

Notizen zu den Gedichten Bertolt Brechts

Lyrik muß zweifelsohne etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen muß. Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten.“ Diese Stellungnahme Brechts aus den zwanziger Jahren — Wesen und Funktion der Dichtung betreffend — ist zugleich der Schlüssel zu seinem eigenen poetischen Werk.

Zunächst: Brechts Lyrik kommt weder aus der Stimmungs- und Gefühlsatmosphäre des bürgerlichen Salons noch aus der stilisierten Einsamkeit des Artisten und L'art-pour-l'art-Dichters; sie ist nicht Ausdruckskunst, nicht Manifestation einer geistigen sichwelt im Sinne des Sewraschen „Doppellebens“; sie kommt von der Straße, aus den Kneipen der Vorstadt, aus dem Kabarett. Literaturhistorisch heißt das: sie steht in der Tradition *François Villons*, *Arthur Rimbauds* und *Frank Wedekinds*. Brecht debütierte nicht mit Lesungen in literarischen Zirkeln; sich selbst auf der Gitarre begleitend, trug er seine Gedichte, Balladen und Songs in Wirtshäusern vor. Das war im vorletzten und letzten Jahr des ersten Weltkrieges. Der Dichter tritt von Anfang an antibürgerlich auf, als Feind der Bourgeoisie. Später kommentiert er diese Haltung folgendermaßen:

*Ich bin aufgewachsen als Sohn-Wohlhabender Leute.
Meine Eltern haben mir Einen Kragen umgebunden
und mich erzogen In den Gewohnheiten des
Bedientwerdens Und unterrichtet in der Kunst des
Befehlens. Aber Als ich erwachsen war und mich sah,
Gefielen mir die Leute meiner Klasse nicht, Nicht das
Befehlen und nicht das Bedientwerden. Und ich
verließ meine Klasse und gesellte mich zu den
geringen Leuten.*

Die Absicht des damals knapp 20jährigen Autors war, den Bürger zu erschrecken, ihn vor den Kopf zu stoßen, seine heiligsten Gefühle zu verletzen, lächerlich zu machen und als Lüge zu entlarven. Bereits Brechts erstes Auftreten in der Öffentlichkeit zeigt einen Mann, der seine literarischen Mittel aggressiv und mit einem kühlen, kritischen Verstand einsetzt. Das vor allem unterscheidet ihn von den Wortführern der expressionistischen Gefühlsrevolte, vom „0-Mensch“-Pathos ihrer Aufbruchschichtung, die allem „épatez les bourgeois“ zum Trotz den Rahmen der bürgerlichen Empfindsamkeit nicht sprengte. Am Thema Krieg beispielsweise läßt sich dieser eklatante Unterschied deutlich machen. Gegen *Werfels* oder *Ehrensteins* große emphatische Anklagen:

*Dir aber wehe,
Stampfende Zeit!
Wehe dem scheußlichen Gewitter*

oder:

*. . . aufschreckend das wild bewachsene Tierhaupt,
den Menschen feind,
Zerschmetterte ich, Ares,
Zerkrachend schwaches Kinn und Nase,
Kirchtürme abdrehend vor Wut,
Euere Erde.*

Gegen diese Sprache blieb die abstumpfende, verrohende Zeit Sieger. Ihr Schrei hatte keinen Widerhall, keine Wirkung, war Klage, wo Agitation allein hätte wirken können. Brecht hingegen betrieb Agitation, als er gegen Ende des Krieges in einem Münchener Wirtshaus vor Soldaten seine „Legende vom toten Soldaten“ vortrug:

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

*Der Krieg war aber noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid Daß
sein Soldat gestorben war: Es schien
ihm noch vor der Zeit.*

*Der Sommer zog über die Gräber her
Und der Soldat schlief schon Da kam
eines Nachts eine militärische Ärztliche
Kommission.*

*Da zog die ärztliche Kommission
Zum Gottesacker hinaus Und grub
mit geweihtem Spaten den Gefallnen
Soldaten aus.*

*Der Doktor besah den Soldaten genau
Oder was von ihm da war Und der
Doktor fand, der Soldat war kv Und er
drückte sich vor der Gefahr.*

Schon aus den wenigen Versen wird klar, daß die Schärfe, die beißende Ironie, mit der der Dichter eines der großen Tabus — Krieg und Heldentod — attackiert, etwas Neues in der deutschen Dichtung darstellt, zumindest seit *Heine*.

Das poetische Phänomen Brecht ist mit Hinweisen auf die literaturhistorischen und soziologischen Bedingtheiten seiner Position keineswegs schon erfaßt. Heute nachdrücklich auf sie aufmerksam zu machen, ist indessen notwendig, da Brecht in Mode gekommen ist und auch bürgerlichen Gaumen zu schmecken beginnt. Brecht ist bereits ein Klassiker der modernen Literatur geworden, seine „Kanonisierung“ ist im Gange. Er scheint umsonst geschrieben zu haben: „Ich habe zu verstehen gegeben, daß man das Hohelied von mir nicht mehr erwarten darf. Auf die Käufer habe ich die Polizei gehetzt. Wer immer es ist, den ihr sucht, ich bin es nicht.“ —

*

Nach den Theaterstücken und dramatischen Überarbeitungen Bertolt Brechts, deren Edition im *Suhrkamp Verlag* mittlerweile zwölf Bände umfaßt, liegen nun die ersten zwei Bände der auf sechs Bände projektierten Gesamtausgabe der Gedichte vor. Sie enthalten — 1. Band: „Hauspostille“, „Aus dem Lesebuch für Städtebewohner“, „Geschichten aus der Revolution“; 2. Band: „Unveröffentlichte und nicht in Sammlungen enthaltene Gedichte“.

Auswahl und Anordnung der Texte erfolgte im Brecht-Archiv, und zwar, wie es in dem Rechenschaftsbericht von *Elisabeth Hauptmann* heißt, nach den Notizen und Anweisungen des Dichters. Die Herausgeberin schreibt dort u. a.: „Für die Texte wurde jeweils die letzte von Brecht hergestellte Fassung benutzt. .. Die Unterteilung des gesamten lyrischen Werkes in mehrere Perioden, die wiederum durch die von ihm selbst veröffentlichten Auswahlbände und die von ihm zusammengestellten Zyklen bestimmt werden, geht ebenfalls auf Brecht zurück. .. Die jetzige Ausgabe der Gedichte ist sicher umfassender, als sie es bei Brecht gewesen wäre. Die Redakteure dieser Ausgabe sahen sich außerstande, bei den Gedichten, für die keine exakten Anweisungen in bezug auf Auswahl vorlagen, die strengen Maßstäbe anzulegen, die Brecht selbst im Laufe der Jahre immer entschiedener anlegte.“

Es besteht kein Anlaß, Elisabeth Hauptmanns Rechenschaftsbericht zu mißtrauen, wohl aber Anlaß, die mangelhafte Information zu kritisieren, die dem Leser über die Prinzipien der Textauswahl und -gestaltung zuteil wird. Wie sehr eine solche Kritik berechtigt ist, soll an einigen Beispielen gezeigt werden.

„Der Choral vom großen Baal“ existiert in drei Fassungen. Die erste, abgedruckt in dem Theaterstück „Baal“ — 1922 in der Ausgabe des Gustav Kiepenheuer Verlages und 1953 in der Ausgabe des Suhrkamp Verlages —, hat 14 Strophen; die zweite, publiziert 1927 in der „Hauspostille“, besteht aus neun Strophen und heißt „Choral vom Manne Baal“; die dritte, in der vorliegenden Ausgabe der „Hauspostille“ wiedergegeben, hat 18 Strophen. Man erfährt nichts darüber, wieso es zu solch erheblichen Abweichungen kam und welche Gründe Brecht oder seine Nachlaßverwalter und Editoren veranlaßt haben, sich jetzt für die umfangreichste Version zu entscheiden. Nach der Bibliographie von *Walter Nubel* ist der achtzehnstrophige Text identisch mit dem, der in Band I der Stücke des Ostberliner Aufbau-Verlages abgedruckt wurde. (Nubel weist auch darauf hin, daß der ganze Text des Stückes „Baal“, wie ihn die Ostausgabe bringt, ein Druck nach der „ersten Niederschrift“ ist und von dem der Suhrkamp-Ausgabe abweicht.)

Auch zu der neuen Gestaltung der „Hauspostille“ fehlt ein ausführlicher, begründender Kommentar. Es genügt seiner Meinung nach nicht zu sagen: „Bei der Durchsicht der Gedichte der ‚Hauspostille‘ für die vorliegende Ausgabe stützte sich Brecht auf

frühere Vorarbeiten. Aus der ‚Hauspostille‘ entfernt, aber nicht endgültig ausgeschieden, wurden elf Gedichte, die in der vorliegenden Ausgabe in Band II enthalten sind. Dagegen wurden von Brecht folgende, aus der gleichen Periode stammende Gedichte neu aufgenommen: ‚Der Herr der Fische‘, ‚Von der Willfähigkeit der Natur‘, ‚Lied der vererbten Unschuld beim Wäschefalten‘, ‚Orjes Wunschliste‘, ‚Über die Städte‘ und die drei ‚Psalmen‘.“

Das Unzureichende dieser Erläuterung wird u. a. an dem Fall der eben erwähnten drei Psalmen deutlich. Sie wurden — nicht drei, sondern vier — erstmals veröffentlicht nach dem Tode des Dichters im 2. Sonderheft Bertolt Brecht der Zeitschrift *Sinn und Form* 1957. Sie entstanden — nach den Angaben zu dieser Publikation — Mitte der dreißiger Jahre. In der neuen Ausgabe der Gedichte durch den Suhrkamp Verlag erscheinen die ersten drei Psalmen in der „Hauspostille“, zusammen mit den Mahagonny-Gesängen, Gedichten also, die etwa 1927 entstanden sind. Der vierte Psalm hingegen wurde unter dem nicht von Brecht stammenden Titel „Was erwartet man noch von mir“ in den zweiten Band übernommen, unter der Rubrik „Psalmen“. Die dort zusammengefaßten Texte stammen aus den Jahren 1920 und 1921. Ein anderes Beispiel: Das Gedicht „Von der Willfähigkeit der Natur“ — angeblich aus der Zeit der „Hauspostillen“-Verse stammend — wird von *Peter Suhrkamp* in der Ausgabe „Bertolt Brecht. Gedichte und Lieder“ auf 1940, in der Edition „Hundert Gedichte“ des Aufbau-Verlages auf 1926 datiert. Wer irrte hier? Die neue Ausgabe gibt keine genaue Auskunft.

Wie bereits gesagt, es wird nicht die Authentizität der in den vorliegenden Gedichtbänden publizierten Texte bezweifelt — zumal eine exakte philologische Überprüfung ohne Einsicht in die Handschriften und Anweisungen Brechts nicht möglich ist —, es soll nur auf die Unstimmigkeiten zwischen den verschiedenen Ausgaben hingewiesen und es sollen die Herausgeber um Aufklärung gebeten werden. Desgleichen sollte bekannt gemacht werden, welche Gründe Brecht veranlaßt haben, elf Gedichte aus der „Hauspostille“ zu entfernen, und warum gerade diese Verse in dem Band abgedruckt werden, der, wie es heißt, nur „unveröffentlichte und nicht in Sammlungen enthaltene Gedichte“ bringt.

*

Die frühen Gedichte Brechts, einschließlich der Mehrzahl der in die „Hauspostille“ aufgenommenen Verse, bestätigen eindeutig die unliterarische Herkunft dieser Lyrik. Zur Sprache kommt eine asoziale, antibürgerliche Welt. Jakob Apfelböck, der „den Vater und die Mutter sein“ erschlug, die Kindsmörderin Marie Farrar, dann Söldner, Huren und Zuhälter, Selbstmörder und Branntweinsäufer, Seeräuber und Verbrecher, Mädchen, die ihre Tugend verloren. Eine den Bourgeois merkwürdig faszinierende Welt, abstoßend und anziehend zugleich; sie garantiert ihm das Gefühl moralischer Überlegenheit und Rechtlichkeit, in seiner Vorstellung zurechtstilisiert als Sündenpfehl und romantischer Ort der Verworfenheit, an dem er sich von Zeit zu Zeit von der Freudlosigkeit seines reputierlichen Daseins zu erholen pflegt. Die im Dunkel Lebenden sind Gegenstand des frühen Brechtschen Gedichts. Ihr Schicksal wird dort nicht sozial-anklägerisch behandelt, sondern als Paradigma des menschlichen Zustandes schlechthin. Das überraschend Neue an dieser Lyrik ist, daß sie sich am Ton der Bibel orientiert und ihre Aussage die biblische Interpretation von der Erde als Jammertal enthält — wenn auch ohne die Verheißung des Heils und der Erlösung im Jenseits. Im Schlußchoral zur „Dreigroschenoper“ heißt es beispielsweise:

*Verfolgt das Unrecht nicht zu sehr, in Bälde
Erfriert es schon von selbst, denn es ist kalt.
Bedenkt das Dunkel und die große Kälte
In diesem Tale, das von Jammer schallt.*

Ohne Ironie oder Zynismus konstatiert Brecht: Nicht einmal das Unrecht gedeiht auf dieser kalten, dem Menschen feindlichen Erde, wieviel weniger das Recht, wieviel weniger Freundlichkeit und Menschlichkeit. Eine in Brechts frühen Werken immer wiederkehrende Formel lautet: „Habt Erbarmen!“ Erbarmen mit dem Menschen überhaupt, mit seinem Lebenslauf, der „rot, elend und klein aus einem Weibe fallend“ beginnt und mit „Schorf und Grind“ endet; Erbarmen insbesondere mit denen, die die offizielle Moral Sünder und Bösewichte nennt. In dem balladesken Gedicht „Von der Kindsmörderin Marie Farrar“ übernimmt Brecht in scheinbarer Teilnahmslosigkeit die Aussage der Angeklagten über die Umstände bei der Geburt und bei der Tat. Doch jede der neun Strophen schließt mit der stereotypen Mahnung an die sittenstrengen Leser und Leserinnen: „Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen. Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.“ In der letzten Strophe tritt dann der Dichter endgültig aus der vorgeblichen Objektivität des protokollarischen Textes heraus und wendet sich direkt an sein Publikum:

*Marie Farrar, geboren im April Gestorben im
Gefängnishaus zu Meißen Ledige Kindesmutter,
abgeurteilt, will Euch die Gebrechen aller Kreatur
erweisen. Ihr, die ihr gut gebärt in saubern
Wochenbetten Und nennt „gesegnet“ euren
schwangeren Schoß Wollt nicht verdammen die
verworfenen Schwachen Denn ihr Sund' war schwer,
doch ihr Leid groß. Darum, ich bitte euch, wollt nicht
in Zorn verfallen Denn alle Kreatur braucht Hilf von
allen.*

Die Grunderfahrung vom „Gebrechen aller Kreatur“, vom Verfallensein aller Geschöpfe an den Tod äußert sich in den Gedichten des jungen Brecht nicht minder deutlich durch den betonten Hinweis auf die Vergänglichkeit. Auch dieses, aus der christlichen Lehre stammende Motiv wird seiner ursprünglichen Bedeutung entkleidet und findet, derart umfunktionierte, Verwendung in einer absolut diesseitigen Interpretation der Welt und des Menschen. In dem Vierzeiler „Über die Städte“ heißt es:

*Unter ihnen sind Gossen
In ihnen ist nichts, und über ihnen ist Rauch.
Wir waren drinnen. Wir haben nichts genossen.
Wir vergingen rasch. Und langsam vergehen sie auch.*

In dem Gedicht „Vom armen B. B.“ wird das gleiche Thema, die gleiche sichzeugung folgendermaßen formuliert:

*Wir sind gesessen, ein leichtes Geschlechte
In Häusern, die für unzerstörbar galten
(So haben wir gebaut die langen Gehäuse des Eilands Manhattan
Und die dünnen Antennen, die das Atlantische Meer unterhalten).
Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!
Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es.
Wir wissen, daß wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.*

Die Wirkung dieser und anderer Verse geht von einem Spannungsverhältnis zwischen Form und Inhalt aus. Das Ausgesagte wird durch die Sprache der Bibel und des barocken Kirchenlieds verfremdet. In der „Ballade vom Weib und Soldaten“ zum Bei-

spiel, einem Gedicht von durchaus säkularem Inhalt, benutzt Brecht formelhaft Wendungen, wie sie der geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts eigentümlich sind:

*Ihr vergeht wie der Rauch, und die Wärme geht auch
Und uns wärmen nicht eure Taten! Ach, wie schnell
geht der Rauch! Gott behüte ihn auch! Sagte das
Weib zum Soldaten.*

Das Pathos barocker Memento-mori-Dichtung wird einmontiert in einen Text, der sich auf karge Feststellung beschränkt: Dieses vergängliche Leben ist das allein dem Menschen gegebene; es gibt, wie es im Schlußkapitel der „Hauspostille“ heißt, „keine Wiederkehr ... Ihr sterbt mit allen Tieren/Und es kommt nichts nachher“.

Am nachdrücklichsten wirkt diese Verfremdungstechnik, wenn der sakrale Ton in blasphemischer Absicht benutzt wird, wenn er dazu dient, das Nihilistische der menschlichen Situation auszudrücken, etwa im „Großen Dankchoral“, dem zynischen Lobgesang auf die Vergänglichkeit:

*Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfängen!
Kommet zuhauf
Schaut in den Himmel hinauf:
Schon ist der Tag euch vergangen.*

*Lobet das Gras und die Tiere, die neben euch leben und sterben!
Sehet, wie ihr
Lebet das Gras und das Tier
Und es muß auch mit euch sterben.*

*Lobet den Baum, der aus Aas aufwächst jauchzend zum Himmel!
Lobet das Aas
Lobet den Baum, der es fraß
Aber auch lobet den Himmel.*

*Lobet von Herzen das schlechte Gedächtnis des Himmels!
Und daß er nicht
Weiß euren Nam' noch Gesicht
Niemand weiß, daß ihr noch da seid.*

*Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!
Schauet hinan:
Es kommet nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesorgt sterben.*

Brechts Überzeugung von der Vergänglichkeit und Hinfälligkeit des Lebens, von der Unzulänglichkeit des menschlichen Daseins, korrespondiert in diesen Jahren mit einem panischen Naturgefühl, mit dem Wunsch, eins zu werden mit Bäumen und Flüssen. Genauer gesagt handelt es sich um den Drang, die individuelle Existenz aufzulösen, sie einfließen zu lassen in die Anonymität des Elementaren. In der Figur des Baal ist diese Sehnsucht nach einem außergeschichtlichen, naturseligen Zustand Gestalt geworden. Der Prozeß der Auflösung und Verwandlung des Leiblichen wird in den Gedichten „Vom ertrunkenen Mädchen“ und „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“ beschrieben:

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

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

Auffällig ist die Stimmungslage in diesen Gedichten; der bei aller Zurückhaltung im Emotionalen lyrische, weiche Ton — keineswegs ein durchgehendes Merkmal der Brechtschen Poesie — verrät das besondere Betroffensein des Dichters. Als beispielhaft für diesen Ton kann die „Ballade vom ertrunkenen Mädchen“ gelten; der Prozeß der körperlichen Zerstörung ist dort in dem Bilde friedlichen, ja, feierlichen Eingangs in die große und gütige Ordnung der Natur aufgehoben:

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

Die Faszination, die für den jungen Brecht von Vorstellungen ausgeht, in denen das Transitorische des menschlichen Daseins aufleuchtet, ist vor allem in den wenigen Liebesgedichten, die er geschrieben hat, zu spüren. Brecht begreift in diesen Gedichten die Liebe als den Augenblick der Wahrheit, als den Augenblick plötzlicher Erkenntnis. Die Unvergeßlichkeit des erotischen Bezuges ist begründet im Flüchtigen, im Erlebnis des Jetzt, das schon den Schmerz des Vorbei enthält. In „Erinnerung an die Marie A.“ heißt es:

*An jenem Tag im blauen Mond September
Still unter einem jungen Pflaumenbaum Da
hielt ich sie, die stille bleiche Liebe In
meinem Arm wie einen holden Traum. Und
über uns im schönen Sommerhimmel War
eine Wolke, die ich lange sah Sie war sehr
weiß und ungeheuer oben Und als ich
aufsah, war sie nimmer da.*

Das Motiv des Flüchtigen, im Augenblick seines Daseins schon Vergehenden als eigentliches Kennzeichen der Liebe kehrt wieder in dem Gedicht „Die Liebenden“, im Bild vom Flug der Kraniche und den „Wolken, welche ihnen beigegeben“. Und es ist ebenso bestimmend für das Sonett „Entdeckung an einer jungen Frau“. Die graue „Strähn in ihrem Haar“, Zeichen der Vergänglichkeit des Leibes, wird zugleich Anlaß erneuter, stärkerer Zuneigung des Mannes:

*Ist's nur noch eine Nacht, will ich noch bleiben
Doch nütze deine Zeit; das ist das Schlimme
Daß du so zwischen Tür und Angel stehst.*

*Und laß uns die Gespräche rascher treiben
Denn wir vergaßen ganz, daß du vergehst
Und es verschlug Begierde mir die Stimme.*

Nur scheinbar im Gegensatz zu diesen Gedichten stehen die Abenteuer- und Seeräuberballaden, die Soldaten- und Zuhälterlieder, kurzum: die poetischen Lobpreisungen des Asozialen. Die Sehnsucht des jungen Brecht, sich hinzugeben an die Natur, sein Wunsch, zurückzukehren in die „schwarzen Wälder ... in früher Zeit“, eins zu werden mit den Elementen — ein durchaus romantischer Zug — wird hier nur anders verifiziert, äußert sich vagantisch, wild und betont maskulin. Es sind Gesänge von einer reichen, bunten, gefährlichen und verworfenen Welt, die außerhalb aller bürgerlichen Vorstellungen liegt.

In den Songs derjenigen Stücke, die in Berlin während der zwanziger Jahre entstanden: „Mann ist Mann“, „Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer“, „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ und vor allem „Die Dreigroschenoper“ wird die sozialkritische Tendenz dominant. Nicht mehr, wie in dem Gedicht „Von der Kindsmörderin Marie Farrar“, wird um Verständnis und Erbarmen mit der hinfälligen armen Kreatur gebeten. Brecht zeigt vielmehr den Menschen als des Menschen größten Feind und die „Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“ in ihrer Verankerung in einer sozialen Ordnung, die nur Ausbeuter und Ausgebeutete kennt. Auf die Feststellung: „Ein guter Mensch sein! Ja, wer wär's nicht gern?“ folgt der zynische Kommentar: „Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!“ Die betonte Abgebrühtheit dieser Sozialkritik, die forsche Attitüde des Sich-nichts-vormachen-Lassens, die Brecht einnimmt und die er pointiert in dem Satz zum besten gibt: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“, verhalf der „Dreigroschenoper“ — und besonders ihren Songs — gerade bei dem Publikum zum Erfolg, das Brecht hatte schockieren wollen. Mittels des Ganovenjargons wurde, wider Willen, ein „Einverständnis“ mit den Bourgeois erzielt und als Folge davon diese Form der Sozialkritik kulinarisch. Aus dieser Erfahrung zog Brecht die Konsequenzen. 1929 schon im „Badener Lehrstück“ und in den Gedichten „Aus dem Lesebuch für Städtebewohner“ äußert sich dann der Didaktiker. Gewiß geschieht das auf Kosten der Poesie und des lyrischen Reizes, aber der Eindringlichkeit, mit der Brecht in einem kargen, knappen Stil seine Lehren erteilt, kann sich auch derjenige nicht entziehen, der die Hinwendung des Dichters zur humanistisch-politischen Aktion und Agitation nicht gutheißt. Hier erst erhält das Gedicht Brechts den Wert eines Dokuments in dem eingangs zitierten Sinne; es wird — meist ohne seinen literarischen Rang einzubüßen — in den Dienst einer Sache gestellt: die Veränderung der Welt.

*Euch
Fordern wir auf, mit uns zu marschieren und mit uns
Zu verändern nicht nur
Ein Gesetz der Erde, sondern
Das Grundgesetz
Einverstanden, daß alles verändert wird
Die Welt und die Menschheit
Vor allem die Unordnung
Der Menschenklassen, weil es zweierlei Menschen gibt
Ausbeutung und Unkenntnis.*