

Brecht und die Macht der Ballade

Unter den Brechtforschern könnte man wohl auch zwischen Materialisten und Idealisten unterscheiden. Die einen, die wir einmal Materialisten nennen, achten besonders auf seinen Umgang mit dem Kapital der literarischen und kulturellen Tradition. Sie stellen politische oder gar idealistische Tendenzen wo nicht in Abrede, so doch in die zweite Reihe. Die anderen dagegen, nennen wir sie also die Idealisten, rücken Brechts Theorie der Veränderung der Welt, im Anschluss an die (11.) Marxsche Feuerbach-These, in den Mittelpunkt; sie erklären den Umgang ihres Autors mit dem Material der Tradition für eine Taktik innerhalb einer letztlich ideologischen Ausrichtung, – auf die sich nicht zuletzt das Motto des diesjährigen Brechtfestivals beruft: „Ändere die Welt, sie braucht es“.

Mir scheint es sinnvoll, in dieser Situation für die Auseinandersetzung mit dem Werk Brechts zum einen mehr Statistik, zum anderen mehr Geschichtsphilosophie zu wagen. Möglicherweise kommt damit das Verhältnis zwischen materialistischer und ideologischer Kritik ein Stück weit in Bewegung. Warum aber Statistik? Die fünf Bände, in denen in der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe die Gedichte gesammelt sind, bilden ein hinreichend umfangreiches, zugleich aber auch überprüfbares Corpus an Texten, das materialistisch unter die Lupe der Zahlen und ideologisch in den Fokus der gewählten Formen gestellt werden soll. Immerhin kann man sich ein Stück weit auf den Autor selbst berufen, wenn es darum geht, seine Lyrik sachlicher und statistisch zu vermessen. Nicht nur, dass er in Lesungen bekanntlich die Strophenzahl mitvorgetragen hat, wir finden auch durchgezählte Textsammlungen, etwa diejenige der *Psalmen* von 1920,¹ bei denen manche Texte von Anfang an, andere erst nachträglich eine Nummerierung erhalten haben.² Ähnliche Beobachtungen gelten für den Zyklus der *Augsburger Sonette* oder auch der an Margarete Steffin gerichteten *Sonette* von 1932/34.³ Brecht hat auf diese Weise natürlich den Zusammenhang, den Reihencharakter der Gedichte betont.

Gleichwohl kann man sagen, dass damit numerische Kategorien in der Lyrik sichtbar werden, die eine gewisse Aufmerksamkeit verdienen,

¹ Bertolt Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, Bd. 14, Berlin, Frankfurt am Main 1993, S. 207, hier: GBA 11, S. 15–35.

² GBA 11, S. 294.

³ GBA 11, S. 121–130, S. 183–191.

wenn man statistische mit geschichtsphilosophischen Kategorien kreuzt. Die Frage, um die es mir dabei geht, könnte man auch so formulieren: Gibt es in Brechts Lyrik Gattungen, die in besonderer Häufung auftreten? Und kann man solche Gattungen nach ihrer Affinität zur Materialverwertung oder zur Ideologie analysieren?

Im Fall der Psalmen und der Sonette scheint es zu Brechts Materialverwertung der biblischen bzw. romanischen Tradition zu gehören, die Potentiale der Parodie, der Verfremdung, der Subversion zu erproben, – also etwa die religiösen Momente zu säkularisieren in einer krass materialistischen Weise, bei der das Insistieren auf dem Körperlichen im Zentrum steht. Ähnlich ist die Beobachtung bei den Sonetten, der einzigen durch ihren Umfang festgelegten und somit zu einer Pointe strukturell verpflichtenden lyrischen Gattung. Brecht genießt es offensichtlich, die erotischen Fundamente aus der ihm bestens vertrauten Linie Dantes und Petrarcas ins Pornographische zu wenden. Kurzum, bei den Psalmen und Sonetten könnte man von einer *Praxis* der Veränderung gegenüber der Tradition sprechen.⁴

Komplizierter und weniger eindeutig ist der Fall, wie es scheint, bei den Epigrammen und Elegien, in denen der Widerruf-Charakter weniger eklatant ist und der Anschluss an die Tradition unproblematischer. Hier sind die Muster weniger festgelegt, weniger definitiv – Elegien sind wie die Distichen der Epigramme weder formal noch thematisch fixiert. Die Lust an der Verfremdung ist daher weniger offensichtlich.⁵

Ich komme stattdessen zur Ballade. Anders als die Psalmen und mehr als die Sonette findet sich diese Gattung fast gleichmäßig über das ganze lyrische Werk verteilt; und es mögen allein nach den Titeln zuerst einmal rund sechzig solcher Texte sein, die er verfasst hat, wozu weitere Stücke treten, die durch ihre Art als Balladen gelten, ohne dass sie die Gattung im Titel trügen. Statistisch gesehen, ohne dass Brecht sie je gezählt hätte, vertreten sie einen prominenten und in der Forschung ja auch gebührend gewürdigten Teil seines lyrischen Werks. Soviel zur Statistik der Ballade. Und es soll auch gar nicht bestritten werden, dass für nicht wenige dieser Texte diese oder jene Quelle evident nachgewiesen wurde. So kann man für die *Ballade von den Seeräubern* auf Rimbauds *Bateau ivre* verweisen, für die *Ballade von Mazeppa* auf eine Erzählung aus dem 19. Jahrhundert oder für die *Ballade von den Soldaten* auf eine Passage bei Kipling. Und selbst wo es noch nicht gelungen ist, eine fremde Textbasis zu ermitteln,

⁴ Vgl. Arnold Stadler: *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts. Zu den Psalmen im Werk Bertolt Brechts und Paul Celans*, Köln 1989.

⁵ Vgl. Daniel Frey: *Bissige Tränen. Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm von den Anfängen bis Bertolt Brecht und Peter Huchel*, Würzburg 1995.

darf man von einer bloß noch nicht erkannten Materialverwertung ausgehen, die spätestens durch Jürgen Hillesheims kriminalistischen Spürsinn aufgedeckt wird. Aber anders als im Fall der Psalmen und Sonette spielt die Kategorie der Veränderung in den Balladen keine polemische Rolle, sondern ihr kommt eine strukturelle Bedeutung zu, die man als eine eben geschichtsphilosophische oder auch ideologische bezeichnen könnte.

Die Ballade, so ließe sich die These ein Stück weit schärfen, ist im System der lyrischen Gattungen, in dem sie ja schon immer eine Sonderrolle spielt, für Brecht jedenfalls dadurch besonders relevant, dass sie wie wohl keine andere Gattung das Moment der Veränderung thematisiert.⁶ Ja, man könnte von einer Narrativierung und Dramatisierung der Veränderung sprechen, um den epischen und dramatischen Anteil an der Ballade zu spiegeln, der schon Goethe dazu veranlasst hat, sie als das Ur-Ei der Dichtung zu apostrophieren, in dem Lyrik, Epik und Dramatik noch ungetrennt vereint waren. Brecht hat diese Triade nicht aufgrund historischer Würde interessiert, sondern als Medium einer erzählten, lyrisch-dramatisch geprägten Veränderung, die ein geschichtsphilosophisch-ideologisches Primat zugesprochen bekam. Die notwendige Veränderung der Welt, – sie hat sich für Brecht wohl in keiner anderen Gattung stringenter umsetzen lassen als in der Ballade. 1930 schreibt Brecht: „Ich, der ich nichts mehr liebe / Als die Unzufriedenheit mit dem Änderbaren / Hasse auch nichts mehr als / Diese Unzufriedenheit mit dem Unveränderlichen“.⁷ Darin liegt seine Poetik der Ballade beschlossen: Sie schreibt gerade nicht den Glauben an ein Schicksal fort, sondern sie erprobt immer wieder die Möglichkeiten des Änderbaren, und dies nicht nur auf einer inhaltlichen Ebene, sondern auch auf der Ebene der Darstellung, der Arbeit am Text. Die Ballade ist ohne eine solche Geschichtsphilosophie nicht adäquat zu beschreiben, die Materialverwertung des Bänkelsangs ist alleine nicht ausreichend.

⁶ Srdan Bogosavljevic/Winfried Woesler (Hg.): *Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 93)*, Bern, Berlin u.a. 2009; Winfried Freund: *Die Deutsche Ballade. Theorie, Analyse, Didaktik*, Paderborn 1978; G.F. Grimm: *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*, Stuttgart 1988; Walter Hinck: *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung*, Göttingen ²1972; Rupert Hirschenauer/Albrecht Weber (Hg.): *Interpretation von Balladen*, München, Zürich ²1968; Wolfgang Kayser: *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936; Helmut Lauffhütte: *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*, Heidelberg 1979; Walter Müller-Seidel: *Balladenforschung*, Königstein/Ts. 1980; Walter Müller-Seidel: *Die deutsche Ballade. Umriss ihrer Geschichte*, in: R. Hirschenauer/A. Weber (Hg.): *Wege zum Gedicht*, Bd. 2, München, Zürich ²1968; Gottfried Weißert: *Ballade*, Stuttgart, Weimar ²1993; Winfried Woesler (Hg.): *Ballade und Historismus: Die Geschichtsballade des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2000.

⁷ GBA 14, S. 94.

Das liegt schlichterwise daran, dass in ihr von Handlungen berichtet wird, durch die sich ein Zustand A in einen Zustand B verändert, – was weder im Zentrum des Psalms, des Sonetts oder der Elegie steht, sondern als ein ebenso elementares wie folgenreiches Merkmal *gerade* der Ballade gelten kann. Deshalb meine ich, dass neben der statistischen auch eine geschichtsphilosophische Aufmerksamkeit angebracht ist, indem die Ballade als Gattung nicht ohne die Ideologie der Veränderung zu sehen ist, – ungeachtet der Möglichkeiten, dass im Einzelnen sehr wohl auch Prozesse literarischer Materialverwertung eine Rolle spielen mögen.

Die Ballade, diese sattsam bekannte, in der Schule schon oftmals verbrauchte, diese didaktisch strapazierte und moralisch instrumentalisierte, diese theoretisch wenig ertragreiche und vielfach unter dem Verdacht des Anti-Intellektuellen, gar zu Populären stehende Gattung ist für Brecht offenbar unproblematisch gewesen. Denn die ihr von unterschiedlichen Seiten vorgehaltenen Schwächen oder Einseitigkeiten, nämlich die Bestreitung ihrer Modernität und die entsprechende Beschränkung auf einen Vorgang, ein Geschehen gar noch der Vergangenheit, lassen sich als Momente eines spezifischen Profils beschreiben, das mit dem Stichwort der Macht verknüpft werden kann. Damit geht es nicht um eine modische Ersetzung des einen ontologischen Zentralgestirns durch ein anderes, etwa in dem Sinne, dass nun von ‚Macht‘ die Rede sein soll, wo man lange Zeit vom ‚Schicksal‘ gesprochen hatte. Denn gerade ein Genre wie die Ballade wäre unter Wert verstanden, wollte man darin immer wieder nur die schlichte inhaltliche Abbildung von ausgeübter Macht sehen, – zu ihrer Beschreibung gehört vielmehr die Aufmerksamkeit auch auf die Widerstände, die gegen die verschiedenen Formen der Macht ausgeübt werden. Weder als bloßes Phänomen von Herrschaft oder Besitz, noch als Praxis, die von einem Mittelpunkt aus regiert wird, kommt die Macht in den analytischen Blick, sondern indem sie – und dafür liefert die Ballade ein geeignetes Material – als dezentrales Netz von Beziehungen erfasst wird, als ein Kraftverhältnis. Machtbeziehungen sind, nach Foucault, „handelnde Einwirkung auf Handeln, auf mögliches oder tatsächliches, zukünftiges oder gegenwärtiges Handeln“,⁸ d.h. auch derjenige, auf den Macht ausgeübt wird, bleibt „durchgängig und bis ans Ende als handelndes Subjekt anerkannt“,⁹ sodass Macht nicht auf die Ausübung von Gewalt reduziert erscheint, sondern auch Reaktionen, Widerstand oder Konsens umfassen kann. Foucault geht sogar so weit, Macht und Freiheit aufeinander zu beziehen, – sie nicht als Ausschließlichkeit zu fixieren, sondern als dynamisches Feld zu skizzieren: „Wo die Bedingungen des

⁸ Michel Foucault: *Subjekt und Macht*, in: Ders.: *Analytik der Macht*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt am Main 2005, S. 240–263, hier S. 255.

⁹ Foucault: *Subjekt und Macht*, S. 255.

Handelns vollständig determiniert sind, kann es keine Machtbeziehung geben“, schreibt Foucault.¹⁰

In einem weit stärkeren Maß als konkurrierende Formen der Literatur, in denen ebenfalls – zumindest oftmals – ein (historisches) Geschehen dargestellt werden kann, man denke z.B. an die Novelle, kann die Ballade für sich in Anspruch nehmen, Prozesse der Macht auf inhaltlicher Ebene abzubilden, kritisch zu spiegeln und sie gleichzeitig auf ästhetischer Ebene zu realisieren. Die immer wieder, und nicht selten pejorativ, wahrgenommene oder auch gelegentlich geforderte Unmittelbarkeit und Popularität der Ballade artikuliert sich als ein Bann über den Hörer oder Leser, der im Fall Brechts natürlich nicht selbstverständlich ist. Die Ballade kann als Minimalform einer Analytik der Macht gelten, indem sie keineswegs eine bloße Kritik der Institutionen von Macht betreibt, sondern in ihren Vernetzungen Potentiale des Widerstandes und der Umlenkung sichtbar macht, gerade wenn es nicht allein um die großen Komplexe von Staat, Recht und Gewalt geht, sondern um die Kraftverhältnisse zwischen Familie und Moral, zwischen Ökonomie und Transzendenz.

Die Faszination der Macht liegt keineswegs nur in ihrer Stärke, – vielmehr speist sie aus dem zunächst ohnmächtigen bloßen Willen zur Macht, zur Veränderung der Machtverhältnisse ein wesentlicher Teil des Prozesses, der als Verteidigung oder als Angriff beschrieben werden kann. Selbst die Groß Erzählungen der Religion oder der Geschichte berichten von Machtkämpfen, von Siegen, Untergängen und Götterdämmerungen, – eine unerschütterliche Macht gibt es letztlich nicht, die Geschichte ist immer die Geschichte von Machtwechseln. Und das musste Brecht interessieren. Gerade wo es um die Kleinformen solcher Geschichtsschreibungen geht, wie in der Ballade, ist das Interesse besonders auf die Relativität und Fragilität der Macht gerichtet. Genau besehen besteht die ästhetische Macht der Ballade in der Unerschöpflichkeit ihrer Szenarien, die die Macht als brüchig, vergänglich, bekämpfbar und bestechlich erscheinen lassen. Darum wäre es zu schlicht, der Gattung Ballade bloße Machthörigkeit oder die Affirmation des Bestehenden zuzuweisen, denn als Relativierungspotential der in ihr aufgezeigten Machtverhältnisse eignet ihr ein erhebliches aufklärerisches Potential. Dieses zeigt sich oftmals dort, wo die Macht sich gegenüber dem ohnehin ohnmächtigen Opfer glaubt beweisen zu können, wo die Unterlegenen sich in der Bitterkeit ihrer Niederlage dessen gewiss sein können, dass die Macht der Siegreichen nicht dauerhaft sein wird. So richtig es ist, Brechts Beiträge von der alten Heldenballade abzurücken, so wenig dialektisch bleibt Walter Hincks Vorschlag, sie als „säkularisierte Märtyrerballaden“ zu beschreiben.¹¹ Eher

¹⁰ Foucault: *Subjekt und Macht*, S. 257.

¹¹ Walter Hinck: *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung*, Göttingen 1968, S. 121.

schon hat Hannah Arendt das geschichtsphilosophische Potential in den Blick genommen, wenn sie schrieb: „Nicht als Brecht anfang, sich mit dem Marxismus zu beschäftigen, sondern als er begann, die Balladenform zu benutzen und zu Ehren zu bringen, hat er als Dichter die Partei der Unterdrückten ergriffen.“¹²

Natürlich kommen die wenigsten der Versatzstücke aus der traditionellen Balladen-Definition für Brecht in Frage. Weder die nordisch-germanische Variante interessiert ihn, noch auch das schicksalhafte Moment, das oft mit ihr in Verbindung gebracht wurde. Selbst dort, wo Brecht an das Urbild der Gattung anzuschließen scheint, an die Magie der Geister in Bürgers *Lenore*, wo es um eine Art Begegnung mit den Wiedergängern geht, wie in der *Legende vom toten Soldaten*, verkehrt er das Modell ins Grotteske und politisch Sarkastische. Deshalb wird man auch Brechts Anlehnung an den Bänkelsang und an das Vorbild Wedekind nicht im Sinne einer dramatischen Überwältigungsästhetik ausdeuten wollen, wie sie etwa für die Faszination der Schillerschen Balladen oder derjenigen von Fontane gilt. Brechts Balladen sind Lehrstücke von der Veränderbarkeit der Welt. Sie wollen den Hörer oder Leser zwar nicht in den Bann des Numinosen schlagen, aber der Einsatz des V-Effektes scheint hier oft weniger energisch; ihre sprachmächtige Faszination, die raffinierte Montage von Spannung und Entladung, von Dramatik und lyrischer Vermittlung, übt auch bei Brecht einen *ästhetischen* Bann aus, sodass man eine wirklich anti-aristotelische Verfremdungsästhetik ihnen auch nicht abnehmen kann, sie bleiben vielfach in ihrer sprachmächtigen Wirksamkeit packende Szenarien eines eingreifenden Denkens. Dazu setzt sie Brecht auch höchst virtuos in seinen Theaterstücken ein, – vielleicht nach dem Vorbild Richard Wagners, der den *Fliegenden Holländer* rund um die Senta-Ballade herum gebaut hatte.

Brechts *Ballade vom Wasserrad* aus dem Jahr 1934¹³ ist zunächst für das Stück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, später für *Mutter Courage* eingeplant gewesen, doch hat Brecht sie später aus dem Text gestrichen. Zunächst nähert er die Ballade den gängigen Erwartungen an, – „Von den Großen dieser Erde/ Melden uns die Heldenlieder“, um dann gerade nicht die Geschichte von Ruhm und Erfolg zu erzählen, sondern von der Unbeständigkeit der Macht: „Steigend auf so wie Gestirne/ Gehen sie wie Ge-

¹² Hannah Arendt: *Der Dichter B. Brecht*, in: *Die Neue Rundschau* (1950), S. 53–67, hier S. 67.

¹³ GBA 14, S. 207. Vgl. dazu Reinhold Grimm: *Brechts Rad der Fortuna*, in: Ders.: *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters*, Frankfurt am Main 1979, S. 138–155; Carl Pietzcker: *Brecht. Ballade vom Wasserrad*, in: Walter Hinck (Hg.): *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik*, Frankfurt am Main 1979, S. 206–213; Carl Pietzcker: *Die Ballade vom Wasserrad*, in: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*, Bd. 2: *Gedichte*, Stuttgart 2001, S. 264–267.

stirne nieder“ (V. 3f.). Dass es nicht auf das Bild der Fortuna ankommt, ist bei Brecht zu erwarten, und in der Tat wendet sich der Text ins Klassenkämpferische, denn so „tröstlich“ das Wissen um die Unbeständigkeit der Macht auch ist, – immer gibt es und sind es die, die unten sind die die oben ernähren müssen, ob sie auf- oder absteigen. Den drei Strophen mit acht Versen hat Brecht einen vierzeiligen Refrain hinzugefügt, der als epischer Kommentar unterstreicht, dass es immer „das Wasser“ ist, das den Kreislauf der Oberen in Gang hält. Dass diese wechseln und austauschbar sind, ist Thema der zweiten Strophe, die aber das Vielerlei der Mächtigen schon in eine politische Forderung umlenkt:

Die Ballade vom Wasserrad

Von den Großen dieser Erde
Melden uns die Heldenlieder:
Steigend auf so wie Gestirne
Gehen sie wie Gestirne nieder.
Das klingt tröstlich und man muß es wissen.
Nur: für uns, die wir sie nähren müssen
Ist das leider immer ziemlich gleich gewesen.
Aufstieg oder Fall: wer trägt die Spesen?
Freilich dreht das Rad sich immer weiter
Daß, was oben ist, nicht oben bleibt.
Aber für das Wasser unten heißt das leider
Nur: daß es das Rad für ewig treibt.

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

Und sie schlagen sich die Köpfe
Blutig, raufend um die Beute.
Nennen einander gierige Tröpfe
Und sich selber gute Leute.
Unaufhörlich sehen wir sie einander grollen
Und bekämpfen. Einzig und alleinig
Wenn wir sie nicht mehr ernähren wollen
Sind sie sich auf einmal völlig einig.
Freilich dreht das Rad sich immer weiter

*Daß, was oben ist, nicht oben bleibt.
Aber für das Wasser unten heißt das leider
Nur: daß es das Rad für ewig treibt.*¹⁴

Nicht der Umsturz der Verhältnisse wird gefordert, sondern die Aufhebung jeglicher Macht, – es soll *keine* Herren mehr geben, wobei die Wiederholung des Refrains diese Hoffnung skeptisch unterhöhlt. Die dritte Strophe skizziert ein mögliches Szenarium, was passiert, wenn „das Wasser unten“ nicht mehr mitmacht: Die Folge ist, dass der Kampf der Mächtigen gegeneinander, der den Alltag bestimmt, sofort aufhört und die Oberen sich in Eintracht gegen die Unteren wenden, – „Wenn wir sie nicht mehr ernähren wollen/ Sind sie sich auf einmal völlig einig“ (V. 31f.). Die Ballade erprobt damit zwar, innerhalb der Strophenfolge, eine Veränderung der Gesellschaft, indem sich das ohnmächtige, aber zur Aufrechterhaltung der Dinge unerlässliche Wasser emanzipiert, *keine* Herren mehr anerkennt und sie damit zwingt, sich neu zu formieren. Die ewige Wiederkehr des Gleichen aber, die durch die Wiederholung des Refrains – „daß es das Rad für ewig treibt“ – unterstrichen wird, lässt indes einen solchen Ausweg als utopisch erscheinen. Eben darin liegt, so scheint mir, der entscheidende Einblick, den die *Ballade vom Wasserrad* bietet. Auf einer schlichten historischen Ebene geht es um den Kreislauf der Macht, „Aufstieg oder Fall“, um die Unbeständigkeit, wie sie Brecht immer wieder fasziniert. Auf einer zweiten Ebene, die eher klassenkämpferisch zu nennen wäre, steht der Konflikt im Blick – zwischen dem Kreislauf der Mächtigen und der davon unabhängigen Ausbeutung der Wasserkraft. Aber das Gedicht setzt in einer dritten Stufe diese Problematik in eine literarische Strategie um, bei der Geschichte und Klassenkampf aufeinander treffen. Die Arbeit des Wassers soll nicht zur Stabilisierung des Kampfes der Oberen gegen die Unteren beitragen, sondern zum Umsturz der Verhältnisse. Dieser utopisch-politische Weg wird in der 2. Strophe Thema, die 3. Strophe aber kehrt aus der Utopie in die Realität des Klassenkampfes zurück. Das Bild vom sich endlos drehenden Rad streitet sich mit der Chance zur Veränderung, – und genau diesen Konflikt hat Brecht weiter zu gestalten versucht. Diesen Widerspruch gesteht sich Brecht auch ein, wenn er in der Beschreibung der Kopenhagener Uraufführung von *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* über die Rolle der Kellnerin spricht. Ihre politische Haltung sei „unentwickelt“, „nur scheinbar realistisch“, „sie ist in der Tat hoffnungslos. Die Darstellerin brachte das besonders deutlich im ‚Lied vom Wasserrad‘ zum Ausdruck“.¹⁵ Die Dynamik der Strophen widerstreitet der Zyklik des Refrains, das Gedicht scheint sich zwischen der Forderung nach Veränderung und der Analyse der Erhal-

¹⁴ GBA 14, S. 207.

¹⁵ GBA 24, S. 211.

tung der Macht nicht entscheiden zu können. Die Macht der Herren wird eher bestätigt als in Frage gestellt, die Ohnmacht des Wassers, des Proletariats, das die Gesellschaft in Gang hält, gewinnt etwas Fatalistisches. Dieses Ergebnis muss Brecht selbst unbefriedigend vorgekommen sein, denn für den Auswahlband der „Hundert Gedichte“ hat er den Refrain der letzten Strophe entscheidend verändert, in einem dreifachen Anlauf, der aber jeweils auf die Unabhängigkeit, damit auf den Machtgewinn der Unteren zielt, so dass am Ende die Ohnmacht in Macht umschlägt. „Denn dann dreht das Rad sich nicht mehr weiter“ – so der gleichbleibende erste Vers des Refrains, dann aber in der ersten Stufe (analog zu V. 34–36 des Gedichtes):

Und das große Reiten unterbleibt
Wenn das Wasser sich dem Wasser eint und heiter
Endlich einmal nur sich selber treibt.

Die zweite Stufe:

Weil das Wasser endlich ungehemmt
Es auf seinen Rücken nimmt und mit befreiter
Kraft es lachend aus dem Wege schwemmt.

Die dritte Stufe verknüpft Elemente der bisherigen Überlegung, wenn es dann heißen sollte:

Und das heitre Spiel, es unterbleibt
Während das befreite Wasser uns mit eigener Kraft
Die eigne Sach nun weiter treibt.¹⁶

Der Konflikt zwischen Strophen-Dynamik und der Statik des Refrains wird entschieden, indem sich beim dritten Refrain eine Umkehr abzeichnet, nach der das ohnmächtige Wasser sich befreit, sich aus der Unterdrückung löst und nur noch „mit eigener Kraft/ Die eigne Sach“ betreibt.

Die Ballade vom Wasserrad verbindet die Anschaulichkeit ihres Gegenstandes mit der Analyse gesellschaftlicher Macht, es ist ein Text auf der Grenze zwischen Literatur und Politik, aber eben auch auf der Grenze zwischen Gegenwartsanalyse und Zukunftshoffnung. Die Ballade in ihrer elementaren Kraft des Wortes, das hier im Refrain wie ein Wasserrad wiederholt wird, übt eine Faszination aus, *gegen* die die Ideologie des Textes eigentlich anschreiben muss, denn das politische Programm müsste zur Sprengung des Refrains führen. Und genau dieser Aufgabe hat sich Brecht gestellt, die Arbeit am Text ist für ihn weitergegangen. Die Ballade als Gattung bleibt für ihn das Medium, in dem über Veränderungen nachgedacht wird. Darin zeigt sich eine dialektische Faszination, die Brechts Balladen höchst lebendig macht.

¹⁶ Ebd., 14, S. 567f.

Die Ballade vom Wasserrad – sie dreht sich auch innerhalb der Brechtschen Schreibprozesse weiter. Sie liegt in mehreren Fassungen vor, als *Ballade* und *Lied*, als Druck und Typoskript, sie wird ins eine, dann ins andere Stück integriert und wieder herausgenommen, sie wird noch 1950 für die *Hundert Gedichte* geprüft und gewogen und verändert. Die Gattung Ballade ist für Brecht offenbar ein privilegierter Schauplatz der Veränderung, eines eingreifenden Denkens über Veränderbarkeit – in Geschichte und Gegenwart. Vor allem aber ist die Ballade ein Forum, mit dem Brecht in ganz ausgezeichneter Weise den Hörer und Leser zu einem Denken der Veränderbarkeit stimuliert, episch, dramatisch, lyrisch – und dadurch gehört Brecht zweifellos unter den Balladendichtern zu den sehr Mächtigen dieser Erde.