauf und Bahn
Der wird auch Wege finden
da dein Fuss gehen kann.
(Gerhardt Fassung)¹⁰⁸

Die Metrik stimmt überein, welches ja auch vorausgesetzt wird bei einer Kontrafaktur, jedoch vermeidet Brecht die Unregelmäßigkeit, die in Gerhardts letztem Vers auftaucht, „da dein Fuss gehen kann.“ Hier stoßen durch den Ausfall der Senkung drei Hebungen aufeinander, so dass eine stärkere Betonung entsteht kann und der Vers mehr Eigengewicht enthalten.¹⁰⁹ Dies hängt jedoch von der individuellen Betonung und Leseweise ab. Hier wird zum Vertrauen in die Zukunft, in die Autorität des universellen Gottes von Mensch und Natur erzogen. Brecht überträgt diese universelle Ordnung dann auf die politisch gesellschaftlichen Ordnungen. Brechts letzter Vers hingegen ist

¹⁰⁷ Henn- Memmesheimer, Beate. *Cultural Link Kanada, Deutschland: Festschrift zum dreißigjährigen Bestehen eines akademischen Austauschs*. Saarbrücken: Röhrig Verlag Universitätsverlag, 2003. Print. 270.

¹⁰⁸ Brecht in *BFA* 11, 219; Gerhardt zitiert nach Evangelisches Kirchengesangbuch.

¹⁰⁹ Knopf 292.

regelmäßig verglichen zu den vorherigen Versen. Drei Verse sind in beiden Fassungen identisch, Verse 1, 3 und 7. Des Weiteren übernimmt Brecht den Kreuzreim seiner Vorlage und behält auch mit geringer Varianz („ersann“ statt „Bahn“) die Reimsilben bei. Jedoch zeigen die Verse 2 und 4 einen abweichenden Reim auf, welches die Absurdität der Mitläuferschaft der Deutschen (Kälber) zu ihrem Metzger (Hitler) noch deutlicher hervorhebt. Auch den anaphorischen Einsatz in vier Versen („Der“ mit der Variante „Des“) ahmt er der Quelle nach. Brecht fügt erstaunlich wenig neue Formulierungen ein und schafft es dennoch, sich von seiner Quelle inhaltlich weit zu entfernen und sie als historische Erfahrung zu nutzen.

Gerhardt ruft die Menschen auf, sich ganz der Fürsorge und „Pflege“ Gottes anzuvertrauen, Brecht hingegen kritisiert gerade diese Vertrauensdidaktik und vergleicht es mit dem zynisch- einverständigen Ausliefern an Hitler. Hitler tritt hier an die Stelle Gottes, und der gläubige Christ, der sich der göttlichen Autorität anvertraut, wird als verblendetes Kalb entlarvt. Dieses erkennt nicht, dass die Fürsorge des „neuen Vaters“, des Führers Hitler nicht zum Guten, sondern zu seinem Untergang führt.¹¹⁰ Hans Georg Kemper stellt die These auf, dass die meisten protestantischen Kirchenlieder des 17. Jahrhunderts geschrieben wurden, da die Menschen lasch im Glauben wurden, zur Busse aufgerufen werden sollten und sich trotz schlechter Erfahrungen der Güte Gottes hingeben sollten.¹¹¹ Das Bild des gütigen Vaters, welches die Kirche fordert, ruft die Christen auf, sich diesem blind hinzugeben, da er ja nur Gutes für seine Kinder will.

¹¹⁰ Pabst, Hans. *Brecht und die Religion*. 164.

¹¹¹ Kemper, Hans- Georg. „Das Lutherische Kirchenlied in der Krisen Zeit des frühen 17. Jahrhunderts.“ *Das Protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1986. Print. 296.

Brecht kritisiert dieses Vertrauen, denn diese Idee bringt die Deutschen letztendlich dazu, ignorant Hitlers Worten gegenüber zu stehen, in eine Art Apathie zu fallen und blind zu folgen.

Wenn man dies bedenkt, ergibt sich ein interessanter historischer Kontext für die Verse, die Brecht verfasst hat. Man muss hierbei die politischen und gesellschaftlichen Situationen von Gerhardt und Brecht vergleichen. Nach Kempers, verfasst Gerhardt sein Lied um die Menschen des 17. Jahrhunderts wieder zu Gott zu führen, welches voraussetzt, dass diesen schon damals Glaubensfestigkeit und Glaubensüberzeugung fehlte und sie vielleicht sogar Zweifel an seiner Existenz hatten. Wie viel dominanter wurde dann dieser Zustand des Zweifels im 20. Jahrhunderts, zu Brechts Zeiten?

Das 20. Jahrhundert brachte den ersten Weltkrieg und die darauf folgenden wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Krisen, welches die Deutschen dann dazu bewegte, sich diesem ‚falschen‘ Führer anzuvertrauen und ihn zu verehren, ohne zu realisieren, dass dies ihren Untergang bedeuten würde. Der Großteil der Deutschen folgte Hitler, welches für den heutigen Menschen schwer zu erfassen ist. Gerade diese Absurdität hat Brecht bereits in seinen Werken, wie den *Hitlerchorälen* identifiziert. Brecht ruft also mit seiner ‚Nachahmung‘ und Revision eine Tradition auf, mit der er vertraut war, die als christlich deklariert wurde, an der er aber selber im politischen Sinne nicht teilnahm, und die sich dann völlig diesem Führer hingab; Führer kann hier als Gott und auch als Hitler gesehen werden. Es ist der Autoritätsglaube und die Dogmatik der Kirche und ihrer Inhalte, die total abhängig machte,

Ein weiterer historischer Hintergrund ergibt sich in Bezug auf Kempers historische Schlussfolgerung. Er argumentiert, dass sich das lutherische Kirchenbild des

17. Jahrhunderts zu einer „komplexen und differenzierten Kunst des Leidens“ entfaltet habe, „die sich im Bedenken der eigenen Sünde als Grund für den Tod Christi geradezu bis zum Selbsthass und zur Sehnsucht nach der Aufgabe der eigenen Identität steigern kann“. ¹¹²

Diese Aussage bezieht sich auch auf die Mitläuferschaft der Deutschen mit dem Nationalsozialismus, funktioniert geradezu wie eine Interpretation des 3. Brechtschen Chorals. Man könnte „im Bedenken der eigenen Sünde als Grund für den Tod Christi“ mit „im Bedenken an die wirtschaftliche Not als Grund für den politischen Niedergang der Weimarer Republik“ ersetzen. ¹¹³ Auch hier wird deutlich, dass keine Umkehrung oder Blasphemie zu finden sind, sondern eher im Gegenteil ruft Brecht mit seiner „Nachahmung“ eine Tradition auf, in der er selber als Angehöriger einer Gesellschaft steht, einer Gesellschaft, die sich selber als christlich deklariert und deren Auslieferung an den „Verführer“, so empfiehlt Brecht das Wort „Führer“ zu konnotieren, unglaublich erscheinen musste. Brecht wächst in der christlichen Tradition auf und kennt die Lieder selber gut, jedoch ist er nicht Teil der Masse, die sich dadurch von Hitler verführen lässt. Das Wort ‚Führer‘ kann mit einer positiven Konnotation versehen werden, jemanden der ein Volk im positiven Sinne führt. Der ‚Verführer‘ hingegen führt die Leute hinter das Licht, um zu seinem Ziel zu kommen. Brecht wählt dieses Wort gezielt, da er ja aufdecken möchte, wie sehr die Deutschen sich von Hitler haben verblenden lassen.

Brecht bedient sich der christlichen Hymnologie als Quelle und erarbeitet dann politische Argumente, um sie als antifaschistische Gegenpropaganda zu benutzen. Diese

¹¹² Kemper 294.

¹¹³ Kemper 295.

Politisierung christlicher Symbole kann an weiteren Bildern aufgezeigt werden, die er in seinem, Paul Gerhardt nachgeahmten Gedicht benutzt. Brecht spricht von einem „neuen Kreuz“ das Hitler den Arbeitern, auf welche Brecht sich konzentriert, auferlegt. Das Kreuz steht natürlich an erster Stelle für das Hakenkreuz, das Attribut „neu“ spielt jedoch gleichzeitig auf die traditionelle, christliche Bedeutung an, in der das Kreuz als Symbol für die Passion Christi steht. Hier kehrt Brecht wiederum die traditionelle, religiöse Bedeutung um: Der Messias, der am Kreuz für die Sünden der Menschen stirbt, ist die traditionelle Version. In Brechts Version ist der „neue“ Messias, der seinem Volk herrliche neue Zeiten verspricht, nicht bereit, sich für sein Volk zu opfern, sondern ganz im Gegenteil, er opfert sein eigenes Volk und legt das Kreuz auf seine Anhänger anstatt es sich selber aufzuerlegen.

Diese Version stellt eine Parodie der christlichen Tradition dar und bedient sich bekannten Überlieferungen, um mit deren Hilfe die Ungeheuerlichkeit Hitlers stärker aufweisen zu können und auch darauf hinzuweisen, was die Zukunft unter Hitler bedeutet. Man muss hierbei in Betracht ziehen, dass Brecht diesen Choral 1933 schrieb, als Hitlers Herrschaft noch in anfänglichen Zügen lag, Brecht sich jedoch schon im Exil befand. Brecht erkannte Hitlers Vorhaben und warnte die Deutschen davor, dass Hitler die wirtschaftliche Katastrophe für politische Zwecke ausnutzte und Besserung versprach, er doch im Endeffekt nur Terror, Vernichtung und Krieg bedeutete würde.¹¹⁴

Brechts Gedichte und Choräle wenden sich nicht nur gegen religiöse Inhalte, sondern kritisieren auch die politische Haltung der Evangelischen Kirche und ihre schnelle Anpassung an das Nazi Reich.

¹¹⁴ Knopf 253.

Brecht lässt Hitler als den Schlächter auftreten, dessen Volk als Kalb in einer ironischen Weise um seine Gunst buhlt. Zeitgenössische Bezüge zeigen auf, dass es nicht Brechts Erfindung und eigene Meinung war, die Kirchen als Hitler Unterstützer darzustellen, sondern dass es tatsächlich Anhänger der christlichen Kirchen waren, die den Faschismus mit dem Christentum in Einklang brachten.¹¹⁵ Die Kirchen fanden sich recht schnell mit der Herrschaft Hitlers ab, unterstützten diesen und erhoben Hitler zu einer Messias ähnlichen Figur.

Im März 1933 wird der „Deutsche Evangelische Kirchenbund“ in die „Deutsche Evangelische Kirche“ umgewandelt und tritt mit Ludwig Müller als Vertrauensmann Hitlers und mit Hitler selbst als Repräsentant der Kirche in die Öffentlichkeit. Im September 1933 wird Müller zum Reichsbischof gewählt und unterstreicht damit die Unterstützung Hitlers durch die Kirche.¹¹⁶ Doch auch die katholische Kirche verhielt sich ähnlich, nach erster Zurückhaltung schließt sie im Juli 1933 ein Konkordat mit dem „Deutschen Reich“ ab, in dem sie sich unter anderem dazu verpflichtet, ihre Bischöfe den nationalsozialistischen Machthabern einen „Treueeid“ ableisten zu lassen, der sie dazu anhält, die „verfassungsmäßig gebildete Regierung zu achten“ und „jeden Schaden zu verhüten“, der dem „Wohl“ und dem „Interesse des deutschen Staatswesens“ widerspricht.¹¹⁷

¹¹⁵ Vespignani, Renzo. *Faschismus*. Los Angeles: The University of California Press, Print. 85-87.

¹¹⁶ Niemöller, Wilhelm in Haarmann, Hermann. *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933-1949)*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014. Print. 825.

¹¹⁷ Vespignani 85.

1933 war ein wichtiges Jahr für Brecht; am sogenannten Tag von Potsdam (21. März), bei dem es sich um einen von Göbbels inszenierten Festakt in der Garrisionskirche in Potsdam handelt, waren Hindenburg, Kronprinz Wilhelm und Mitglieder des Reichstags anwesend, um die Zusammenarbeit des „alten“ und „neuen“ Deutschlands darzustellen. Die Rede wurde vom evangelischen Bischof Dibelius gehalten und im Rundfunk übertragen. Brecht, der im Februar 1933, nach dem Reichstagsbrand ins Exil geflohen war, hoffte immer noch, bald wieder nach Deutschland zurückkehren zu können und verfolgte die Geschehnisse in seinem Heimatland. Die Geschehnisse in Potsdam stehen sicherlich im historischen Zusammenhang mit den 1933 verfassten Chorälen. Dibelius sprach in seiner Rede über Luther, in dem er sagte: „Wir haben von Dr. Martin Luther gelernt, dass die Kirche der rechtmäßigen staatlichen Gewalt nicht in den Arm fallen darf, wenn sie tut, wozu sie berufen ist. Auch dann nicht, wenn sie hart und rücksichtslos schaltet. Wir kennen die furchtbaren Worte, mit denen Luther im Bauernkrieg die Obrigkeit aufgerufen hat, schonungslos vorzugehen, damit wieder Ordnung in Deutschland werde.“¹¹⁸

Es kann also durchaus sein, dass diese Rede und ihr historischer Kontext eine Anregung für Brechts Choräle war. Brecht interessierte sich nicht nur für die politischen Taktiken der Nazis, sondern viel mehr für deren Ausnutzung historischer Bezüge und rhetorische Taktiken, die in Reden, wie die in Potsdam, benutzt wurden. Es gibt keine Hinweise, dass sich Brecht mit den Persönlichkeiten des Nazi Regimes, außer Hitler natürlich, näher beschäftigt und deren pragmatische Taktiken tiefgründig untersucht hat. Dibelius rechtfertigt die „Obrigkeit“ der Kirche mit Martin Luthers Worten zum

¹¹⁸ Ebd. 87.

Bauernkrieg nämlich der Aufforderung zur schonungslosen Tötung von aufständigen Bauern.

Im Bekenntnis zur herrschenden Macht und in der historischen Legitimation dieser Macht durch den „Gründer“ der evangelischen Kirche, dokumentiert Dibelius’ Rede- ungewollt oder nicht- die anerkannte und sprachlich vertretene Kontinuität deutscher Rückständigkeit, mangelnde Fähigkeit zur Demokratie und ausbleibende soziale Gerechtigkeit. „Deutsche Misere“ jedoch hieß für Brecht nicht nur die Fortsetzung unheilvoller geschichtlicher Prozesse mit neuen, ungeahnten Mitteln und Folgen in seiner Zeit, sondern kennzeichnete die skandalöse Verblendung, mit der die verantwortlichen Kirchenvertreter die Realitäten des Terrors unter Hitler übergangen. Denn abstrakte Ideen, wie die der Kirche, verdeckten den Sinn für die Realität.

Hiermit ergibt sich eine Symbiose der historischen und zeitgenössischen Bezüge von Brechts Chorälen. Brecht bedient sich der Ideen von Luther und seiner Postillentradition und auch von Gerhardts Liedern und greift auf deren christlichen Inhalt und Traditionswert zurück. Brecht argumentiert gegen die Weiterführung und Wichtigkeit der Kirchenlieder, da ersichtlich wird, dass auch im Jahr 1933 Luthers Worte noch gelten.

Abschließend muss man also sagen, dass durch die historischen und zeitgenössischen Bezüge, die in die Form der Parodie eingebracht werden, Brechts Hitler Choräle einiges an eigenständigem Material, wie neue Gedankengänge und politische Bezüge, beinhalten. Reproduktive und blasphemische Provokation werden eingebracht, um politische Aufklärung zu betreiben.

Brechts satirisches Verfahren rekuriert auf reale Kirchenpolitik und faschistische Rhetorik, deren Ungeheuerlichkeiten in einer naturalistischen Form nicht zum Vorschein kämen. Übertreibung deckt die Konsequenzen der Hitler- Herrschaft bereits in ihrem Beginn in möglichst allen Facetten auf. Dies geschieht in der Aufnahme bekannter Bilder, wie dem des Kalbes, und mit einem Ton, der das Ungeheuerliche als „normal“, ja geradezu vorbildhaft darstellt und damit eine Art Einverständnis suggeriert; die Gewaltherrschaft bedroht die Menschen physisch, sie werden zu Opfern, ohne sich kritisch damit auseinanderzusetzen. Die Bevölkerung verfällt in eine Apathie, die sie davon abhält, über die Inhalte und Motive der Nazi Herrschaft nachzudenken und ihnen kritisch gegenüber zu stehen.

Die Übertreibungen sind Mittel, um die Widersprüchlichkeit und Barbarei der Hitler Herrschaft zu unterstreichen. Brechts satirische Darstellung Hitlers fordert den Vergleich mit der Realität. Das angemaßte Bild, das Hitler von sich selber gibt, wird aufgedeckt, sodaß Konsequenzen für das eigene Verhalten gezogen werden. Durch den satirischen Ton wird „Fatalismus“ suggeriert, der eine Möglichkeit darstellt, die herrschenden Zustände zu desillusionieren und dem Leser zu zeigen, dass die Alternative, eine Gegenhaltung zu der Hitler Herrschaft einzunehmen ist.

Als ein weiteres Beispiel dient der fünfte Choral, der einen schärferen Ton und mehr Kampfeslust aufweist. Hierbei verwandelt Brecht die Hauptmetaphern aus Luthers *Eine feste Burg ist unser Gott* von einem Krieg zwischen Gott und Satan¹¹⁹ („dem altbösen Feind) zu einem Krieg zwischen Hitler und dem Marxismus, der die Menschen schon „fast verführet“.

¹¹⁹ Knopf. *Brecht Handbuch* II. 243.

Die Originalversion von Luther war ein Vertrauenslied über den 46. Psalm in der Bibel und wurde während der Reformation zu dem Bekenntnislied schlechthin. Dies ist ein interessanter Hintergedanke, wenn man sich dann die Version Brechts als Gegenstück anschaut, in welchem er den Faschismus als den Verdränger des Marxismus darstellt und Brecht sich hier selber als Vertreter des Marxismus bekennt.

Hitler wird wieder Gegenstand des vermeintlichen Lobs, weil er ja den „altbösen Feind,“ den Satan, also den Marxismus vertrieben hat. Jedoch besteht eine Doppeldeutigkeit innerhalb der letzten Strophe, in der das ‚Maul‘, das als Leitmetapher fungiert, in Frage gestellt wird. Hier wird auf den Marxismus hingewiesen und es heißt „Vernunft und viel List/Sein grausam Rüstzeug ist/ Dagegen ist kein leicht Reden.“¹²⁰ „Kein leicht Reden“ ist ein volkstümlicher Ausdruck, der auf Hitlers „Reden ohne End“ (Z. 224) anspielt.

Dies soll die marxistische Überzeugungskraft gegenüber dem Faschismus verdeutlichen. Die Formulierung „Gründen schwarz auf Weiß“ (Z. 214) beschreibt den Marxismus, der mit klaren Gründen das Volk anspricht, während Hitler „mit vielem Braun/ Sein Schwarz auf Weiß verdeckt“ (Z.219f.) Die Farben sind Hinweise auf die S.A. oder vielleicht auch auf das Hakenkreuz, das schwarz auf weißem Hintergrund steht und die Wahrheit über soziale Missstände verdecken möchte. Dieser Choral wie auch der vorherige enden mit einer Warnung über die schlimmen Folgen, die der Gehorsam Hitler gegenüber mit sich bringt.

An dieser Stelle soll die erste Strophe von Luthers „Eine Feste Burg ist Unser Gott“ mit Brechts Version verglichen werden.

¹²⁰ Bertolt Brecht in Knopf 193-195.

Ein' feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr und Waffen;
Er hilft uns frei aus aller Not,

Die uns jetzt hat betroffen.
Der alt' böse Feind,
Mit Ernst er's jetzt meint,
Gross' Macht und viel List
Sein' grausam' Rüstung ist,
Auf Erd' ist nicht sein gleichen.
(Luther Fassung 1529)

Ein' große Hilf war uns SEIN Maul
Ein' gute Wehr und Waffen
ER nannt den Feind und war nicht
faul

Ihn uns vom Hals zu schaffen.
Der Feind stand im Lande
Kommune war genannt!
Vernunft und viel List
Sein grausam' Rüstzeug ist
Dagegen ist kein leicht Reden.
(Brecht Fassung)

Die Form und der Rhythmus des vierhebigen Jambus sind bei Brecht beibehalten, jedoch sind einige formale Änderungen ersichtlich. Im ersten Satz der ersten Strophe ersetzt Brecht die „feste Burg mit große Hilfe“. Eine feste Burg ist etwas Konstantes, das zu Verteidigungszwecken gebaut wurde, um den Feind fernzuhalten. „Die Hilfe“ im Gegensatz hierzu, nimmt man den provokativen Ton mit unter Betrachtung, dann wird von Brecht darauf hingewiesen, dass diese Burg eben keine Hilfe war. Der Feind wurde nicht weggehalten hat, denn Hitler und *SEIN Maul* waren doch in die Gesellschaft eingedrungen. Auffällig ist hier auch, dass Brecht SEIN in Großbuchstaben schreibt, um eine Personifizierung Hitler's herzustellen. Natürlich sind hier mit „Sein Maul“ Hitlers Worte gemeint, die dann ein „gute Wehr und Waffen“ für die Nationalsozialistische Propaganda waren. Weiter wird dann das „ER“ wieder groß geschrieben um den Bezug zu Hitler weiterzuführen, der „den Feind nannte“ und „nicht faul war“ diesen den Deutschen „vom Hals zu schaffen“. Dieser Feind war der Kommunismus, welches auch im fünften Satz ersichtlich wird „Kommune war genannt.“ Die Großschreibung dieser Pronomen hat jedoch noch einen anderen Effekt; sie unterstreicht die Provokation und Blasphemie des Dritten Reiches und des Führerkults. Blasphemie wurde noch zu der Zeit,

kurz bevor Brecht die Choräle schrieb, juristisch verfolgt. George Grosz, wurde 1928 aufgrund seiner Christus- Karikatur noch wegen Gotteslästerung verurteilt.¹²¹

Die Kommune war ein Begriff des Kommunismus, der Brot und Arbeit bedeutete und hier von Brecht aufgenommen wird um zu unterstreichen, dass Hitler den Kommunismus als Feind deklarierte, um diesen dann zu eliminieren. In Luthers Version wird hier an dieser Stelle vom Kampf zwischen Gott und Satan geschrieben: „Er hilft uns frei aus aller Not (..) der alt böse Feind“ dessen „List sein grausam Rüstzeug ist“. Während Luther hier zwischen dem altehrwürdigen Kampf zwischen Gott und Teufel spricht und Gott hier die Menschen vor dessen List beschützt, eben als diese Burg, benutzt Brecht diese Idee um Hitler mit Gott gleichzusetzen, der den Feind, den Kommunismus, bekämpft.

Hier darf man Brecht nicht missverstehen, er glorifiziert Hitler keineswegs, sondern kritisiert die dogmatischen Strukturen der Kirchenlieder, die es dem Faschismus viel zu einfach machten, diese mit seiner Ideologie zu infiltrieren. Eine andere interessante Beobachtung ist die Änderung des Tempus zwischen den zwei Versionen: Luthers Version ist im Präsens geschrieben, welches aussagt, dass Gott immer noch gegenwärtig ist und Satan für seine Kinder bekämpft. Hiergegen hat Brecht für seine Version das Präteritum gewählt, welches Geschehnisse in die Vergangenheit setzt und nicht unbedingt eine Verbindung zum Gegenwärtigen herstellt. Brecht zieht Verbindungslinien zwischen nazistischen Symbolen und Personen, die durch die Choräle eine quasi- etymologische Ausdeutung erfahren, zu bekannten Symbolen, mit denen sich

¹²¹ Naumann, Thomasin *Brecht Handbuch*. 20.

ebenfalls eine (bereits bekannte, anerkannte) Ergebnisshaltung ausdrückt.¹²² Der Nationalsozialismus drapiert sich in einer Art und Weise, dass Hitler sich als Herr feiern lässt. Indem Brecht die traditionellen Formen der Unterwerfung und `Führung` zitiert, legt er die Parallelen bloß, um zu zeigen, dass Hitler an solchen Formen anknüpft um seine eigene Niederträchtigkeit zu verbergen.¹²³ Die Kirche spricht ebenfalls gern nach biblischem Muster von den ‚Schafen‘ nach z. B. Psalm 77 oder den gezüchtigten Kälbern nach Jeremia 31. Wie den kirchlichen Formen längst keine religiöse Realität mehr entspricht, so soll auch Hitlers falsches Gepränge deutlich werden. Die Choräle wurden verfasst, um die Ästhetisierung der Politik durch den Nationalsozialismus bloßzustellen. Die Reichsparteitage in Nürnberg wurden als regelrechtes, aufwendiges Massentheater (von Massen für Massen) inszeniert.

Doch Brecht benutzt die Tradition der Kirchenlieder noch aus einem anderen Grund: Hitlers Regime bringt nichts Neues, weder den lauthals beschriebenen Sozialismus noch die nationale Erneuerung. Die wesentlichen Merkmale der alten Gesellschaft bleiben erhalten (deswegen bleiben auch die Formen und die meisten Texte der kirchlichen Lieder in Brechts Kontrafakturen erhalten). Ihnen wird lediglich eine neue, „einheitliche“¹²⁴ Fassade,¹²⁵ auferlegt. Brecht deutet auch weiter darauf hin, dass der Nationalsozialismus überhaupt nichts Neues geschaffen hatte, das öffentliche Gepränge, Massenaufmärsche, Stimmungsmache und theaterhaftes Auftreten waren durchaus schon

¹²² Knopf, *Brecht Handbuch* 83.

¹²³ Ebd. 83.

¹²⁴ Ebd. 84.

¹²⁵ Siehe hierzu auch Brechts Gedicht zum Anstreicher Hitler, indem Hitler die Fassaden nur überstreicht, damit sie schön, gut und neu ausschauen, jedoch an dem Konstrukt nichts ändert und es porös bleiben lässt.

bekannt. So sind auch die Symbole des Nationalsozialismus durchaus schon bekannt. Brecht, weist darauf hin, dass das Hakenkreuz das traditionelle Kreuz der Kirche übernimmt und durchaus ähnlich eingesetzt wird. Die Farbe rot der Fahne ist aus der Arbeiterbewegung gestohlen, dadurch wird es zum falschen Rot eines falschen Sozialismus.¹²⁶

An dieser Stelle soll noch kurz auf Brechts eigene politische Gesinnung und Beziehung zum Faschismus eingegangen werden. Brechts Definition vom Faschismus war Barbarei.¹²⁷ In seinen jungen Jahren war Brecht als ein Aufständiger gegen das politische System, Kriegsgegner und Anti-Romantiker mit nihilistischen Zügen bekannt. Er hatte keine unmittelbare Beziehung zum Marxismus.¹²⁸ Der Lyriker, der sich gegen die bürgerliche Welt und Gesellschaftsordnung stellte, sogar zu dem Zeitpunkt (1922/23) im Gegensatz zu seiner späteren marxistischen Ideologie, eine antikommunistische Denkweise. Als einmal in einer Debatte die Frage aufkam, ob man die Welt verändern müsse, damit Menschen nicht mehr unter Hunger zu leiden hätten, dementierte Brecht zynisch: „Was geht es dich an, wenn die Menschen hungern. Man muss hinaufkommen, sich durchsetzen, ein Theater haben, auf dem man seine eigenen Stücke aufführen kann.“¹²⁹

Dieses Zitat zeigt sehr deutlich, dass Brecht nicht schon von jeher ein überzeugter Marxist war. Erst in seinen ernsteren und tieferen Studien zu Marxismus zwischen 1924

¹²⁶ Ebd. 84.

¹²⁷ White, John. *Furcht und Elend Des Dritten Reiches- A German Exile Drama in the Struggle Against Fascism*. Rochester: Camden House, 2010. Print. 30.

¹²⁸ Turjalei, Mirwais. „Ideologische Entwicklung Bert Brechts.“ www.bertoldbrecht.de. WEB. 15 September 2014. 2.

¹²⁹ Ebd. 2.

und 1926 in Berlin entwickelte er sich zu einem überzeugten Marxist und ging nun mit marxistischen Mitteln gegen die spießige und bürgerliche Weltanschauung an. Besonders scheint Brecht die Gegenposition zu totalitären (Faschismus) und liberalistischen (Kapitalismus) Systemen gefallen zu haben, denn diese hatte er ja schon in seinen vor-marxistischen Zeiten kritisiert. Denn für Brecht entspringt der Faschismus aus dem Kapitalismus und „der Kapitalismus existiert in den faschistischen Ländern nur noch als Faschismus und der Faschismus kann nur bekämpft werden als Kapitalismus, als nacktester, frechster, erdrückendster und betrügerischster Kapitalismus.“¹³⁰ Auch in seinen politischen Argumenten greift Brecht gerne auf biblische Bilder zurück „Die gegen den Faschismus sind, ohne gegen den Kapitalismus zu sein (..) gleichen Leute, die ihren Anteil vom Kalb essen wollten, aber das Kalb soll nicht geschlachtet werden.“¹³¹ Mit diesem Zitat drückt Brecht klar aus, dass er den Faschismus eng an den Kapitalismus koppelt, jedoch ist es ihm wichtig zu unterstreichen, dass der Nationalsozialismus nicht einfach mit dem Kapitalismus Monopol gleichgesetzt werden kann, da dies die Rolle der Kleinbürger außer Acht lassen würde. Seiner Meinung nach waren es die Kleinbürger, die den Stand der NSDAP so stark unterstützten: „Der Nationalsozialismus muss betrachtet werden als der Sozialismus der Kleinbürger.“¹³² Brecht sieht die nationalsozialistische Bewegung als vom Kleinbürgertum geführt, eine Schicht die ökonomisch und ideologisch vollständig unselbständig ist und nicht im Stande ist, die großen Aufgaben dieses Jahrhunderts der Technik im fortschrittlichen Sinne zu lösen.¹³³

¹³⁰ White 33.

¹³¹ *BFA* Bd.27, 258.

¹³² Ebd. 258.

¹³³ *BFA* Bd. 22, 27.

Es sind immer wieder das bürgerliche Leben und die bürgerlichen Weltanschauungen gegen die Brecht sich wendet, auch schon vor dem Erscheinen des Nationalsozialismus. Doch die Rolle des Kleinbürgertums, welche für Brecht so wichtig ist, unterscheidet sich von der Sicht der zwei großen Marxisten Marx und Engels die sagen dass „nur das Proletariat eine wirklich revolutionäre Klasse (ist).“¹³⁴

Dem Manifest nach war das Kleinbürgertum gescheitert und wurde von Marx und Engels als machtlos angesehen, dies jedoch brachte Brecht zu der Analyse, dass Hitler das Ideal/Sinnbild für die unrealistischen Ideen des Kleinbürgertums ansah und sie damit zu Hitlers besten Komplizen machte. Seiner Meinung nach war Hitler „ein bloßer Schauspieler, der den großen Mann nur spielt, (...) den `Mann ohne Kern´ weil er eben das Kleinbürgertum vertritt, das in der Politik immer nur spielt.“¹³⁵ Er ist „der Führer der siegreichen Kleinbürger.“¹³⁶ Brecht wendet sich in seiner Kritik des Faschismus nicht an die Nationalsozialisten, sondern an die Bürger Deutschlands, die eine Figur wie Hitler willig zur Macht haben kommen lassen und ihm willenlos wie „Kälber“ folgen und sich vom Metzger Hitler schlachten lassen.

Brecht selber war kein bekennender Christ sondern eher Atheist, war jedoch von einer christlichen Erziehung durch seine protestantische Mutter und Großmutter geprägt. Er wurde in der Bafüsserkirche evangelisch getauft und besuchte deren Gottesdienste, jedoch wird aus seinen Tagebüchern auch ersichtlich, dass er keinen persönlichen

¹³⁴ Ebd. 38.

¹³⁵ *BFA* Bd. 22, 877.

¹³⁶ Ebd. 878.

Kontakt mit deren Mitgliedern suchte.¹³⁷ Seine Großmutter, die ihm viel aus der Bibel vorlas, erweckte in Brecht eine Sichtweise, die die Bibel eher als Geschichtsbuch als Wort Gottes ansah. Er schätzte vor allem das alte Testament, da es „brutal und offen ins volle Menschenleben griff (...) eine Fundgrube von Stoffen, Menschenschicksalen und Menschentypen, die er- wie später auch andere Stoffe und Ereignisse in seine Werke umsetzte.“¹³⁸ Brecht benutzt die Bibel und die religiösen Inhalte um die Widersprüche zwischen Anspruch und Wirklichkeit zu markieren oder auch um den Christen seiner Zeit vorzuhalten, dass sie ihre eigenen Überzeugungen verraten und sträflich falschen Parolen folgen oder sie in ihrer Brutalität unterschätzen oder gar leugnen.

Für dies stehen die Hitler Choräle, die ja unter anderem auch auf den *Tag von Potsdam* (21.3.1933) in der Garnisonskirche in Potsdam Bezug nehmen, bei denen der evangelische Bischof Dibelius die Vereinigung des „neuen“ und des „alten“ Deutschlands mitfeierte und die neuen Machthaber kirchenhistorisch als „Obrigkeit“ rechtfertigte in Berufung auf Luthers Haltung gegen die aufständigen Bauern. Eben diese bekannten Kirchenlieder mit ihrer langen Tradition stellt Brecht satirisch, oft nur mit wenigen Wortänderungen dar, und sie bieten somit das Fundament um in radikaler Umkehrung ihrer- auf Gott bezogenen- religiösen Inhalte nun auf Hitler zu übertragen. Es wird ersichtlich, dass der Bezug auf den ‚Heiland‘ der Entlarvung des Führerkults gilt und nicht einer Kritik an religiösen Vorstellungen oder gar Christus selbst, sondern der übersteigerten Verehrung eines Menschen, der sich anmaßt, die Verkörperung der

¹³⁷ Knopf, Jan. *Bertolt Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. 2006. Print. 1.

¹³⁸ Ebd.

„Vorsehung“ zu sein.¹³⁹ Eben dadurch, dass Hitler wie ein Gott verehrt wird, kann die Tradition des Kirchengesangs die Ungeheuerlichkeit dieser Anmaßung offen legen und zugleich die „Hirnverbranntheit“¹⁴⁰ deutscher Gefolgsschaftstreue entlarven und brandmarken als Verrat an der eigenen Tradition.

Die Frage, ob Brecht denn jetzt Atheist oder einfach ein skeptischer Protestant ist kommt hier auf, da man annehmen kann, dass jemand, der die biblischen Motive so oft verwendet, doch einen tiefen persönlichen Zug zum Material haben muss. Diese Frage ist jedoch fast unmöglich zu beantworten, denn „das Sichere ist nicht sicher“ und die „Widersprüche sind die Hoffnung“¹⁴¹ beschreiben am besten Brechts Haltung. Brecht propagiert Zweifel als Grundhaltung, stellt jedes Ergebnis in Frage, weil nur so eine Erkenntnis möglich wird. Erkenntnis wird als offener Prozess verstanden, nach der Maxime „je mehr wir wissen, desto mehr wissen wir, wie wenig wir wissen“. Die Frage nach Gott beantwortet Brecht mit der Keuner Geschichte, dass der, der sie stellt, es offenbar nötig oder ein Bedürfnis hat, sie zu stellen und also auf der Suche nach einer Antwort ist.¹⁴² Für Brecht galt, dass er diese Frage nicht stellt. Wenn Brecht (vor allem lyrisch) von Gott spricht, dann tut er dies so als ob Gott zu den normalen Lebendigen gehört.

Brecht stellt die christliche Tradition, die Geschichte der Bibel, die Passion Christi und die unendlich lange negative Reihe von Glaubenskriegen in universelle

¹³⁹ Ebd. 2 (Hitler selber war als eine Art Atheist bekannt, der nicht an Gott glaubte, sondern an die Vorsehung. Er griff gerne christliche Symbole auf, da er wusste, dass die Deutschen auf dies positiv reagieren würden.)

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd. 3.

¹⁴² Ebd.

Zusammenhänge und legt offen, dass die versprochenen Ideale nicht einer besseren Welt und einem humanem Zusammenleben dienen, sondern dem genauen Gegenteil, wie auch die Parallele zwischen den Kirchenliedern und dem Nationalsozialismus zeigen. Seine Haltung lässt sich gut mit einem Zitat aus seinen 1940 verfassten Flüchtlingsgesprächen zusammenfassen, hier sagt der Physiker Ziffel zum Arbeiter Kalle:

Wir brauchen eine Welt, in der man mit einem Minimum an Intelligenz, Mut, Vaterlandsliebe, Ehrgefühl, Gerechtigkeitssinn und so weiter auskommt, und was haben wir? Ich sage Ihnen, ich habe es satt, tugendhaft zu sein, weil nichts klappt, entsagungsvoll, weil ein unnötiger Mangel herrscht, fleißig wie eine Biene, weil es an einer Organisation fehlt, tapfer weil mein Regime mich in Kriege verwickelt. Kalle, Mensch, Freund, ich habe alle Tugenden satt und weigere mich, ein Held zu werden.¹⁴³

Brecht wählt als formales Gerüst seiner Hitler- Choräle protestantische Choralbearbeitungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Der Gesamteindruck des Parodieverfahrens ist so eindeutig, dass es durch Einzelbeobachtungen im Rekurs auf die Vorlagen kaum näher charakterisiert werden kann.¹⁴⁴ Brechts Parodie hat zwei Angriffspunkte: den gottähnlichen Führerkult der Nationalsozialisten wie auch die kritiklose Gläubiger- und Opferhaltung religiöser Kreise.¹⁴⁵ In der Aufstiegsphase Hitlers, ist die politische Agitation von religiösen Anspielungen durchsetzt. Der Führer als der messianische Heilsbringer und als derjenige, der das Volk erweckt, das sind die

¹⁴³ Wagner, Frank. *Bertolt Brecht: Kritik des Faschismus*. Berlin:Springer Verlag, 2013. Print. 333.

¹⁴⁴ Ebd. 248.

¹⁴⁵ Ich möchte an dieser Stelle noch einmal zum vorherigen Jan Knopf Zitat verweisen „Wie den kirchlichen Formen längst keine auf Christus bezogene Realität entspricht, sondern Gepränge ist, so soll auch Hitlers falsches Gepränge deutlich werden (..)“

Stereotypen, die geläufig sind.¹⁴⁶ Dietrich Eckart, der erste Chefredakteur des *Völkischen Beobachters* schrieb dazu:

Blödes Volk! Du schmähest jeden,
Der sich treulich um dich mühte,
Mit gotteslästerlichen Reden
Lohnest du auch *Hitlers* Güte (..) ¹⁴⁷

Verspottet wird hier die Masse, die eben, in Eckarts Meinung, Hitler als Erlöser nicht erkannt hat und ihm nicht blind gefolgt sind; das exakte Gegenteil von Brechts Kritik. Die Einstellung der Massen, die Brecht 1933 kritisiert, also blinder Gehorsam und entsagungsvoller Opfermut ist zehn Jahre früher noch ein Problem für die Gegenseite. Wenn Brecht also fehlgeleitete religiöse Haltungen parodiert, ist ihm dieser Ansatz weniger von kirchlicher als vielmehr von politischer Seite aus vorgegeben. Er betreibt eigentlich eine aufklärende Gegenpropaganda, dabei die Form im Gegenteil verkehrend, die längst ins allgemeine Bewusstsein gesenkt worden sind.

Dazu kommt noch der tiefere Ungeist der Epoche, welches die Verknüpfung von Protestantismus und Antisemitismus ist, die im Dritten Reich aus der Tradition ausgegraben und propagandistisch erneut hochgespielt wird. Luthers radikale Wendung gegen die Juden nach 1523¹⁴⁸, in zahlreichen Streitschriften und Anleitungen für Predigten bezeugt, wird erneut ins Bewusstsein gezogen. Hitlers maßlose Forderungen, Synagogen anzuzünden wird bedingungslos gefolgt, judenfeindliche Schriften die jahrelang in Archiven lagen wurden wieder neu aufgelegt. Dieser Antisemitismus

¹⁴⁶ Ebd. 249.

¹⁴⁷ Ebd. (Anlass dieses Gedichts ist der Gescheiterte Hitler Putsch von 1923.)

¹⁴⁸ Ebd. 250.

Luthers, vermischt mit seiner bekannten Forderung der „Pflicht zum Gehorsam“¹⁴⁹ aller Obrigkeit gegenüber, ergibt in der nationalsozialistischen Propaganda eine höchst brisante Mischung.

Doch für Brecht ist Antisemitismus in den Hitler- Chorälen nicht so von Bedeutung; vielmehr ist es das Pathos des Gehorsams, das in der Protestantischen Tradition vorgebildet wird und im Nationalsozialismus seine Perversion findet. Eben gerade dagegen wenden sich Brechts Parodien. In diesem Zusammenhang kann man Brecht den vorherig erwähnten Vorwurf der Gotteslästerung nicht machen. Er richtet sich zwar gegen die Formen der Traditionen und dem bedingungslosen Gehorsam, welchen die Kirche vorgibt, doch richtet er sich nicht gegen Gott selbst, noch versucht er diesen zu denunzieren.

¹⁴⁹ Ebd.

KAPITEL V

SCHLUSSFOLGERUNG

Insgesamt lässt sich zu den *Hitler- Chorälen* feststellen, dass das Parodieverfahren weiterhin zwiespältig bleibt: es ist überfrachtet mit zu vielen „Zeitbezügen um 1933 rum und zeichnet bei aller List an der Entdeckung von Widersprüchen- ein eher schematisches Bild der nationalsozialistischen Bewegung“¹⁵⁰, vor allem aber ist es schwer die Betroffenen (die Deutschen) so zu erreichen. Wer sich nach Brechts Idee als Kalb entlarvt sieht, wird wohl kaum die Neigung zum Widerstand verspüren. Der kämpferisch-satirische Tonfall von 1933 steht so in einem luftleeren Raum, die Klagelieder die den *Hitler Chorälen* folgen haben diesen Tonfall nicht mehr, und dies ist sicherlich nicht ohne Grund.

Betrachtet man also jetzt Brechts Aussagen über den nicht vorhandenen Zusammenhang zwischen Expressionismus und Faschismus, muss festgehalten werden, dass Brecht sich dennoch gegen den Expressionismus wandte. Er kritisiert die idealistischen Sichten der Bürger während dieser Epoche, wie er, zum Beispiel Johsts Werk kritisiert, und durch sein Gegenwerk *Baal* zynisch reflektiert. Brecht nimmt in seinen späteren Fassungen des *Baal* Stückes diese zynische Kritik heraus. Brecht kritisiert soziale Missstände in zynischer und provokativer Sprache, jedoch scheinen diese das Volk/ die Zuschauer nicht erreicht zu haben und im Endeffekt seine Kritik mildern muss. Die Sprache, die Brecht in den *Hitler Chorälen* verwendet, ist mit Zynismus durchtränkt und verunstaltet die traditionellen Kirchenlieder für den gläubigen Betrachter.

Auch kritisiert Brecht nicht die kirchlichen Inhalte wie zuerst angenommen, sondern zeigt auf, wie falsch und gefährlich die Strukturen und Formen der

¹⁵⁰ Ebd. S. 251.

protestantischen Lehre sind. Die Struktur des bedingungslosen Gehorsams, die es dem Faschismus ermöglichte, seine Macht auch in der Kirche zu sichern und die den Deutschen ein falsches Gefühl des Gehorsams auferlegt, sandte ein ganzes Volk in eine dunkle Zeit. Das Volk, das mit der Kirchengemeinde assoziiert und gleichzeitig mit der Kirche angeprangert wird, wird zum eigenständigen Denken aufgefordert. Dies wird mit scharfer Sprache und Bildern, die aus der Kirche die bekannt waren, versucht, doch die Nachricht kommt nicht an. Wie Brecht richtig erkennt, ist der Deutsche, der es als eine religiöse und politische Pflicht ansieht, der Obrigkeit Gehorsam zu leisten, nicht fähig für sich selber zu denken und sein eigenes Fehlverhalten zu erkennen. Sollte der Deutsche nun doch durch Brechts Kontrafaktur erkennen, dass der Gehorsam Hitler gegenüber fehlgeleitet war, wird er durch die provokative und Schuld zuweisende Sprache lediglich abgeschreckt und nicht angetrieben, eine Änderung zu vollziehen. Brecht hätte in seinem Versuch der Gegenpropaganda volksnaher sein müssen und eine mitfühlende und verständnisvolle Sprache wählen sollen. Jedoch war Brechts Kritik nicht fruchtlos, obwohl die Menschen zu seiner Zeit Schwierigkeiten hatten diese zu erkennen und umzusetzen, können wir heutzutage viel daraus lernen. Brecht deutet in seinen *Hitlerchorälen* auf Geschehnisse des Dritten Reiches, von denen er noch nicht wissen konnte, da sie noch nicht geschehen waren. Heutzutage wissen wir über die Greultaten, die Hitler und seine Anhänger begingen, und wir können in Brechts Chorälen nicht nur eine Kritik des Faschistischen Regimes und der Deutschen sehen, sondern auch einen Hinweis auf die Juden. So kann man die Kälber, die zur Schlachtbank geführt werden, einmal mit den Deutschen assoziieren, die Hitler folgten, aber auch mit den Deutschen, die sich Hitler widersetzen und getötet wurden. Eine ganz wichtige Interpretation steckt

sicherlich darin, die Kälber mit den Juden gleichzusetzen, die von Hitler und den Nazis regelrecht in den KZs ‚abgeschlachtet‘ wurden. Brecht artikuliert mit seinen Hitler Chorälen eine ganz bedeutende Sensibilität, eine Erkenntnis der Katastrophe des Naziregimes, das so viel Terror und Verderben über Deutschland und ganz Europa brachte. Abschließend kann man sagen, dass Brecht seine erzieherische Funktion durchaus erfüllt hat, denn für die Menschen heutzutage sind seine Werke eine wichtige Erkenntnis und auch Erinnerung an das, was geschah und für die Zukunft verhindert werden muss. Brecht öffnet die Augen für christliche Dogmen und die Gefahr, die ein blindes Folgen nach sich zieht. Er ruft dazu auf, auch uns heute, sich kritisch gegenüber Institutionen der Macht zu verhalten, damit Zeiten wie das Dritte Reich nicht wiederholt werden.

LITERATURVERZEICHNIS

- Benjamin, Walter. *Selbstzeugnisse*. Berlin: Suhrkamp Verlag 1991. Print.
- . *Understanding Brecht*. London: NLB, 1973. Print.
- Berghan, Klaus. *Positive Dialektik*. Frankfurt: Peter Lang, 2007. Print.
- Beyme von, Klaus. *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955*. München: C.H. Beck, 2005. Print.
- Bloch, Ernst. "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie." *Aesthetics and Politics*. Vol. 19. New York: Verso, 1980. Print.
- Brecht, Bertolt. *Die Expressionismusdebatte in Volkstümlichkeit und Realismus. Gesammelte Werke*, Vol. 19. Berlin: Suhrkamp, 1967. Print.
- . *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*. Vol. 19. Berlin: Aufbau Verlag, 1954. Print.
- , Lion Feuchtwanger, Willi Bredel.. *Das Wort: Literarische Monatsschrift*. Vol. 9-12. Hilversum: De Boekenvriend Verlag, 1969. Print.
- Brecht Handbuch*. „Choral-Gesänge in finsternen Zeiten: Zu Brecht's Hitler-Chorälen.“ *Gedichte, Band 2*. Ed. Jan Knopf. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2001. Pp. 10-85. Print
- De Groot, Jerome. *The Historical Novel*. London: Routledge, 2009. Print.
- Donahue, Neil. *A Companion to the Literature of German Expressionism*. New York: Camden House, 2005. Print.
- Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Eds. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei. Vol. 20. Berlin: Suhrkamp, 1998-2000. Print.
- Hähnel, Monika. „Partei und Volk im Verständnis Brechts“ Berlin: Brecht Zentrum der DDR, 1981. Print.
- Haarmann, Hermann. *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933-1949)*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014. Print.
- Hartung, Günther. *Der Dichter Bertolt Brecht: Zwölf Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004. Print.
- Hecht, Werner. *Brecht Chronik: 1858-1956*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. Print.
- Henn- Memmesheimer, Beate. *Cultural Link Kanada, Deutschland: Festschrift zum dreißigjährigen Bestehen eines akademischen Austauschs*. Saarbrücken: Röhrig Verlag Universitätsverlag, 2003. Print.

- Hillesheim, Jürgen. „Ich muss immer dichten.“ *Zur Ästhetik des jungen Brecht*. Würzburg: Königshausen und Neumann GmbH, 2005. Print.
- Kemper, Hans- Georg. „Das Lutherische Kirchenlied in der Krisen Zeit des frühen 17. Jahrhunderts.“ *Das Protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1986. Print.
- Kemper, Hans- Georg. *Deutsche Lyrik der Frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 2006. Print.
- Kiefer, Klaus. „Erklären Sie mal das Gedicht! Probleme mit Baals Lied.“ *The German Quarterly* 67.4 (1994). Pp. 10-50. Print.
- Kimmerle, Heinz. *Modelle der Materialistischen Dialektik: Beiträge der Bochumer Dialektik- Arbeitsgemeinschaft*. Berlin: Springer Verlag, 2013. Print.
- Koopmann, Helmut. *Brechts Lyrik: Neue Deutungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. Print.
- Kugli, Anna. *Brecht Lexikon*. Stuttgart: Metzler, 2006. Print.
- Lehmann, Joachim. *Die Blinde Wissenschaft: Realismus und Realität der Literaturtheorie der DDR*. Königshausen & Neumann, 1995. Print.
- Lerg- Kill, Ulla. *Dichterwort und Parteiparole*. Stuttgart: Gehlen Verlag, 1968. Print.
- Lukács, Georg. *Aestetik I: Die Eigenart des Aestetischen. Georg Lukács Werke*. Vol. 12. Berlin: Luchterhand Literaturverlag, 1971. Print.
- . „Probleme des Realismus.“ *Georg Lukács Werke*. Vol. 4. Berlin: Luchterhand Literaturverlag, 1971. Print.
- . „Reportage oder Gestaltung. Marxismus und Literatur.“ *Georg Lukács Werke*. Volume 2. Berlin: Luchterhand, 1971. Pp. 45-53. Print.
- Lunn, Eugene. *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. Los Angeles: University of California Press, 1982.
- Müller, Klaus. *Bertolt Brecht: Epoche, Werke, Wirkung*. Muenchen: C.H. Beck, 2009. Print.
- Naumann, Thomas. *Wo du hingehst: Brecht und die Bibel. Brechts Glaube, Brecht Tage* 2002, Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2002. Print.
- Neuhaus, Stefan. *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Wuerzburg: Königshausen & Neumann, 2006. Print.
- Pabst, Hans. *Brecht und die Religion*. Graz: Styria Verlag, 1977. Print.

- Pracht, Erwin. *Einführung in den Sozialistischen Realismus*. Berlin: Dietz, 1970.
- Ronge, Tobias. *Das Bild des Herrschers in Bild und Grafik des Nationalsozialismus: Eine Untersuchung zur Ikonographie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich*. Münster: LIT Verlag, 2010. Print.
- Schmitt, Hans Jürgen. *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer Marxistischen Realismuskonzeption*. Berlin: Suhrkamp, 1973. Print.
- Schöttker, Detlev. *Bertolt Brechts Aestetik des Naiven*. Weimar: J.B. Metzler, 1989. Print.
- Schuhmann, Klaus. *Der Lyriker Brecht 1913-1933*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1974. Print.
- Swales, Martin. *Epochenbuch Realismus: Romane und Erzählungen. Grundlagen der Germanistik*. Berlin: Schmitt Erich Verlag, 1997. Print.
- Thomas, Christian, Werner Bärtschi. *Kunst und Wissenschaft*. Zürich: Verlag der Fachvereine, 1985. Print.
- Turjalei, Mirwais. "Ideologische Entwicklung Bert Brechts." www.bertoldbrecht.de. WEB. 15 September 2014.
- Vespignani, Renzo. *Faschismus*. Los Angeles: The University of California Press, Print.
- Vietta, Silvio, Hans-Georg Kemper. *Expressionismus*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983. Print.
- Wagner, Frank. *Bertolt Brecht: Kritik des Faschismus*. Berlin: Springer Verlag, 2013. Print.
- White, John. *Furcht und Elend des Dritten Reiches: A German Exile Drama in the Struggle Against Fascism*. Rochester: Camden House, 2010. Print.