

M a t e r i a l i e n
zu
D a s a n t i k l a s s i s c h e M e n s c h e n b i l d

(Schwerpunkt: Weill/Brecht)

(Hubert Wißkirchen)

Tagung RP Münster
7. 2. 1991 in Heek

Paul Bekker: (1925)

"Hierin nun liegt wohl der tiefe Gegensatz der heutigen Musikauffassung überhaupt zu der jüngst vergangenen: daß sie eine absolut und bewußt antimetaphysische Musikauffassung ist, anti-metaphysisch in dem Sinne, daß sie die materielle Substanz der Kunst nicht zum Gegenstand metaphysischer Spekulationen macht."

Wesensformen der Musik. 1925. in: ders., Organische und mechanische Musik. Berlin 1928. S. 67

Karl Mannheim: (1929)

"Dieser Prozeß der völligen Destruktion aller spirituellen Elemente. des Utopischen und des Ideologischen zugleich, findet seine Parallele in unseren neuesten Lebensformen und in den diesen entsprechenden Richtungen der Kunst. Muß denn das Verschwinden des Humanitären aus der Kunst. die in Erotik und Baukunst durchbrechende 'Sachlichkeit'. das Hervorbrechen der Triebstrukturen im Sport nicht als Symptom gewertet werden für den immer weiteren Rückzug des Utopischen und Ideologischen aus dem Bewußtsein der in die Gegenwart hineinwachsenden Schichten?"

Ideologie und Utopie, Frankfurt 4/1965, S. 220

Literatur:

Brecht-Liederbuch, herausgegeben und kommentiert von Fritz Hennenberg, Frankfurt 1984. Suhrkamp, st 1216

Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper, Reinbek 1963, Rowohlt

Brecht-Jahrbuch 1979, hg. von J. Fuegi, R. Grimm und J. Hermand, Frankfurt /M 1979 (Suhrkamp)

Busoni, Ferruccio: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (1907). Hamburg 1973 (Wagner)

Csarpai. Attila/Holland. Dietmar (Hg.): Bertolt Brecht/Kurt Weill: Die Dreigroschenoper. Texte. Materialien. Kommentare, Reinbek 1983 (Rowohlt)

Csarpai. Attila/Holland, Dietmar (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte. Materialien. Kommentare, Reinbek 1983 (Rowohlt) Frederic Ewen: Bertolt Brecht, Hamburg 1973, suhrkamp taschenbuch 141

Helmut Fahrenbach: Brecht zur Einführung. Hamburg 1986, Junius Verlag

Hecht, Werner (Hg.): Brechts »Dreigroschenoper«, Frankfurt 1985 (Suhrkamp)

Hartmut Kahnt: Die Opernversuche Weills und Brechts mit "Mahagonny". In: Hellmut Kühn (Hrsg.): Musiktheater heute. Mainz 1982. B. Schott's Söhne

Hans Martin Ritter: Die Lieder der 'Hauspostille', In: Lehmann/Lethen (Hrsg.): B. Brechts 'Hauspostille', Stuttgart 1978, Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Wolfgang Ruf: Gebrauchsmusik in der Oper. In: Analysen. Festschr. f. H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1984, Steiner Verlag Rolf Sanders: Kurt Weill, München 1980, Kindler Verlag

Gunter G. Sehm: Moses. Christus und Paul Ackermann. In: Brecht-Jahrbuch 1976. Frankfurt 1976. edition suhrkamp 845 Gottfried Wagner: Weill und Brecht, München 1977. Kindler Verlag

Kurt Weill: Ausgewählte Schriften, Frankfurt 1975, Suhrkamp Verlag, st 285

Hubert Wißkirchen: Mirnesis und Gestus. Das "Liebeslied aus der Dreigroschenoper. In: Musik und Unterricht, H. 5, Nov. 1990, Friedrich Verlag Velber

Hubert Wißkirchen: Die Trennung der Elemente oder Suggestion und Verfremdung. Bertold Brecht/Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen. In Praxis Musikerziehung (Musik und Bildung) H. 11, 1990.

FUTURISMUS: *Rossolo: Serenata:*

(Aufnahme: Cass. zu: Musik im Blickfeld Bd. 2)

Widerspruch zwischen progressivem futuristischen Konzept und teilweise progressivem Material (neben traditionellen und Jazzinstrumenten werden Geräuschinstrumente - Intonarumori = elektrische oder mechanische "Lärmtöner - benutzt) und der herkömmlichen aus U-Musik- und Jazzelementen gemischten Struktur. Strawinskys (des Nicht-Futuristen) *Sacre* hat da eine weit aggressivere und „modernere“ Sprache gefunden.

FASZINATION MASCHINE

Maschine als Symbol der neuen Industriegesellschaft, Kraft und Wahrhaftigkeit, der Schönheit der Objektivität und Unerbittlichkeit, des Unorganischen und Gemachten:

Honeggern Pacifique 231 (1923):

Mossolow Eisengießerei (1928):

Dominanz der Bläser und des Schlagzeugs (darunter ein Eisenblech): keine organische Entwicklung, keine melodisch-gestalthaften Motive und Themen, keine Gefühlskurven: kurze rotierende Impulse und rhythmische patterns, die nach dem Prinzip der Montage zusammengesetzt sind wie die Rädchen einer Maschine, die an- und ausgeschaltet oder ausgetauscht werden können. Im Mittelteil erhebt sich aber aus dem Gestampfe ein pathetischer "Gesang" der Hörner, die Hymne auf die Maschine.

vgl. **Fernand Léger: Die Kartenspieler, 1917**

NEUE SACHLICHKEIT

Strawinsky: Geschichte vom Soldaten, 1918, Marsch

Brecht-Weill-Vorwegnahmen:

»niedere« Gebrauchsmusik (Tango, Ragtime u.a.);

Text zur Musik gesprochen;

Montageverfahren,

keine Illusionsbühne, kein verdecktes Orchester, sondern Orchester auf der Bühne;

unromantisches Instrumentarium; prägnant-vitale Rhythmik;

kein Gesamtkunstwerk. die einzelnen Künste verschmelzen nicht, sondern bleiben eigenständig, werden dabei aber dennoch zu einem ‚Ganzen‘.

Strawinsky wendet sich auch gegen die "Einfühlung": "Ich habe immer einen Abscheu gehabt, Musik mit geschlossenen Augen zu hören".

- *Milhaud: La creation du monde*, 1923

- *Gershwin: Rhapsodie in Blue*, 1924

- *Krenek: Jonny spielt auf*, 1927

MITTLERE MUSIK

Absage an hypertrophen Subjektivismus und die Esoterik des Expressionismus, stattdessen: objektive, unpersönliche, unsentimentale Kunst; Absage an Ausschließlichkeitsanspruch der autonomen Kunst, soziale Verantwortlichkeit des Künstlers: Kunst nicht für wenige, sondern für die breite Masse.

Poulenc: Valse

Weill: Violinkonzert: Nona Liddell/David Atherton (CD)

1. Satz: 2.00 - 5.50

Klangbild an Strawinskys "Geschichte vom Soldaten" angelehnt (Violine, Blasorch., Schlaginstr.), Kantabilität. polyphone Linien, Einbeziehung der Bläser in das Geflecht. Expressivität ("romantische Gefühlskurven"), aber auch ‚maschinelle‘ Hintergrundrhythmen, Trommelfetzen. Dissonanzballungen, expressionistische "Aufschreie", zackige, synkopierte Rhythmik. insgesamt eine "gestenreiche", "dramatische" Musik (der kommende Opernkomponist)

2. Satz: 0.00 - 125

fast volkstümliche Melodik, launiger Dialog zwischen Violine und Xylophon, Andeutung des Jazzidioms, deutliche Anklänge an Strawinskys "Geschichte vom Soldaten": motorischer "beat" mit eingesprenkten Klangfetzen

WEILLS WERDEGANG

Weill wurde im Jahre 1900 in Dessau geboren. Der Vater war dort jüdischer Kantor. Er hat auch liturgische Kompositionen für Männerchor veröffentlicht. Gerne hätte er seinen begabten Sohn in seine Fußstapfen treten sehen. Weil aber interessierte mehr das Theater in Dessau, wo vor allem die Opern Wagners meisterhaft aufgeführt wurden. Der Kapellmeister Albert Bing, ein Schüler Pfitzners, wurde 1915 Weills Lehrer und förderte ihn sehr. Die Prägung für die Oper erfolgte also recht früh. 1918 studierte er ein Semester lang in Berlin Komposition und Orchesterleitung - mit großem Erfolg: sein symphonisches Gedicht "Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" wurde in der Hochschule aufgeführt. Sein Kompositionslehrer war der Wagner-Schüler Engelbert Humperdinck. **Humperdinck** empfand die Notwendigkeit, das Musikdrama Wagners zu überwinden. Er strebte wiederum "geschlossene Musiksätze" an. Hierin ist Weill ihm später gefolgt, allerdings in ganz anderen dramaturgischen Zusammenhängen. Ansonsten empfand Weill den Drang, die heile spätromantische Musikwelt seines Lehrers zu verlassen. Sein großes Vorbild scheint schon damals Busoni gewesen zu sein, denn als er nach den schrecklichen Morden an Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg (15./16. Jan. 1919) zum Vorsitzenden des revolutionären Studentenrats gewählt wurde, forderte er, den 'vertrottelten Direktor der Hochschule' (F. H. Kretschmar) hinauszuwerfen und Busoni an dessen Stelle zu setzen. Sein Vorschlag scheiterte allerdings an chauvinistischen Vorbehalten, denn Busoni war kein Deutscher. Warum Weill die Hochschule schon nach einem Semester verließ, ist unklar. Wahrscheinlich wegen der schlechten wirtschaftlichen Lage seiner Familie kehrte er im Frühjahr 1919 nach Dessau zurück und arbeitete dort als Korrepetitor an der Oper. Nach wenigen Monaten gab er diese Stellung wieder auf, u.a. weil er sich mit dem neuen Dirigenten Hans Knappertsbusch nicht verstand. Er nahm 1920 eine Saisonstellung als Musikdirektor der Lüdenscheider Oper an. Diese Bühne war ganz unbedeutend, aber Weill sagte später "Dort lernte ich alles, was ich über das Theater weiß" (Sanders, S. 38). Nach Beendigung der Spielzeit folgte ein Intermezzo als Dirigent beim Männerchor Leipzig. Im Herbst 1920 traf Weill dann eine folgenreiche Entscheidung. Er ging nach Berlin zurück und studierte dort von 1921 - 24 bei Ferruccio **Busoni**.

Dieser war mit seiner fortschrittlichen, spätere Musikentwicklungen vorausnehmenden Ästhetik der Antipode der Traditionalisten um Hans Pfitzner, gleichzeitig aber ein Vertreter der "jungen Klassizität", also kein radikaler Neuerer. Hier fand Weill das, was er bisher vergeblich gesucht hatte. Von Busoni übernimmt er den Glauben an die Zukunftsträchtigkeit der Oper als Ausdrucksmedium einer reinen Musik. Die nachwagnerische Operndiskussion dreht sich um die Frage, wie ein Werk beschaffen sein müsse, bei dem die Musik sich mit Wort und Szene verbindet, ohne ihre eigengesetzliche Formgebung preiszugeben. Busoni sieht die Lösung in der Analogie von Musik und Leben: so wie sich im Leben Bewegung und Fülle zusammendrängen, spiegeln sich in jeder stimmigen Musik die Mannigfaltigkeit und der Puls des Daseins, und darin tritt ein im besten Sinne Theaterhaftes zutage. Denn "Kunst ist Übertragung des Lebens, und das Theater ist dieses in umfassenderem Maße als andere Künste; darum ist es natürlich, daß lebendige Musik mit der Theatermusik verwandt sei." (Ruf 412f.) Busoni sieht (wie später sein Schüler Weill) den größten Fehler der zeitgenössischen Theatermusik darin, daß sie die Vorgänge auf der Bühne (die akustisch und visuell sowieso wahrgenommen werden) ihrerseits wiederholt und verdoppelt (z. B. "Gewitter") - (Ästhetik S. 19). Da ist ihm der alte Modus der Oper, der die Handlungselemente an das Rezitativ delegierte und an den Ruhepunkten der Musik in der Arie ihre führende Rolle zuwies, sympathischer (Ästh. S. 20). Er ist also gegen Durchkomposition. Er tritt für einen Realismus ein. Eine gesungene Handlung ist für ihn von vorneherein unwahr (Ästh. S. 20). Musik soll seelische Befindlichkeiten ausleuchten (S. 20) und funktionsgerecht eingesetzt werden: "bei Tänzen, bei Märschen, bei Liedern - und beim Eintreten des Übernatürlichen in die Handlung" (S. 20). "Das Bauprinzip des epischen Theaters in der Form der Dialogoper mit intermittierender Musik oder des dialogisch verbundenen Liederspiels ist in Busonis Überlegungen ebenso vorweggenommen wie die Aufwertung der Umgangsmusik zum Grundmaterial von Opernkompositionen." (Ruf 423) Er tritt sogar schon für die von Brecht später so genannte anti-"kulinarische" Haltung ein. Busoni sieht auch schon Probleme voraus, wie sie später bei der Weill/Brecht-Rezeption auftraten.

1924: Zusammenarbeit mit dem expressionistischen Dramatiker Georg Kaiser und Lotte Lenya; *Konzert für Violine und Blasorchester*

1925: Operninszenierung *Der Protagonist* (Georg Kaiser); Weill wird Kritiker und Korrespondent der Zeitschrift "Der deutsche Rundfunk"

1926: 28. Januar, Heirat mit Lotte Lenya

1927: Im März Begegnung mit Brecht; Entwurf der Oper. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Brecht); März-August: Operninszenierung *Der Zar läßt sich photographieren* (Kaiser); Uraufführung des *Mahagonny-Songspiels* in Baden-Baden

1928: 31. August: Uraufführung der *Dreigroschenoper* am Theater am Schiffbauerdamm Berlin; *Berliner Requiem* (Brecht)

1929: *Happy End* (Songspiel); *Der Lindbergh-Flug* (Radio-Kantate); 22. Oktober "schwarzer Freitag": Weltwirtschaftskrise

1930: 9. März: Uraufführung der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* im Neuen Theater Leipzig; August - Oktober

1930: Oper *Die Bürgschaft* (Caspar Neher); Schulooper *Der Jasager* (Brecht)

1933: 21. März: Brecht verläßt Deutschland

ANTIROMANTIK

F. T. Marinetti:

„Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag. Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake. (...)

Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. (...)

Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.

Wir wollen den Krieg verherrlichen - die einzige Hygiene der Welt - den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.

Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören (...)

Manifest des Futurismus, 1909. Zit. nach: Umberto Apollonio: Der Futurismus. 1972. DuMont Schauberg, S. 31f.

Hermann Danuser:

"Die lebenspraktische Orientierung der Avantgardebewegungen hatte zur Folge, daß sich das Interesse vom Artefakt auf die künstlerische Aktion verschob. Anders als unter den Bedingungen der Originalitätsästhetik war der Zwang zum stets Neuen, welcher der Absicht entsprang, das Publikum zu schockieren, der Entwicklung eines Œuvre entgegengesetzt. Sobald Kunst weniger geschaffen als gelebt wurde, breitete sich eine artistische Praxis nach Art der performances von ästhetischen Handlungen aus, die in den Lebensprozeß eingebettet waren und in diesen verändernd eingriffen - im Gegensatz zur traditionellen poesis-, die in einem - dem Leben entrückten - Kunstgebilde verschwindet. Unter dem Gesichtspunkt einer werkorientierten Kunstgeschichtsschreibung sind die meisten dieser »performances«, als Aktionen des Lebens, irrelevant. Da sich jedoch die Produktion experimenteller »Kunst« - worin die Kategorie des »Werkorganismus« als ästhetisch zusammenhängende Sinnstiftung durch das Prinzip des Heterogenes verbindenden Collage ersetzt wurde - keinem historischen Zufall verdankte, sondern im Gegenteil eine begründete Reaktion auf die Traditionskrise sowohl der künstlerischen Moderne als auch von Kunst und Kultur überhaupt darstellte, wäre es wenig sinnvoll, die Avantgardebewegungen mit jenen Kriterien darzustellen, gegen die sie sich direkt gerichtet hatten. Der Überführung von Kunst in Lebenspraxis historiographisch gerecht zu werden, kann aber nichts anderes bedeuten, als die »werk-« durch die »ereignis-orientierte« Konzeption ablösen, unter deren Voraussetzungen auch die Veröffentlichung provozierender Manifeste zu den geschichtlich einschlägigen Fakten gerechnet werden muß.

Gegen den perspektivenreichen Hintergrund des vom Avantgardismus erschlossenen Innovationspotentials wirken die frühen Zeugnisse des musikalischen Futurismus seltsam blaß... "

(. 101)

"Die Öffnung zur Arbeits-, Maschinen- und Kriegswelt, die im italienischen Futurismus aus einem vitalistischen Irrationalismus resultierte, wurde im russischen Futurismus politisch begründet. Hier galt sie als Weg, um durch die Überwindung der feudalen beziehungsweise bürgerlichen Kunst, die einen Abstand von der Alltagsprosa voraussetzte, die revolutionären Lebensperspektiven zu vertiefen und die Revolution durch einen analogen kulturellen und sozialen Umschwung zu festigen und zu rechtfertigen. Da gemäß der Marxschen Theorie nach der Revolutionierung der Produktionsverhältnisse die modernen Produktionsmittel nicht beseitigt, sondern neu genutzt werden sollten, wurden zwecks Glorifizierung der proletarischen Arbeit »Maschinenkonzerte« veranstaltet, in denen Motoren, Turbinen, Hupen zu einem prosaischen Geräuschinstrumentarium vereinigt wurden. Einen Höhepunkt dieser Bestrebungen bildete die »Sinfonie der Arbeit«, die anlässlich der Revolutionsfeierlichkeiten 1922 in Baku aufgeführt wurde: Artillerie, Flugzeuge, Maschinengewehre, Nebelhörner der Kaspischen Flotte, ferner Fabriksirenen und im Freien versammelte Massenchöre wurden zu einer riesigen Demonstration aufgeboten, deren Verlauf Dirigenten von Häuserdächern aus mit Signalflaggen regelten."

Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, Laaber-Verlag, S. 98

Hermann Danus er:

"Und Paul Hindemith formulierte, wohl zusammen mit Reinhold Merten, im Prospekt der von ihnen 1922 in Frankfurt begründeten »Gemeinschaft für Musik«:

»Wir sind überzeugt, daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß, und wollen versuchen, die fast schon verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wiederherzustellen (...). Es wird ausschließlich unbekannte neue und alte Musik für kleine Besetzung zum Vortrag kommen. Jeder Besucher der Veranstaltung hat Einfluß auf die Gestaltung der Programme. Irgendwelcher nationaler oder persönlicher Ehrgeiz wird ausgeschaltet bleiben.«

Diese Worte sind charakteristisch für die Position einer jungen Generation, die des bestehenden Konzertlebens nicht weniger überdrüssig war als Schönberg, gleichwohl erhebliche Konsequenzen daraus zog: Während es Schönberg darum ging, den Primat einer autonomen Kunstästhetik unter neugeschaffenen Bedingungen zu bekräftigen, wandte sich Hindemith, unermüdlich auch als Interpret für die gegenwärtige Musik engagiert, mit seiner Polemik gegen die Institution des Konzerts auch gegen die romantische Musikästhetik, deren institutionelle Voraussetzungen er als Quell der Entfremdung zwischen Aufführenden und Publikum, als Hindernis einer freien Spontaneität von Musik im Sinn eines kommunikativen Prozesses zwischen Spieler und Hörer beklagte. Die Tatsache, daß im ersten Konzert der »Gemeinschaft für Musik« unter anderem Prokof'evs *Ouvertüre über hebräische Themen* (1919) und Francis Poulenc' *Rhapsodie nègre* (1917) erklangen, Werke ohne prononcierten Kunstanspruch, verweist auf einen Zug, der die um 1920 neu auftretende Komponistengeneration (in Frankreich die »Groupe des Six«, in Deutschland/Osterreich Hindemith und Krenek, später auch Weill und Eisler) verbindet: die Idee einer mittleren Musik« (Rudolph Stephan).

Der Begriff einer »mittleren Musik« meint weder einen bestimmten Stil noch eine bestimmte Ästhetik, sondern die ganze Bandbreite eines mittleren Stilhöhenbereichs zwischen einer tendenziell hermetischen Autonomie von Kunstmusik und einer kunstlosen Funktionalität von Volks- und Trivialmusik. Ihre Charakteristik erwächst aus dem Zusammenbruch auch der musikalischen Wert- und Normvorstellungen bei Ende des Ersten Weltkriegs, der die jungen Komponisten, teils aus Unsicherheit, teils aus Experimentierfreude, im weiten Bereich zwischen den genannten Eckpunkten von Werk zu Werk, von Phase zu Phase schwanken ließ. Dem durchaus neuartigen stilistischen Pluralismus entsprach ein institutioneller: Wo das Schaffen noch den traditionellen Konzertgattungen galt, wurden die hergebrachten Gattungs- und Stilhöhenstandards - zum Teil in polemischer Absicht - ausgehöhlt.«

Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, Laaber-Verlag, S. 119)

Hans Hollander:

"Milhaud ist eine der führenden Persönlichkeiten der Gruppe der »Six« gewesen. Die anderen waren: Louis Durey, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Georges Auric und Francis Poulenc. Jean Cocteau, der Dichter, Maler und Schauspieler, stand ihnen nahe als Propagandist, Librettist und Regisseur der zahlreichen von ihm verfaßten Operntexte, Ballette und Filminszenierungen. »Les Six«, trotz stark betonter Einzelindividualitäten, hatten mehreres gemeinsam: ungeachtet ihrer Verehrung für Debussy plädierten sie für Nüchternheit, eine raffinierte Einfachheit, ja Primitivität, für eine gewisse schmissige Volkstümlichkeit im Melodischen, das in der Sphäre des Jazz und des Café chantant zu Hause war, sie hatten eine Freude am Grelle und Banalen (die »Schönheit der Banalität« - Cocteau), an einer leichten Ironie, sie liebten es zu blaffen und ein ahnungsloses Publikum zu schockieren. Sie standen offensichtlich dem Futurismus nahe, obwohl ihre Tätigkeit erst in die zwanziger Jahre fällt - aber die Musik folgt ja immer den Stilformen der anderen Künste um einige Jahre nach. »... Ein Gemeinplatz, gesäubert und auf Glanz aufgeputzt, ins rechte Licht gestellt, so daß er durch sein Jungsein, seine ursprüngliche Frische und Vitalität hervorsticht: dies ist die Aufgabe eines Dichters.« - Cocteau traf mir solchen Erklärungen den Nagel auf den Kopf...

... dies ist die Geste ironischer Abkehr von dem Überaffinement des Impressionismus und im weiteren Sinne von den emotionalen und tektonischen Verstiegenheiten der spätromantischen Musik und namentlich des Expressionismus.

Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 1967, Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, S. 56f.

Robert Rosenblum:

"An die Stelle früherer perspektivischer Systeme, die den genauen Ort deutlich unterschiedener Dinge in einer vorgetäuschten Tiefe bestimmten, setzte der Kubismus ein unsicheres Gefüge zerstückelter Flächen in unbestimmter räumlicher Lage. Im Gegensatz zu der Annahme, daß ein Kunstwerk die Fiktion einer jenseits von ihm liegenden Realität sei, nahm der Kubismus das Kunstwerk als eine Realität, die den Vorgang wiedergibt, durch den Natur zur Kunst wird.

... die Demoiselles beschwören noch ferner liegende, antike, vorchristliche Welten herauf - zuerst jene hellenistischen Venus- und Viktoriadarstellungen, die sich wie die drei Aktfiguren auf der linken Seite aus ihren Gewändern schälen; und dann, bei weitem ertümlicher und fremder, die ungeschlachten, kantig gehobelten Formen der heidnischen iberischen Kunst; und schließlich kommt dieser Atavismus in den beiden rechten Figuren zu etwas ganz Entlegenem und Primitivem, zu den erschreckenden Ritualmasken der afrikanischen Negerkunst.

Die unmittelbare Wirkung liegt bei den Demoiselles in einer barbarischen dissonanten Kraft, und das Erregte und Wilde hat nicht nur in solchen Ausbrüchen vitaler Energie wie in Matisse's Werk von 1905-09 eine Parallele, sondern auch in der zeitgenössischen Musik des folgenden Jahrzehnts. Das beweisen schon die Titel von Werken wie Bartóks *Allegro Barbaro* (1910), Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (1912-13) oder Prokofieffs *Skythische Suite* (1914-16). Die Demoiselles treiben die Ehrfurcht, die das neunzehnte Jahrhundert in zunehmendem Maße vor dem Primitiven empfand, zu einem Höhepunkt, nachdem schon Ingres sich für die linearen Stilisierungen früher griechischer Vasenmalerei und für die italienischen Primitiven begeistert und Gauguin die europäische Lebensordnung zugunsten der einfachen Wahrheiten in Kunst und Leben der Südsee abgelehnt hatte...

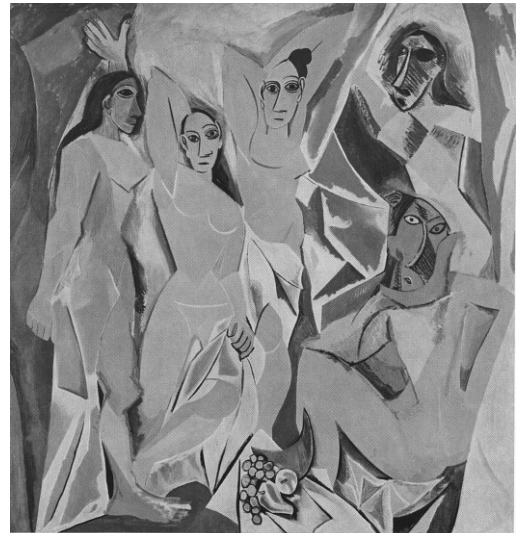
Zu Beginn des Jahres 1910, als Picasso dem Impuls zu einer immer stärkeren Zerlegung der Massen in Fragmente und einem konsequenter ausgerichteten Vokabular von Bogen und Winkeln folgte, wurde selbst die menschliche Gestalt mit einer Folgerichtigkeit behandelt, die schließlich das Organische und das Anorganische miteinander verschmelzen ließ...

Diese mehrschichtige Welt, die Zergliederung und Zusammenhanglosigkeit im Werke Picassos und Braques, hat enge Parallelen in

anderen Künsten. Zum Beispiel weist ihr beinahe genauer Zeitgenosse Igor Strawinsky in den Jahren nach 1910 den neuen Weg zu einer Musikstruktur, die man kubistisch nennen könnte. Die melodische Linie wird bei ihm oft - besonders im *Le Sacre du Printemps* (1912-13) - durch rhythmische Muster zu fragmentarischen Motiven aufgespalten, die ebenso abgehackt und gegeneinander verschoben sind wie die winkligen Flächen der kubistischen Bilder, und einem Gefühl für flüssige zeitliche Abfolge genauso destruktiv gegenüberstehen. Ähnlich liefern Strawinskys Experimente mit der Polytonalität in Petruschka (1911), wo zwei verschiedene Tonarten - bei diesem oft zitierten Beispiel C- und F-Dur - gleichzeitig erklingen, starke Analogien zu jenen Mehrfach-Ansichten, die uns die Möglichkeit einer absoluten Bestimmung des Kunstwerks nehmen. In der Literatur führen James Joyce und Virginia Woolf - auch sie beide gleichaltrig mit Picasso und Braque - mit Romanen wie *Ulysses* (zwischen 1914 und 1921 entstanden) und *Mrs. Dalloway* (1925) kubistische Techniken ein. In beiden Werken ist der erzählerische Ablauf auf die Ereignisse eines Tages begrenzt, doch wie bei einem kubistischen Gemälde werden diese Ereignisse zeitlich und räumlich in Fragmente zerlegt und in einer Komplexität vielfältiger Erlebnisse und Ausdeutungen, die das simultane und widerspruchsvolle Gewebe der Realität hervorrufen, wieder zusammengesetzt..."

Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960 S. 9-57

A: John Klein: Walzer
B: Modell I
C: Modell II
D: Strawinsky: Walzer T. 5f.



Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger (1907)



Fernand Léger: Die Kartenspieler (1917)

Schablonentechnik

Volker Scherliess:

"Die Ursprünge solchen unorganischen Bauens liessen sich bereits im Volksgesang annehmen: Er war sprachgezeugt, d.h. vor allem durch den tonischen Vers geprägt, und er war in seiner musikalischen Anlage instabil, d.h. offen, weiterdrängend; darin dürfte die Tendenz zu Motivreihungen liegen, damit zu Ostinatobildungen, die sowohl statisch im Sinne von Flächigkeit als auch dynamisch als Steigerung wirken. Daneben wären natürlich auch die Volkstänze (die übrigens nicht immer rein instrumental, sondern vielfach mit Gesang durchsetzt waren - noch bei Borodin ist ja der Chor beteiligt) als Quelle zu nennen. Erinnern wir uns an den Anfang von Strawinskys *Chroniques de ma vie*. Einer der ersten klanglichen Eindrücke, dessen ich mich entsinne«, so schreibt er, sei der Gesang eines alten Bauern gewesen: «Sein Lied bestand aus zwei Silben, es waren die einzigen, die er aussprechen konnte. Sie hatten keinen Sinn, aber er stieß sie, mit großer Geschwindigkeit abwechselnd, unglaublich geschickt hervor. Dieses Geleier begleitete er auf folgende Weise: er drückte die rechte Handfläche gegen die linke Achselhöhle und bewegte den linken Arm sehr schnell auf und nieder. Dadurch brachte er unter seinem Hemd in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als 'Schmatzen' bezeichnen könnte. Mir bereitete das ein tolles Vergnügen, und zu Hause angekommen, versuchte ich mit großem Eifer, diese Musik nachzuahmen.« Bezeichnend genug: so wie die frühesten musikalischen Erlebnisse des Thomas Mannschen Adrian Leverkühn im gemeinsamen Kanonsingen bestanden, ist es hier - und es hat nicht weniger programmatischen Charakter - die begeisternde Wirkung zweier gegeneinandergesetzter Ostinati, die das Leben eines Komponisten als musikalisches Urerlebnis bestimmen sollte. In der Tat: nimmt man die Musik des Bauern - rhythmisches Continuum, kombiniert mit einer stereotypen, unregelmäßig wiederholten melodischen Floskel -, so hat man Strawinsky in nuce."

Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, Laaber-Verlag, S. 95f.

Volker Scherliess:

„... ein mechanisches Verfahren; nicht willkürlich, sondern begründbar, aber nicht zwingend - es hätte auch ganz anders gemacht werden können. Keine unumstößliche Forderung von außen (durch ein vorgegebenes Formschema oder eine notwendige Motivbeantwortung o. ä.), sondern eine selbstgewählte Methode. Im Verhältnis der Einzelteile bleibt vieles austauschbar, und die klingende Erscheinung ist letztlich das Ergebnis wechselnder Zuordnung.“

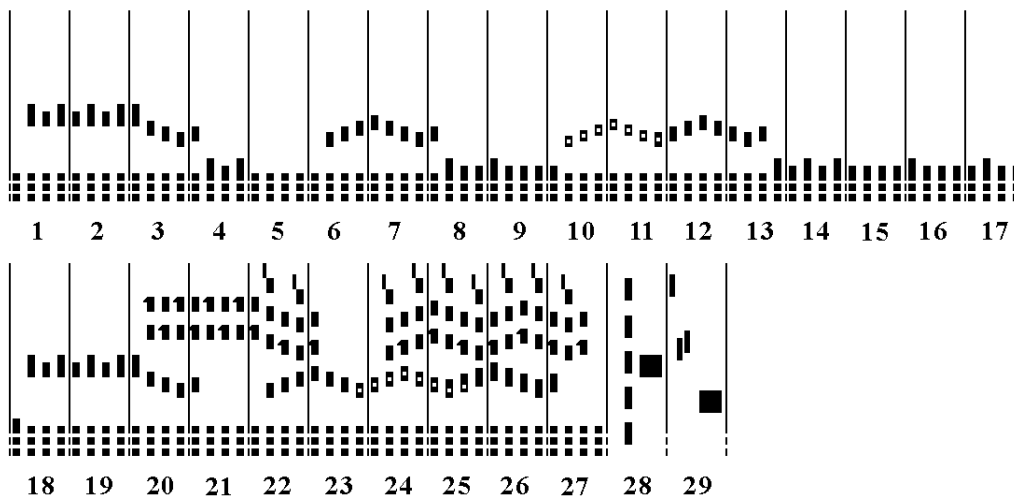
Wir nennen dieses Verfahren »Schablonentechnik«,...: Verschiedene klingende Schablonen (d. h. dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, vorgeformte Elemente, von unterschiedlichstem Inhalt) werden hintereinander, übereinander, parallel und versetzt gebracht. Eine Technik der Komposition, ein Verfahren zur Synthese - und es enthält zugleich die formale Analyse. Daß die mechanische Prozedur, wie in unserem Beispiel, mit der Akribie eines Räderwerks vorgenommen wird, ist nicht selbstverständlich; häufig fehlt ein Glied des Zahnrades, oder es rastet aus und tritt wiederholend auf der Stelle, so daß eine Unregelmäßigkeit des Ablaufs entsteht (zum Begriff »demolierte Mechanik« vgl. das entsprechende Kapitel bei Hirsbrunner).“

Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, Laaber-Verlag, S. 99f.

Strawinsky: Sacre

Grafische Darstellung

Igor Strawinsky: Sacre, Z. 18 - 21



Zu Brecht

Brechts Werk ist immer irgendwie mit Musik verbunden gewesen. Er pflegte seine Gedichte und Songs mit eigenen Melodien zur Gitarre zu singern. In seiner Augsburger Zeit hat er, noch ohne parodistische Intentionen, Moritaten, Kneipen- und Sauflieder, Choräle, Volkslieder u.ä. gedichtet, vertont und in den entsprechenden Verwendungszusammenhängen zur Begeisterung seiner Zuhörer vorgetragen. Er sich dabei selbst auf der Gitarre. Zur Taufe seines Sohnes sang er z. B. 1919 in der Dorfkirche von Kimratshausen "Luzifers Abendlied" und Baals Choral mit Orgelbegleitung. Dabei darf man unterstellen, daß das für ihn ungeheuer "genüßreich" war. (Ritter, S. 209) Überhaupt liebte er die "niederen" Musikformen, vor allem auch die vom Jazz abgeleiteten, aus Amerika herüberkommenden. Er sprach deshalb auch gerne von Misuk statt Musik. Die von ihm bevorzugten Musikarten waren zum großen Teil schon abgenutzte, im historischen Prozeß gesellschaftlich zugerichtete Liedtypen. Da sie auf konkrete soziale Situationen zugeschnitten waren, verkörperten sie für ihn eine "gestische" Musik. Die Mahagonny-Gesänge des Songspiels hat er 1927 mit seinen eigenen Melodien in der Hauspostille veröffentlicht. In den Liedern der Hauspostille erscheint der gesellschaftliche Gestus dieser Liedtypen durch das distanzierte Zitieren gebrochen und bekommt durch den Kontext die Form einer aggressiven Parodie, des provozierenden Widerspruchs, des Sarkasmus. Dennoch bleibt auch hier noch ein Schwebezustand erhalten: hinter dem parodistischen existiert der ursprüngliche Gestus weiter. (Ritter, S. 212) Besonders hat es es ihm auch der Bänkelsang angetan, der während der Massenarbeitslosigkeit nach dem 1. Weltkrieg in Deutschland eine letzte Blüte erlebte.

Bertolt Brecht:

Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde" (Hauspostille 1927)

1
In mildem Lichte Jakob Apfelböck
Erschlug den Vater und die Mutter sein
Und schloß sie beide in den Wäschschrank
Und blieb im Hause übrig, er allein.

2
Es schwammen Wolken unterm Himmel hin
Und um sein Haus ging mild der Sommerwind .
Und in dem Hause saß er selber drin
Vor sieben Tagen war es noch ein Kind.

3
Die Tage gingen und die Nacht ging auch
Und nichts war anders außer mancherlei
Bei seinen Eltern Jakob Apfelböck
Wartete einfach, komme was es sei.

4
Es bringt die Milchfrau noch die Milch ins Haus
Gerahmte Buttermilch, süß, fett und kühl.
Was er nicht trinkt, das schüttet Jakob aus
Denn Jakob Apfelböck trinkt nicht mehr viel.

5
Es bringt der Zeitungsmann die Zeitung noch
Mit schwerem Tritt ins Haus beim Abendlicht
Und wirft sie scheppernd in das Kastenloch
Doch Jakob Apfelböck, der liest sie nicht.

6

Und als die Leichen rochen durch das Haus
Da weinte Jakob und ward krank davon.
Und Jakob Apfelböck zog weinend aus
Und schlief von nun an nur auf dem Balkon.

7

Es sprach der Zeitungsmann, der täglich kam.
Was riecht hier so? Ich rieche doch Gestank.
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist die Wäsche in dem Wäscheschrank.

8

Es sprach die Milchfrau einst, die täglich kam:
Was riecht hier so? Es riecht, als wenn man stirbt!
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist das Kalbfleisch, das im Schrank verdirbt.

9

Und als sie einstens in den Schrank ihm sahn
Stand Jakob Apfelböck in mildem Licht
Und als sie fragten, warum er's getan
Sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht.

10

Die Milchfrau aber sprach am Tag danach:
Ob wohl das Kind einmal, früh oder spät
Ob Jakob Apfelböck wohl einmal noch
Zum Grabe seiner armen Eltern geht?

Das Gedicht wurde zuerst (noch ohne Noten) 1920 in der Zeitschrift "Das Bordell" veröffentlicht. Brecht sang die Moritat oft selbst zur Gitarre, u. a. Anfang 1922 bei seinem Auftritt in Trude Hesterbergs "Wilder Bühne". 1926 erschien sie in der "Taschenpostille", 1927 in der Hauspostille.

Brecht imitiert den Bänkelsang:

- Fermatenbildung am Zeilenende,
- schwebende Melodieschlüsse auf der Terz.
- typische Vorhaltsbildung auf der 7. Stufe,
- Pendelharmonik mit geringer Bewegung der Baßstimme (hier: C - d, Leierkastenbegleitung),
- chromatische Nebennoten ("abgesunkenes Kulturgut"),
- sprachliche Unbeholfenheit,
- hilflose Montage von Floskeln,
- Fehlbetonungen im Text, sinnwidrige Betonung von Silben durch die Fermaten,
- Unangemessenheit von Text und Melodie (der "zärtliche" Walzer paßt nicht zum grausigen Text, die zentrale inhaltliche Aussage der 2. Zeile ist musikalisch eine eher belanglose Sequenz der 1. Zeile, während die eher beiläufige 3. Zeile - "Wäscheschrank" - mit dem schwungvollen Höhepunkt der Melodie zusammentrifft).

Bei aller Lust am Vulgären imitiert Brecht den Bänkelsang aber nicht nur, sondern verfremdet ihn in artifizierlicher Weise, indem er das (für den Bänkelsang kennzeichnende) starre Taktschema verschleiert: durch den gelegentlichen Wechsel der Harmonie auf unbetonte Zählzeiten und durch "falsch"

plazierte Wortakzente läßt sich das Lied auch im 2/4-Takt hören.

Was Brecht - ex eventu gesehen - am Bänkelsang interessieren mußte, war folgendes:

1. Die (tatsächliche oder vorgetäuschte) **Aktualität**, das Aufgreifen von "jüngst geschehenen" "traurigen" oder "erschrecklichen" Begebenheiten. Er selbst hat im "Haselböck" Zeitungsnachrichten verarbeitet. ("Haselböck" geht auf einen authentischen Mordfall in München im Jahre 1919 zurück.) Im Gegensatz zur Zeitungsnachricht (und zur Moritat) vermeidet Brecht alles Streben nach sensationellen Enthüllungen und alles Suchen nach Motiven, alles Bemühen um moralische Bewertung und die damit verbundenen Begründungsklišees und moralisierenden Floskeln. Im Gegensatz zur "echten" Moritat geht es ihm nicht um das Unerhörte des Geschehens - von der schrecklichen Tat ist nur in der 1. Strophe die Rede -, sondern gerade um das banale, gedankenlose Weiterlaufen des bürgerlichen Lebens, das die anarchische Rebellion des Apfelböck gar nicht zur Kenntnis nimmt, nicht um den Sieg der Gerechtigkeit und die Bestrafung des Bösen, sondern um Mitleid, nicht um Spannungsdramaturgie, sondern um Spannungslosigkeit. Darin liegt die textlich-inhaltliche Verfremdung des Modells.
2. Der **Realismus**, der Blick aus der Perspektive der kleinen Leute, und die **Banalität**.
3. Die **Trennung der Elemente**, der "unbeteiligte", kalte, marktschreierische Vortragston (notwendig durch die laute Umgebung und den starren Ton des Leierkastens), der die vulgärpsychologischen "Motivationsanalysen" und gefühlvoll-moralisierenden Wertungen und Ratschläge des Textes trotz dessen deutlich erkennbarer Spannungsdramaturgie letztlich zerstört. ("Einfühlung" ist vor einer Schaubude schwer möglich.) Der Anfang "Im milden Lichte" z. B. läßt sich nicht wie bei einem Kunstlied als "milder", schwebender Auftakt singen, er muß vielmehr - gerade als Anfang - laut und gedehnt vorgetragen werden, um Aufmerksamkeit zu

erregen. Diese übertrieben deutliche Artikulation hatte es Brecht angetan, wie man seinem eigenen Vortrag von Songs aus der Dreigroschenoper entnehmen kann.

4. Die (wenn auch ungewollte) **kritische Distanz** zur kultivierten bürgerlichen Welt, die durch die Unangemessenheit der Darstellung gegenüber den tragischen Inhalten und hohen moralischen Werten erzeugt wird. In Brechts "Haselböck" wird das zusätzlich deutlich durch das (angesichts des grausigen Inhalts) merkwürdige Herumreiten auf Requisiten (Wäschschrank, Buttermilch, Zeitung, Kalbfleisch). Ziel der Parodie ist aber nicht die Unfähigkeit und Falschheit des Moritatensängers. Es handelt sich nicht um ein spöttisches Herabblicken des Gebildeten auf die Unfähigkeit der kleinen Leute, tiefe Gefühle zu haben und sie richtig zu artikulieren. Sein Angriff zielt auch nicht auf die die Berichterstattung einer bestimmten Sensationspresse, die ja manchmal ungewollt in die Nähe der Moritat gerät, sondern führt, wie der Untertitel ("Lilie auf dem Felde") deutlich macht, die christliche Begrifflichkeit ad absurdum, dadurch daß Apfelböck, nach dem Mord, getreu dem "Sorget nicht ängstlich . . ." der angesprochenen Bibelstelle, seine Eltern im Schrank verwesen läßt und selbst in schöner "Unschuld" weiterlebt. Der "Apfelböck" ist also eine Parodie auf den "geistlichen Bänkelsang", als solcher gehört er in die "Taschenpostille" und die "Hauspostille" (Postille bedeutet ja "Erbauungsbuch"). Der Text steht unter den "Bittgesängen" verzeichnet, welche sich "direkt an das Gefühl des Lesers" richten.
5. Das **"zeigende Verfahren"**: illustrierende Bildtafeln auf die während des Vortrags mit einem Stab gezeigt wird.
6. Das **"Parodieverfahren"**: Die Melodien sind entlehnt und werden umtextiert. Das war notwendig weil die meist als Begleitinstrument dienende Drehorgel nur über wenige Walzen verfügte. Die Nutzung des Bekannten, das Spiel mit dem "Schein des Bekannten" ist für Brecht vor allem deshalb wichtig, weil so ein eindeutiger, in einem konkreten sozialen Hintergrund verankerter "Gestus" fixierbar wird.
7. Die **Verbindung von Unterhaltung und Belehrung**. Brecht spricht später in Bezug auf sein Lehrtheater von der Möglichkeit und dem Ziel des "amüsanten Lernens"
8. Die **Öffentlichkeit**. Die Hinwendung an die "Masse" auf öffentlichen Plätzen. Wie viele andere seiner Generation suchte auch Brecht aus der "splendid isolation" der Kunst auszubrechen, und in einer "Gebrauchskunst" die Menschen aller Schichten anzusprechen. Auch aus diesem Blickwinkel liegt eine Hinwendung zu "banalen" Musikformen nahe.

Verhältnis Brecht/Weill

Eine nahtlose Übereinstimmung bestand nicht. Es herrschte Einverständnis über die soziale Verantwortlichkeit des Künstlers. Aber es gab auch Divergenzen und daraus resultierende innerkompositorische Widersprüche: Weill vertrat gegenüber Brecht eine politisch und ästhetisch mittlere Position. Die Zusammenarbeit zwischen beiden war nur solange tragbar, wie Brechts skeptische Sicht der bürgerlichen Gesellschaft noch nicht zur Analyse der ökonomischen Ursachen der Krise und zur Konsequenz einer künstlerisch vermittelten Kapitalismuskritik geführt hatte. Weill war ein typisch bürgerlicher Linksintellektueller der Weimarer Republik mit allen Widersprüchen, liberal, pragmatisch und gleichwohl engagiert und zugleich sozial orientiert. Er war ein Pluralist und glaubte an die freie Entfaltung der Persönlichkeit und an die Emanzipation der Massen, ohne die Notwendigkeit einschneidender Wandlungen ins Auge zu fassen. Es steht für ihn außer Frage, daß der erforderliche Prozeß der "moralischen und seelischen Gesundung des Volkes" nur von oben, aber ohne pädagogische Bevormundung zu steuern sei (Ruf). Weill sah seine Musik nicht nur unter politischen Vorzeichen. In späterer Zeit schrieb er auch wieder autonome Werke, auch solche mit religiöser Thematik, in denen er sein "väterliches Erbe" aufarbeitete.

Endgültiger Auslöser für Brechts Wendung zum Kommunismus waren die Demonstrationen am 1. Mai 1929, bei denen Brecht Zeuge wurde, wie die Polizei Demonstranten erschöß. Im gleichen Jahr versuchte er bei der Verfilmung der Dreigroschenoper eine radikale Umformung, indem er die Szenerie aus der kriminellen Unterwelt in die höheren Regionen der Bankiers und Kapitalisten verschob, ohne sich allerdings damit durchsetzen zu können. Im Jahr 1930 ließ er sich von dem Soziologen Fritz Sternberg Werke von Marx und Engels geben.

"Im Unterschied zu Brecht, der dem sprachlichen Gestus stets eine Aussage über die gesellschaftliche Realität zuspricht, beläßt Weill den Begriff der gestischen Musik im Subjektiven des Ausdrucks persönlich handelnder Individuen als Konsequenz aus seiner die Spiegelung von Realität negierenden Musikauffassung. Daneben benutzt er ihn als eine Art Kompromißformel, die den von der Instrumentalmusik abgezogenen Autonomieanspruch auch im Rahmen einer durchfunktionalisierten szenischen Musik retten soll." (Ruf 413)

Als Komponist der "neuen Sachlichkeit" stand Weill dem Brechtschen Konzept grundsätzlich aufgeschlossen gegenüber. Dennoch war es für ihn ein mutiger Schritt, sich von seiner bisherigen ästhetisch anspruchsvollen und psychologisierenden Kompositionsweise abzuwenden und sich auf die Vertonung banaler Songtexte einzulassen. Obwohl ihm das in genialer Weise gelang (Mackie Messers Moritat trifft genau die Brechtsche Intention), ist Weill nie ganz auf diese Linie eingeschwenkt. Es gibt Briefstellen, wo deutlich wird, daß er die Dreigroschenoper als ein Nebenwerk und (wie übrigens auch Brecht selbst) als Brotarbeit ansah, deretwegen er sein geliebtes Projekt der Oper Mahagonny unterbrechen mußte. (In Mahagonny entspricht eigentlich nur der Alabamasong dem Songtyp der Dreigroschenoper.) Konfliktstoff zwischen Weill und Brecht war auch dadurch gegeben, daß Brecht sich nicht als Opernlibrettist verstehen lassen wollte. Bei den Proben zu der sehr erfolgreichen Berliner Aufführung von Mahagonny 1931 (mit singenden Schauspielern, einige Stücke wurden bearbeitet, z.B. für Lotte Lenya) kam es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Brecht und Weill, nicht zuletzt über die Frage, ob der Text oder die Musik maßgeblicher Sinnträger der Oper sei. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht folgender Text von Heinsheimer:

Hans Heinsheimer:

Brief an K. Weill vom 10. 10. 1929. Zit. nach Funkkolleg Musikgeschichte, 1988, 10/116

"Auf die Dauer gesehen wird aber dieser Songstil nur die Plattform bilden, auf der Sie nun doch wieder zu tieferen und wesentlicheren musikalischen Schöpfungen zurückfinden, und ich habe, das will ich bei dieser Gelegenheit sagen, mit geradezu freudigem Schreck die neue Szene aus 'Mahagonny' (gemeint ist das „Kraniche-Duett“) durchgespielt. Hier, lieber Freund Weill, trifft das ein, was ich immer in der letzten Zeit erwartet und ausgesprochen habe, nämlich die Synthese zwischen dem durch die Songtechnik gelockerten und dem Verständnis der Allgemeinheit erschlossenen melodischen und rhythmischen Gut Ihrer Phantasie und zwischen der Gestaltung und Formung, die das Kennzeichen wirklicher auf hoher Warte stehender künstlerischer Verantwortung trägt. Aus diesem Grunde halte ich diese Szene in 'Mahagonny' für so besonders wesentlich. Hier machen Sie mit dem Stil von 1828

Schluß, hier wird der neue Klang der nächsten Jahre hörbar, jener Klang, den ich mir gebildet denke aus einer neuen Romantik, einer neuen Sehnsucht, einem neuen Suchen nach dem *Unerreichbaren*, kurz einer Gefühlswelt, welche die neue Sachlichkeit ganz begreifen mußte, um sie aber zu überwinden."

Anm.: Heinsheimer war Leiter der Opernabteilung der UE. Otto Klemperers Vorbehalte gegen den Text verhindern die Uraufführung von Mahagonny an der Berliner Kroll-Oper. Sie findet am 9. 3. 1930 in Leipzig unter Gustav Brecher statt.

Weil komponierte im Oktober 1929 noch das Kranich-Duett, um die "Liebeszene" im 2. Akt abzumildern, weigert sich aber, den ursprünglichen "Mandelay-Song" ganz zu streichen, verkürzt ihn freilich und überläßt ihn mit "Vi-de" zur Streichung, eine "provisorische Fassung, bis die Theater die "Courage" hätten, die originale zu spielen. Das "Kranich-Duett" wird erst in der Berliner Aufführung von 1931 zugunsten des (gereinigten) Mandelay-Songs wieder gestrichen. (Senders 153ff.): Dr. Emil Hertzka (UE Wien) wollte wegen der freien Behandlung sexueller Dinge im März 1930 vor der Uraufführung in Leipzig die Oper einer Bearbeitung unterziehen. Brecht verachtete den Bourgeois Hertzka deshalb noch mehr. Er wollte auch nicht Weill als Librettist dienen, obwohl Weill genau das von ihm wollte. Tatsächlich arbeitete Brecht damals schon mit Eisler zusammen, der politisch mit ihm besser übereinstimmte und bereit war, als Songschreiber für ihn zu fungieren, eine Rolle, mit der Weill nicht zufrieden war. Streit gab es vor allem um den Schluß der Oper Während Brecht das Stück als Parabel des Kapitalismus ansah, faßte Weill es als Parabel der menschlichen Habgier auf. (Am Schluß steht deshalb in der CD-Fassung bei "Ach dieses ganze Mahagonny" nicht der Hinweis auf das Geld und die Käuflichkeit von allem, sondern, wie vorher, der auf die fehlende Ruhe und Eintracht und das "weil es nichts gibt, woran man sich halten kann." Weill war auch gegen den anti-amerikanischen Aspekt der Oper und wollte die Namen Jimmy Mahoney usw. durch deutsche Namen ersetzen (Paul Ackermann: der Name seines Großvaters mütterlicherseits).

Helmut Qualtinger: *Die Mordtat auf der Mülker Bastei oder Der schaurige Fund im Abzugskanale, welche wahre Begebenheit den sämtlichen liebenden Jungfrauen jedwedes Geschlechtes zur abschreckenden Beherzigung dienen sollte.* Text: originale Moritat aus: Theodor F. Meyssels (Hrsg.): *Schauerhafte Moritaten*, Salzburg, Residenz Verlag. Musik: Ernst Kölz. Schallplatte: *MORITATEN oder Das Morden hört nimmer auf*, Preiserecords SPR 3035 (Aufnahme: Juni 1964).

C G C G C G C F G C

Schon wie-der ist jün-ge-ster hier in Wien ein Meuchelmord ge-schehen. Mich schaudert, wenn ich denk daran, ich muß es selbst ge- stehen. Da ging ein Mann auf die Bastei, o glau-bet meinen Worten und tat, so wie es sich erwie- sein Liebschen dort er-morden.

Bert Brecht: Apfelböck (mit simulierter Drehorgelbegleitung)

In mil-dem Lichte Ja-kob Ap-fel-böck erschlug den Va-ter und die Mut-ter sein und schloß sie bei-de in den Wäsche-schrank und blieb im Hau-se üb-rig, er al-lein.

Berliner Drehorgel. Schallplatte „Musikinstrumente unserer Großeltern“. EMI 053-28 934 (1973)

In mil-dem Lichte Ja-kob Ap-fel-böck erschlug den Va-ter und die Mut-ter sein und schloß sie bei-de in den Wäsche-schrank und blieb im Hau-se üb-rig, er al-lein.

Volkslied

Bertolt Brecht

Der Rabe

Es war einmal ein Rabe
ein schlauer alter Knabe Dem
sagte ein Kanarie, der
In seinem Käfig sang: Schau her
Von Kunst
Hast du keinen Dunst.
Der Rabe sagte ärgerlich:
Wenn du nicht singen könntest
Wärest du so frei wie ich.

1. Der Kuckuck und der E - sel, die hat - ten ei - nen Streit, wer wohl am be - sten sänge, wer
2. Der Kuckuck sprach: "Das kann ich!" und hub gleich an zu schrein: "Ich a - ber kann es besser! Ich
3. Das klang so schön und lieb - lich, so schön von fern und nah; sie san - gen al - le beide; sie
1. wohl am be - sten sänge zur schö - nen Mai - en - zeit, zur schö - nen Maienzeit.
2. a - ber kann es besser!" fiel gleich der E - sel ein, fiel gleich der E - sel ein.
3. san - gen al - le beide: "Kuckuck, kuckuck, i - a, Kuckuck, kuckuck, i - a!"

"Kinderabzählreim": Es war einmal ein Rabe ("Der Kuckuck und der Esel") oder. Es war einmal ein Ra - be ("Backe, backe Ku - chen")

Störung des **Rhythmus** bei "der" und "her" durch den effektiv erhobenen (Reich-Ranickischen) Zeigefinger. Der "Künstler" distanziert sich vom Leierton, fällt aber selbst in die falschen Betonungen des Moritatenängers. Die folgenden Zeilen brechen vollständig das Metrum, um die "Kunst" emphatisch hervorzuheben, eine Geste, die durch das Assoziationsfeld von Dunst aber wieder verfremdet und aufgelöst wird. (Kritik an der "romantischen" Kunstvorstellung.) Daß der Rabe sich beeindrucken läßt, zeigt die folgende Zeile, die das vierhebige Metrum des Kanaries aus Zeile 3 und 4 aufgreift. In der vorletzten Zeile gelingt noch einmal

der ursprüngliche Rhythmus, der dann aber in der letzten Zeile vorzeitig auf der 3. Hebung abbricht (unreiner Reim "-lich" - "ich"). Dem "schlaunen" Raben gelingt zwar eine schlagende Antwort - die Kunst wird als Gefangene (ihrer Rolle als "Lebensverschönerin" und "Träumebefriedigerin" entlarvt, aber trotz aller Selbstbehauptung - das betonte "ich" am Schluß! - hat auch er seine "Unschuld" verloren und bleibt verunsichert zurück. Dem letzten Teil fehlt die rundende 4. Zeile, der letzte Vers wird, wie gesagt, abgerissen und die vorletzte Zeile ("könntest") bleibt so ohne Reim. Oder verdeutlichen diese Abweichungen seine "Frei"heit, deren er sich erst angesichts des Käfigs bewußt geworden ist?

Ähnliches läßt sich an der **Klanggestalt** ablesen. Die ersten Zeilen kreisen magisch-monomanisch um das "a". Das Ausbrechen aus dem Muster geschieht mit den betonten "e"s bei "der" und "her". Die Mittelzeilen ("Kunst") sind durch geheimnisvoll-wolkige "u"s geprägt. Der Schlußteil symbolisiert die Unsicherheit (oder die "Freiheit") des Raben durch das Durcheinanderwürfeln verschiedener Vokale.

Gestus: Das Kinderlied "Der Kuckuck und der Esel" wird "parodiert", ein Lied, das, selbst schon eine Kontrafaktur bzw. Parodie ist, denn Hoffmann von Fallersleben schrieb den Text 1835 nach einer Melodie, die Karl Friedrich Zelter 1810 zu Goethes "Es ist ein Schuß gefallen" komponiert hatte. In der Brechtschen Parodie findet eine Umwertung statt. In beiden Texten geht es um das Verhältnis von Kunst und Banausentum. In dem Kinderlied werden die beiden musikalischen Banausen mit ihren rudimentären Artikulationsmöglichkeiten (Kuckucksterz, Leiermelodik) lächerlich gemacht, vor allem durch die Kontrastierung des "primitiven" Anfangs mit der schwungvollen und melismatischen Melodik des "sänge" und der "schönen Maienzeit" (auch die "arienhafte" Textwiederholung verweist auf die höhere musikalische Kunstform, die hier intoniert wird). Während Kunst hier als Reich der Schönheit, der Wonne und des höheren Lebens ("Maienzeit") erscheint, das nicht jedem zugänglich ist (Kuckuck und Esel sind Vertreter einer "niederen" Schicht), so wird sie bei Brecht als aufgeblasen und "falsch" charakterisiert. Bei ihm siegt Schlaueheit und Erfahrung ("schlauer alter Knabe") über die Kunst.

Kanonensong

Bertold Brecht (Gesammelte Werke, Frankfurt, 1967 Suhrkamp, Bd. 2, S. 419f)

1

John war darunter und Jim war dabei
Und Georgie ist Sergeant geworden
Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
Und (sie) marschierte hinauf nach dem Norden.
Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
Vom Cap bis Couch Behar.
Wenn es mal regnete
Und es begegnete
Ihnen 'ne neue Rasse
'ne braune oder blasse
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

2

Johnny war der Whisky zu warm
Und Jimmy hatte nie genug Decken
Aber Georgie nahm beide am Arm
Und sagte: die Armee kann nicht verrecken.
Soldaten wohnen ...

3

John ist gestorben und Jim ist tot
Und Georgie ist vermißt und verdorben
Aber Blut ist immer noch rot
Und für die Armee wird jetzt wieder geworben!
Indem sie sitzend mit den Füßen marschieren:
Soldaten wohnen ...

Wolfgang Ruf: Gebrauchsmusik in der Oper. Der "Alabama Song" von Brecht und Weill. In: Analysen, Festschrift für H. H. Eggeberecht, Wiesbaden 1984, Franz Steiner Verlag. S. 413f.

"Der Song ist als Kristallisationspunkt der Bemühungen Weills um eine zeitgerechte Kunstform anzusehen, wobei freilich der Songbegriff nicht undifferenziert auf alles liedhaft Gestaltete in den Stücken ausgedehnt werden darf, sondern auf die aus Strophe und Kehrreim bestehende und musikalisch wie textlich kunstlose Gesangsform zündenden und aggressiven Charakters einzugrenzen ist. Zwar ist die Entstehungsgeschichte des Songs, genauer gesagt, der Zeitpunkt, zu dem das im Englischen inhaltlich weitgesteckte Wort unter Bedeutungsverengung und -modifikation in den deutschen Sprachgebrauch eingeht, noch ungeklärt. Doch ist unstrittig, daß der Song der Sache nach dem Umkreis des deutschen Kabarett entstammt und von vornherein mit dem Merkmal eines schauspielerisch akzentuierten, auf ein Publikum gerichteten Vortrags verknüpft ist und daß die englische Wortbildung vor dem Hintergrund eines modischen Amerikanismus die Konnotationen von Sachlichkeit, Realitätsbezogenheit, Modernität und großstädtischer Attitüde vermitteln soll. Im Song findet Weill die Qualitäten vor, die er von einer Gebrauchskunst fordert: Bühnenmäßigkeit und damit verbunden eine rhetorische Haltung, Knappheit, Pointierung, Aktualität und Engagement. Seine selbstgestellte Aufgabe ist es, den Song für eine größere musiktheatralische Form zu nutzen."

George Grosz: "Statt einer Biographie" (1925)

"Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen! Diese Zeit ist ja auch so idyllisch, so geigenhaft, so geschaffen für gotischen Heiligenkult, für Negerdorfschöne, für rote Kreise, blaue Quadrate oder kosmische Eingebungen: »die Wirklichkeit, ach, sie ist so häßlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen«. Oder seht sie euch an, die an der Zeit leiden - wie sich alles in ihnen verkrampft und wie sie bedrängt werden von ihren gewaltigen Visionen... Da wird von Kultur geredet und über Kunst debattiert - oder ist vielleicht der gedeckte Tisch, die schöne Limousine, die Bühne und der bemalte Salon, die Bibliothek oder die Bildergalerie, die sich der reiche Schraubengroßhändler auf Kosten seiner Sklaven leistet - ist das vielleicht keine Kultur? ...

Was hat das aber mit Kunst zu tun? Eben das, daß viele Maler und Schriftsteller, mit einem Wort fast alle die sogenannten »Geistigen«, diese Ordnung immer noch dulden, ohne sich klar dagegen zu entscheiden. Hier, wo es gilt, auszumisten, stehen sie immer noch zynisch beiseite - heute, wo es gilt, gegen all diese schäbigen Eigenschaften, diese Kulturheuchelei und all diese verfluchte Lieblosigkeit vorzugehen...

Geht in ein Proletariemeeting und seht und hört, wie dort die Leute, Menschen wie du und ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren. –

Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht ihr! Aber ihr könnt mitbauen an dieser Organisation. Ihr könnt helfen, wenn ihr euch bemüht, euren künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen der arbeitenden Menschen.

Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein -, verzichte auf die heute verlangte Tiefe, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit kabbalistischem Schwindel und intellektueller Metaphysik .."

Das Gestische:

Die einzelnen Elemente des Songs und seiner Präsentation "verhalten" sich zum Inhalt, und zwar jedes auf seine Weise ("Mehrfachansichten" einer Sache wie in einem kubistischen Bild):

Inhalt:

Zwei "Stützen der Gesellschaft" (vgl. das Bild von Grosz aus dem Jahr 1926), der Polizeipräsident Brown, der Repräsentant der staatlichen Ordnung, und der "Boss" der Unterwelt (als Karikatur des Unternehmers), entpuppen sich im Alkoholrausch als zwei anarchistische, militaristische, rassistische Typen, die geradewegs aus Mahagonny entlaufen sein könnten. Es geht also um die Entlarvung der Fassadenhaftigkeit der Gesellschaft, um das Aufzeigen versteckter oder offener Brutalität.

Der Text fixiert durch seinen Marschierhythmus den militärischen Aspekt. Besonders brutal wirken die schnell und kurz wie ein Maschinengewehrfeuer aufeinanderfolgenden Reime des Refrains. Es handelt sich um zwei Wellen": zwei kurze, abgehackte Verse münden in einen längeren. Der Vorgang wiederholt sich, aber gewaltig gesteigert: 4 "Salven münden in einen noch längeren Vers,, dessen Ende die höchste Brutalitätsstufe markiert ("Beefsteak Tartar").

Der Schauspieler/Sänger nimmt die Haltung eines typischen Militaristen ein, er spricht/singt in einem harten, schneidenden, zackigen Offizierston, er "bellt" sozusagen. Er wechselt zwischen Singen und Sprechen, er führt seine Stimme (wie ein Kabarettist) frei gegenüber den fixierten Noten, um eine Verschmelzung mit der Musik zu verhindern und seinen Part als eigenständigen zu erhalten.

Die Musik fixiert einen Foxtrott (vgl. das Beispiel von M. Seiber) in Rhythmik (Punktierung, jazzmäßige Synkopen), Instrumentation ("Jazzinstrumente" wie Saxophon, Banjo, Klavier) und Diastematik ("schmierige", gefühlige Chromatik). Der Foxtrott steht als beliebte Tanzform für die "bürgerliche Kultur", also die Fassade. Bei "Soldaten wohnen" nimmt er vollends die Gestalt eines "Schlagers" an.

Verfremdet wird der Foxtrott aber dadurch, daß er im Tempo eines ver"rag"ten Marsches gespielt wird (wirklich? Der Foxtrott "Ich bin die fesche Lola" aus dem Film "Der blaue Engel" - "Schlagerparade 1930 EMI 1C 038 15 3031 - hat das Tempo MM Halbe = 129, Weill schreibt Halbe = 92 vor!) und in seiner Tonalität und Periodik "verbogen" ist. Marschmäßig ist vor allem die Instrumentation (Piccoloflöte, Tromp, Pos, Gr. Trommel, Becken) und der Satz (hum-ta-Begleitung, schmetternde Fanfaren der 2. Str. u.a.). Dadurch wird der Militarismus repräsentiert.

Dieser Verbindung von Militarismus und Bürgerlichkeit, die sich in der Musik des Refrains durchdringen und gegenseitig verfremden, steht eine ganz andere ‚Sprache‘ in den Strophen gegenüber. Leere Quintklänge im verfremdenden, brutalisierenden Sekundabstand werden gnadenlos repetiert, ein musikalischer Primitivismus und Barbarismus. Die Gesangstimmen inszeniert Weill so: In den Strophen und in der Mitte des Refrains herrscht "Sprechgesang", zu Beginn und am Ende des Refrains Schlagermelodik. Der Beginn des Refrains wird auch durch die unmittelbar vorhergehende Ablösung der barbarischen Repetition in der Begleitung durch Chromatik besonders effektiv in Szene gesetzt. Der Widerspruch zwischen der grausigen Textaussage und der Musik wird dadurch besonders deutlich, vor allem am Schluß, wo der Gipfel der Menschenverachtung ("dann machten sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar") mit der "normalsten" Musik des ganzen Stückes (klare Kadenzierung nach a-Moll) verbunden wird. (Allerdings wird das a-Moll nicht endgültig erreicht, es erfolgt ein überraschender "Schnitt" in der plötzlichen Wendung zur Unterdominante und zur militaristischen Musik des Vorspiels.

Exotisch wirken die Holzbloktrommeln und die leeren Quintparallelen (bei "vom Cap bis Couch Behar" und am Schluß). Sie sind eindeutig illustrativ. Es gibt also entgegen gegenteiliger Aussagen in verschiedenen Aufsätzen auch bei ihm solche Elemente. Im Refrain wird der daktylische Rhythmus des Gedichts durchgehend fixiert

Weill: Kanonensong 1. Erich Schellow/Wolfgang Grunert, MK 42637 (1958) / 2. (5. 9. 1930) Willy Trenk-Trebitsch/Kurt Geron , Tel. 6.41911 AJ

Marlene Dietrich: "Ich bin die fesche Lola" aus Sternbergs Film "Der blaue Engel" - "Schlagerparade 1930" ENII 1C 038 15 63031 - kann als Vergleichsobjekt auch hinsichtlich des Vortrags dienen (halb gesprochen, "gegen die Notenwerte singen", Sternbergs Film hat viele Kabarettelemente, die auf die neue Songform Brechts und Weills stark eingewirkt haben).

Weill: Dreigroschenoper, 1928

Nr. 7. KANONEN-SONG (Macheath-Brown)

Foxtrot-Tempo (♩ = 92)

6 Macheath
John war dar-un-ter und Jim war da-bei

11 M.
Doch die Ar-mee, sie frägt kei-nen,wer er sei
B. George ist Sergeant ge-wor-den. und mar-

14 Refrain
M. Sol-da-ten woh-nen auf den Ka-
B. schierte hin-auf nachdem Nor-den. Sol-da-ten woh-nen auf den Ka-

19 M. no-nen vom Cap bis Couch Be-har.
B. no-nen vom Cap bis Couch Be-har.

24 M. und es be-gog-ne-te
B. Wenn es mal reg-ne-te ih-nen'ne neu-e

29 M. 'ne brau-ne o-der blas-se, dann machensie viel-leicht daraus ihr Beefsteak Tar-tar.
B. Ras-se, dann machensie viel-leicht daraus ihr Beefsteak Tar-tar.

36



George Grosz, Stützen der Gesellschaft, 1926

♩ = 96-104

FOXTROT für Klavier (for piano)

In: Das Musikwerk

M. Seiber

Handwritten musical score for a foxtrot by M. Seiber. The score is written for piano and consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked as ♩ = 96-104.

Parodie/Verfremdung

Katharina Hegewisch:

... Aristoteles ... warnte vor Übertreibungen im Bereich des Ornamentalen, behauptete aber an anderer Stelle, jede Skurrilität könne im Hinblick auf ihren poetischen Effekt, auf das Ideal oder den gängigen Geschmack verteidigt werden. In seiner »Rhetorik« empfahl er, der Sprache einen »fremden Klang zu geben, da die Menschen bewundern, was ihnen fern sei.«
Das Kunstwerk als Kunststück. In: Frankfurter Allgemeine Magazin, G. 5. 1988, S. 66

Johann Wolfgang von Goethe:

"Die Kunst aber soll für diejenigen Organe bilden, mit denen wir sie auffassen; tut sie das nicht, so verfehlt sie ihren Zweck und geht ohne die eigentliche Wirkung an uns vorüber." zu Eckermann, 2. 5. 1824

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:

"Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es *bekannt* ist, nicht erkannt. Es ist die gewöhnliche Selbsttäuschung wie Täuschung anderer, beim Erkennen etwas als bekannt voraus zu setzen, und es sich ebenso gefallen zu lassen; mit allem Hin- und Herreden kommt solches Wissen, ohne es zu wissen wie ihm geschieht, nicht von der Stelle."

zit. nach: P. Chr. Giese: Das »Gesellschaftlich-Komische«. Stuttgart 25 1974, Metziersche Verlagsbuchhandlung, S. 57f.)

Novalis: Die Welt muß romantisiert werden

"Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ur(sprünglichen) Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit(ative) Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit(ative) Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.

Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57)

Arnold Hauser:

"Der Begriff der »romantischen Ironie« gründet sich im wesentlichen auf die Einsicht, daß die Kunst nichts als Autosuggestion und Selbstbetrug ist und daß wir uns der Fiktivität ihrer Darstellungen stets bewußt sind. Die Definition der Kunst als »bewußte Selbsttäuschung« geht auf die Romantik und auf die Ideen wie Coleridges »willing suspension of disbelief« zurück. Die »Bewußtheit« und »Gewolltheit« dieser Attitude aber ist noch ein klassizistisch-rationalistischer Zug, den die Romantik mit der Zeit aufgibt und ihn durch die unbewußte Selbsttäuschung, die Betäubung und Berausung der Sinne, Verzicht auf Ironie und Kritik ersetzt. Man hat die Wirkung des Films mit der des Alkohols und des Opiums verglichen und die aus den Kinos in die dunkle Nacht hinauswankende Menge als Betrunkene und Betäubte beschrieben, die sich über den Zustand, in dem sie sich befinden, keine Rechenschaft geben können, noch wollen. Diese Wirkung ist aber nicht nur dem Film eigentümlich; sie hat ihren Ursprung in der romantischen Kunst. Auch der Klassizismus wollte natürlich suggestiv sein und im Leser oder Beschauer Empfindungen und Illusionen erwecken - welche Kunst wollte das nicht! -; seine Darstellungen hatten jedoch stets den Charakter eines belehrenden Beispiels, einer aufschlußreichen Analogie, eines beziehungsreichen Symbols. Man reagierte auf sie nicht mit Tränen, Verzückungen und Ohnmachtsanfällen, sondern mit Überlegungen, Einsichten und einem tieferen Verständnis des Menschen und seines Schicksals." Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 75 München 1983. Beck, S. 696f.)

Busoni, Ferruccio (1907):

"So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf - soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen -, so so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller „spiele“ - er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken. Auf solche Voraussetzungen gestützt, ließe sich eine Zukunft für die Oper sehr wohl erwarten. Aber das erste und stärkste Hindernis, fürchte ich, wird uns das Publikum selbst bereiten. Es ist, wie mich dünkt, angesichts des Theaters durchaus kriminell veranlagt, und man kann vermuten, daß die meisten von der Bühne ein starkes menschliches Erleben wohl deshalb fordern, weil ein solches ihren Durchschnittsexistenzen fehlt; und wohl auch deswegen, weil ihnen der Mut zu solchen Konflikten abgeht, nach welchen ihre Sehnsucht verlangt. Und die Bühne spendet ihnen diese Konflikte, ohne die begleitenden Gefahren und die schlimmen Folgen, unkompromittierend, und vor allem: unanstrengend. Denn das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß, um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß."

Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Hamburg 1973, Wagner, S. 21f.

Viktor Schlovskij: (1916):

"... Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klarwerden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen; wenn jemand sich an die Empfindung erinnert, die er hatte, als er zum ersten Mal eine Feder in der Hand hielt oder zum ersten Mal in einer fremden Sprache redete, und wenn er diese Empfindung mit der vergleicht, die er beim zehntausendsten Mal hat, dann wird er uns zustimmen. Das ist ein Prozeß, dessen ideale Ausprägung die Algebra darstellt, wo die Dinge durch Symbole ersetzt sind... So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge, , Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der »Verfremdung« der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig..."

Kunst als Verfahren. Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977 Fischer Taschenbuch Verlag, S. 214f.

Juril Tynjanov (1921)

"Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1) die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte Verfahren gehört." (S. 91) "Parodie und Travestie erreichen die Herabsetzung des Erhabenen auf andere Weise, indem sie die Einheitlichkeit zwischen den uns bekannten Charakteren von Personen und deren Reden und Handlungen zerstören, entweder die erhabenen Personen oder deren Äußerungen durch niedrige ersetzen."

Zit. nach: Th. Verwey/G. Witting: **Die Parodie in der neueren deutschen Literatur**, Darmstadt 1979, S. 63

Siegmund Freud:

"Die Karikatur stellt die Herabsetzung bekanntlich her, indem sie aus dem Gesamtausdrucke des erhabenen Objekts einen einzelnen an sich komischen Zug heraushebt, welcher übersehen werden mußte, solange er nur im Gesamtbilde wahrnehmbar war. Durch dessen Isolierung kann nun ein komischer Effekt erzielt werden, der sich auf das Ganze in unserer Erinnerung erstreckt. Bedingung ist dabei, daß nicht die Anwesenheit des Erhabenen selbst uns in der Disposition der Ehrerbietungen festhalte. Wo ein solcher übersehener komischer Zug in Wirklichkeit fehlt, da schafft ihn die Karikatur unbedenklich durch die Übertreibung eines an sich nicht komischen."

Zit. nach: Th. Verwey/G. Witting: **Die Parodie in der neueren deutschen Literatur**, Darmstadt 1979, S. 92

Brecht

"Einen Vorgang oder Charakter verfremden heißt, zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen." (Ewen 200)

"Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen". Der Zuschauer "sieht: dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind. Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer im Theater eine neue Haltung bekommt" (XV,302), eben die kritisch-produktive (vgl. 404f). - Der Schauspieler muß so spielen, "daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt.... Der technische Ausdruck für diese Verfahren heißt: Fixieren des Nicht-Sondern" (343, Fahrenbach, S. 70f).

Episches Theater

Der Begriff ist von Aristoteles übernommen: episch ist eine Erzählform, in der es nach Aristoteles möglich ist "eine Anzahl gleichzeitiger Vorgänge" zu beschreiben, die weder durch die organische Struktur der Tragödie hinsichtlich der Einheit von Ort, Zeit und Handlung gebunden sind, noch hinsichtlich der Schürzung des Handlungsknotens (Steigerung, Höhepunkt und Auflösung). Brecht verwendet den Begriff schon in den 20er Jahren.

Traditionelle Quellen waren vielleicht:

- Chaplins "gestische Schauspielweise"
- elisabethanische Chronikstücke
- Sturm und Drang
- Romantiker mit ihrer "Illusionsdurchbrechung"
- Joyce's Ulysses

1930 ersetzt Brecht den Begriff episch durch dialektisch und wendet sich damit gegen die fundamentalen Elemente der aristotelischen Poetik der Tragödie:

Katharsis, Einfühlung und Mimesis.

Vor allem die Einfühlung war für ihn ein rotes Tuch: In der Mimesis verwandelt sich der Schauspieler so überzeugend in einen bestimmten Charakter, daß der Zuschauer suggestiv zur Einfühlung gezwungen wird. es kommt zur Identifizierung des Zuschauers mit den Gefühlen des Schauspielers und seinen Handlungen auf der Bühne, zum Verschmelzen des Zuschauers mit dem Schauspieler und dem Charakter, den er zum Leben erweckt. (Horaz: "Wenn du mich weinen lassen willst, mußt du zuallererst selbst Trauer fühlen", Ewen 196). Da die Helden der Tragödie aber bestimmte Werte bzw. eine bestimmte Weltsicht verkörpern, akzeptiert der Zuschauer unbewußt auch diese hinter der Tragödie stehende, als absolut gedachte Weltordnung. Die Katharsis besteht gerade in der Herbeiführung eines Zustandes der befriedigten Gleichgewichts. Nach Brecht kann der Zuschauer bei einem solchen Theater nur so reagieren:

"Ja, das habe ich auch schon gefühlt. So bin ich. Das ist nur natürlich. Das wird immer so sein. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst da ist alles selbstverständlich. Ich weine mit dem Weinenden, ich lache mit dem Lachenden." (Ewen 187)

Eine solche Haltung ist für Brecht einem "Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters" unangemessen. Der Zuschauer soll ernst genommen werden, er soll als selbständig urteilender Beobachter, Kritiker fungieren, nicht gefühlsmäßig, sondern produktiv denkend reagieren. Die Reaktion eines solchen Zuschauers stellt sich Brecht so vor:

"Daran hatte ich nicht gedacht So sollte es nicht sein. Das ist sehr seltsam ... fast unglaublich Das muß aufhören! Die Leiden dieses Menschen berühren mich tief, weil es einen Ausweg für ihn gibt Das ist große Kunst - nichts ist hier selbstverständlich. Ich lache über den Weinenden und weine über den Lachenden." (Ewen 188)

Nicht zuletzt waren es die Erfahrungen, die Brecht seit den frühen 20er Jahren mit der meisterlichen Handhabung der Einfühlung durch Hitler machen konnte, die ihn in seiner Einstellung bestärkten. Hier wurde ad oculos demonstriert, wie man mit theatralischem Gehabe und Suggestionskraft Individuen in eine blinde Masse verwandeln kann.

Ein Hauptgegner war vor allem **Wagners Musikdrama**. Wagner versetzte das Orchester in die "mystische Höhle", trennte durch diesen Orchestergraben Zuscherraum und Bühne, "das Reale vom Ideellen", vergrößerte die Figuren des Dramas "in übermenschliche Maße". Das "Tableau", wie Wagner es ausdrückt, zieht sich vom Zuschauer zurück wie im Traum".

- *"Inzwischen versetzt die Musik, da sie wie eine Geisterstimme aus der »mystischen Höhle« hervorkommt oder wie Dämpfe, die unter dem Dreifuß der Pythia aus dem heiligen Busen der Erde aufsteigen, ihn in jenen vergeistigten Zustand der Hellsichtigkeit in der die szenische Darstellung zum perfekten Bild des wirklichen Lebens wird."* (Ewen S. 185)

Brecht

"Welche Haltung sollte der Zuschauer einnehmen in den neuen Theatern, wenn ihm die traumbefangene, passive, in das Schicksal ergebene Haltung verwehrt wurde? Er sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen." (Brecht; XV,301; vgl. 306; Fahrenbach S. 60)

"Die kritische Haltung des Zuschauers (und zwar dem Stoff gegenüber, nicht der Ausführung gegenüber) darf nun nicht etwa als eine rein rationale, rechnerische, neutrale, wissenschaftliche Haltung angesehen werden. Sie muß eine künstlerische, produktive, genußvolle Haltung sein." (Brecht, XV275; vgl. 379; Fahrenbach S. 64)

"Das epische Theater bekämpft nicht die Emotionen, sondern untersucht sie und macht nicht halt bei ihrer Erzeugung. Der Trennung von Vernunft und Gefühl macht sich das durchschnittliche Theater schuldig, indem es die Vernunft praktisch ausmerzt. Seine Verfechter schreien beim geringsten Versuch, etwas Vernunft in die Theaterpraxis zu bringen, man wolle die Gefühle ausrotten" (XV,277). - Aber der Gegensatz zwischen Vernunft und Gefühl besteht nur in ihren unvernünftigen Köpfen und nur infolge ihres höchst zweifelhaften Gefühlslebens. ... Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft und die Vernunft reinigt unsere Gefühle" (XVI,919). "... mit der Entfernung der Einfühlung aus ihrer beherrschenden Stellung fallen nicht die gefühlsmäßigen Reaktionen, welche von den Interessen herrühren und sie fördern" (XV,246). "Ihr könnt eure Kritik nicht auf das Verstandesmäßige begrenzen. Auch die Gefühle nehmen an der Kritik teil, vielleicht ist es gerade eure Aufgabe, die Kritik durch Gefühle zu organisieren" (XVI,637). Das epische Theater "verzichtet in keiner Weise auf Emotionen. Schon gar nicht auf das Gerechtigkeitsgefühl, den Freiheitsdrang und den gerechten Zorn: es verzichtet so wenig darauf, daß es sich sogar nicht auf ihr Vorhandensein verläßt, sondern sie zu verstärken oder zu schaffen sucht. Die 'kritische Haltung', in die es sein Publikum zu bringen trachtet kann ihm nicht leidenschaftlich genug sein" (XVII,1144; vgl. 1086; Fahrenbach S. 66).

"Gäbe es nicht solch amüsantes Lernen, dann wäre das Theater seiner ganzen Struktur nach nicht imstande, zu lehren. Das Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant" (XV,267).

Bertolt Brecht (Anmerkungen zur "Dreigroschenoper". In: B. B. Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Frankfurt 1958, Suhrkamp Verlag, S. 154ff.)

"Indem er singt vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt als merke er nicht; daß er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singe. Die drei Ebenen: nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, müssen stets voneinander getrennt bleiben, und keineswegs bedeutet das gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens und das Singen eine solche des gehobenen Redens. Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermaßes der Gefühle fehlen, der Gesang ein. Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen (darf man eine Speise ändern anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zweck benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufige, profane Redensarten, die ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muß dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuß an der Melodie deutlich verraten. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt usw.). Besonders beim Lied ist es wichtig daß "der Zeigende gezeigt wird".

Bertolt Brecht (Ritter 218)

"Es ist ein vorzügliches Kriterium gegenüber einem Musikstück mit Text, vorzuführen, in welcher Haltung, mit welchem Gestus der Vortragende die einzelnen Partien bringen muß, höflich oder zornig, demütig oder verächtlich, zustimmend oder ablehnend, listig oder ohne Berechnung. Dabei sind die allergewöhnlichsten, vulgärsten, banalsten Gesten zu bevorzugen. So kann der politische Wert eines Musikstücks abgeschätzt werden."

Brecht wußte mit oder von Freud, daß der heutige Zuschauer nicht auf Rauschmittel und Ersatzbefriedigungen verzichten kann, daß er danach verlangt, seine widerspruchsvolle Welt mit einer harmonischen, träumbaren zu vertauschen. Deshalb sah er sich vor der Notwendigkeit, die Kunst des Zuschauers genauso zu entwickeln wie die des Autors und Schauspielers. Der Zuschauer sollte vom "kulinarischen" Genießer zum "Produzenten" werden.

An die Stelle von Einfühlung und Katharsis muß die Verfremdung treten. Die "Befremdung" des Zuschauers setzt beides voraus: das Bekannte und die Verfremdung desselben. Die Wirkung ist umso größer, je bekannter und eindeutiger das Verfremdete ist. Von daher erklärt sich das Aufgreifen von "verschlissenen" "Gesten".

Verfremdung

Der Begriff entstand 1936. 1927 verwandte Brecht den Begriff "Befremden" (*Das, was die Hauptfigur, jener Packer Galy Gay tut oder nicht tut; wird Sie vielleicht befremden.*) (Ewen 205)

1935 besuchte Brecht die Sowjetunion: Hier lernte er vielleicht den Begriff von Sklovskij kennen (s. Text!).

Bei gleicher Gelegenheit erlebte er in Moskau das chinesische Theater (1936 schrieb er daraufhin: "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst")

Brecht: (Ewen 200)

"Einen Vorgang oder Charakter verfremden heißt; zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen."

Intendiert ist also ein dialektischer Prozeß:

- Ich verstehe (d. h. ich glaube zu verstehen, da ich es als selbstverständlich voraussetze)
- Ich verstehe es nicht (nämlich: es sieht fremd aus)
- Ich verstehe es von neuem

Durch das neue, verfremdende Theater soll die Entfremdung in der Gesellschaft bekämpft werden. Verfremdung ist der "Schock" der Erkenntnis und der Selbsterkenntnis.

Wagner: Tristan und Isolde, 2. Aufzug, 2. Szene

Text: s. Csampaï, Wagner. S. 70f.; Noten: s. Klavierauszug von Kleinmichel, S. 158

So stürben wir, um ungetrennt,
 ewig einig ohne End';
 ohn' Erwachen, ohn' Erlangen
 namenlos in Lieb' umfassen,
 ganz uns selbst gegeben,
 der Liebe nur zu leben!

Brecht/Weill: Dreigroschenoper (Nr. 8), Liebeslied

Text: Dreigroschenoper S. 42; Noten: Klavierauszug S. 24f.

Macheath: Und jetzt muß das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier. Setz dich, Polly!

Musik

Macheath: Siehst du den Mond über Soho?

Polly: Ich sehe ihn, Lieber.

Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter?

Macheath: Ich fühle es Geliebte.

Polly: Wo du hingehst, da will ich auch hingehen.

Macheath: Und wo du bleibst, da will auch ich sein.

BEIDE *singen*:

Und gibt's auch kein Schriftstück vom Standesamt Und keine Blume auf dem Altar
 Und weiß ich auch nicht, woher dein Brautkleid stammt Und ist keine Myrte im Haar -
 Der Teller, von welchem du issest dein Brot
 Schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort!
 Die Liebe dauert oder dauert nicht
 An dem oder jenem Ort.

Nr. 8. LIEBESLIED

(Polly - Makeath)

Molto tranquillo (♩ = 66)

Macheath (gesprochen) **Polly** (gesprochen)

Siehst du den Mond ü-ber So-ho? Ich seh ihn, Lie-bor. Fühlst du mein Herz schlagen, Ge-lieb-te?

Ich fühl es, Ge-lieb-te. Wo du hin-gehst, will ich auch hin-gehn. Und wo du bleibst, da will auch ich sein.

Boston-Tempo (♩ = 84)

Polly

Und gibt es kein Schrift-stück vom Stan-des-amt und kei-ne Blu-men

Macheath

Und gibt es kein Schrift-stück vom Stan-des-amt und kei-ne Blu-men

Lie-be dau-ert o-der dau-ert nicht an dem o-der je-nem Ort.

Lie-be dau-ert o-der dau-ert nicht an dem o-der je-nem Ort.

Mimesis und Gestus

J. S. Bach: Kantate Nr. 60, Schlußchoral, T. 7

+ + + + Anabasis
Suspiratio

x x x x Katabasis/Passus duriusculus (Lamento)
Mein Je-sus kommt;

J. Haydn: Die Schöpfung (1798): Einleitung (Die Vorstellung des Chaos), T. 50ff.

Liszt: "Ich möchte hingehn (1845)

Nach der Stelle
"Du wirst nicht stille
wie der Stern versinken"

+ + + +

Wagner: Tristan und Isolde

Einlei-tung

Sehnsuchtsmotiv
Chromatischer Terzgang (Lamento), Leidensmotiv

S. 158

So star-ben wir, um un - ge - trennt
("Erlösung")

Schluß

Ralph Benatzky: Valse boston (Einmal kommt der Tag, da wirst du mich verlassen), 1921
Valse lente

Paul Hindemith: Boston aus "1922", Suite für Klavier", T. 15ff

Weill: Liebeslied (Dreigroschenoper)

Und gibt es kein Schriftstück vom Standesamt

Morgenschoral des Peachum (Nr. 3, T. 9f.)
(Die Melodie stammt aus Gays "Beggar's Opera")

Ver-kauf dei-nen Bru-der. du Schuft

Weill: Zu Potsdam

Zu Potsdam unter den Eichen, im hundertjährigen Staub,

Schlager

Das machen nur die Beine von Do-lo-res, daß die Se-no-res nicht schlafen gehn.

Bänkellied (1854 aufgezeichnet, MGG 4, 1429)

Weint mit mir, ihr nächtlich stillen Hai-ne, zürnet nicht, ihr morschen To-ten-bei-ne

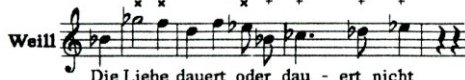
Wagner: Tristan und Isolde



Wagner

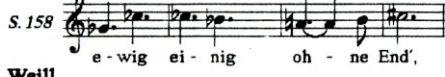


in Lieb' um-fan-gen,



Die Liebe dauert oder dau - ert nicht

Wagner



e - wig ei - nig oh - ne End',

Weill

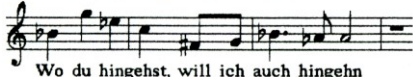


an dem o - der je-nem Ort.

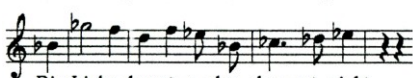
Schubert (Frühlingstraum)



der Blu-men im Win - ter sah.



Wo du hingehst, will ich auch hingehn



Die Liebe dauert o - der dau - ert nicht

"Die Polly ist etwa in einer Liebesszene mit Macheath nicht nur die Geliebte des Macheath, sondern auch die Tochter des Peachum; und immer nicht nur seine Tochter, sondern auch die Angestellte ihres Vaters. Ihre Beziehungen zum Zuschauer müssen beinhalten ihre Kritik der landläufigen Vorstellungen des Zuschauers über Räuberbräute und Kaufmannstöchter und so fort." (vgl. Csampai: Dreigroschenoper, S. 77)

Mit dieser Äußerung ergänzt Brecht seine obige Aussage über Polly und rät der Polly-Darstellerin, ihre Rolle - entsprechend dem gestischen Prinzip - zu verfremden.

Brecht beschreibt die Rolle der Musik in der Dreigroschenoper folgendermaßen:

"Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmäßig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit. Sie wurde sozusagen zur Schmutzaufwirblerin, Provokateurin und Denunziantin." (vgl. Csampai, Dreigroschenoper, S. 83)

Interpretationsvergleich

TELDEC 6.41911, Reihe Dokumente, aufgenommen am 7. 12. 1930, mit Erika Helmke und Willy Trenk-Treibtsch (Die alte - unter den Augen Brechts und Weills entstandene - Aufnahme ist besser, schneller, karikierender und gleichzeitig gefühlvoller als die späteren.)

CBS CD MK 42637, aufgenommen am 11. - 15. 1. 1958, mit Johanna von Koczian und Erich Schellow

Philips 6768 700, aufgenommen 1966, mit Karin Huebner und Hans Korte

Decca 8209402, aufgenommen 1989, mit Ute Lemper und Rene Kollo

Zum Dilemma der Aufnahmen der Dreigroschenoper und dem darin zum Ausdruck kommenden Mißverständnis der Musik Weills vgl. Egon Voss: Anmerkungen zur Diskographie. In: Csampai, Dreigroschenoper, S. 311f.

Verfremdungseffekte

Vorhang hat nur die Hälfte seiner normalen Höhe

Der Desillusionierung und Verfremdung dienen auch viele andere Maßnahmen auf der Bühne. Brecht sagt dazu in einem Gedicht:

"... sperrt mir die Bühne nicht ab!

Zurückgelehnt, werde der Zuschauer

Der geschäftigen Vorkehrungen gewahr, die für ihn

Listig getroffen werden, einen zinnernen Mond

Sieht er herunterschweben, ein Schindeldach

Wird da hereingetragen, zeigt ihm zuviel nicht

Aber zeigt etwas! Und laßt ihn gewahren

Daß ihr nicht zaubert, sondern

Arbeitet, Freunde" (zit. nach Ewen, S. 207)

Projektion eines Mottos, eines Titel oder eines Bildes auf den Vorhang. Der Zuschauer wird informiert über das kommende. Es wird also nicht mit der Überwältigungstechnik der "Überraschung" gearbeitet.

spärliches Mobiliar, das allerdings sehr sorgfältig ausgewählt ist. Es soll nicht die Suggestion von Wirklichkeit entstehen. Der Zuschauer soll seine Phantasie gebrauchen und auf Distanz gehalten werden, vor allem, wenn ein bestimmtes Ambiente durch verfremdende, provozierende pars pro toto-Technik repräsentiert wird, indem z.B. an Stelle einer Fabrik ein Plakat mit den Gehaltsstufen, einem Bild des Besitzers oder einer Seite aus dem Konzernkatalog gezeigt wird.

Schauspieler spricht das Publikum an.

er hat Abstand von seiner Rolle, zeigt etwas, identifiziert sich nicht mit seiner Rolle

eingeschobene Chöre, Lieder Songs

Orchester auf der Bühne

Wenn der Schauspieler singt, unterbricht er die Handlung, tritt vor und singt sein Lied, wie mit einer Schere (würde Brecht sagen) vom Gang der Geschichte abgetrennt.

Sprechgesang

Selbständigkeit der Musik: sie ist unabhängig vom Text, sie dient nicht als Begleitung, sondern als Kommentar, sie hat ihren eigenen Gestus.

Gestus /Gnmdgestus

"Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck des Schauspielers" Tatsächlich sind es Gestik, Rede, Haltung, Musik - der ganze Komplex, der dem Publikum nicht durch psychologische Mittel, sondern durch Benehmen und Handlung enthüllt wird. Zum Gestus gehört auch eine gesellschaftliche Beziehung: das bloße Stolzieren eines Faschisten ist kein sozialer Gestus, wohl aber das Stolzieren über Leichen.

Bertolt Brecht Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: B.B.: Schriften zum Theater, Frankfurt 1957, Suhrkamp, S. 19ff.):

"... *Mahagonny* mag nicht sehr schmackhaft sein, es mag (aus schlechtem Gewissen) seinen Ehrgeiz darein setzen, es nicht zu sein - es ist durch und durch kulinarisch.

Mahagonny ist nichts anderes als eine Oper.

... aber Neuerungen!

Die Oper war auf den technischen Standard des modernen Theaters zu bringen. Das moderne Theater ist das epische Theater. Folgendes Schema zeigt einige Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater.¹

Dramatische Form des Theaters:

handelnd
verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion
verbraucht seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle
Erlebnis
der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt
Suggestion
die Empfindungen werden konserviert
der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt
der Mensch als bekannt vorausgesetzt
der unveränderliche Mensch
Spannung auf den Ausgang
eine Szene für die andere
Wachstum
Geschehen linear
evolutionäre Zwangsläufigkeit
der Mensch als Fixum
das Denken bestimmt das Sein
Gefühl

Epische Form des Theaters:

erzählend
macht den Zuschauer zum Betrachter,
aber weckt seine Aktivität
erzwingt von ihm Entscheidungen
Weltbild
er wird gegenübergestellt
Argument
werden bis zur Erkenntnis getrieben
der Zuschauer steht gegenüber, studiert
der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Gang
jede Szene für sich
Montage
in Kurven
Sprünge
der Mensch als Prozeß
das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken
Ratio

Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente... Solange »Gesamtkunstwerk« bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste »verschmelzt« werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichmäßig degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisierungsversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden.

Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbständigkeit erhalten.

a) Musik

Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:

Dramatische Oper

Die Musik serviert
Musik den Text steigernd
Musik den Text behauptend
Musik illustrierend
Musik die psychische Situation malend

Epische Oper

Die Musik vermittelt
den Text auslegend
den Text voraussetzend
Stellung nehmend
das Verhalten gebend

Die Musik ist der wichtigste Beitrag zum Thema...²

Mag *Mahagonny* so kulinarisch sein wie immer - eben so kulinarisch wie es sich für eine Oper schickt -, so hat es doch schon eine gesellschaftsändernde Funktion; es stellt eben das Kulinarische zur Diskussion, es greift die Gesellschaft an, die solche Opern benötigt; sozusagen sitzt es noch prächtig auf dem alten Ast, aber es sägt ihn wenigstens schon (zerstreut oder aus schlechtem Gewissen) ein wenig an...

Die Oper *Mahagonny* ist vor zwei Jahren, 1928/29, geschrieben. In den anschließenden Arbeiten wurden Versuche unternommen, das Lehrhafte auf Kosten des Kulinarischen immer stärker zu betonen. Also aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln und gewisse Institute aus Vergnügungsstätten in Publikumsorgane umzubauen.

¹Dieses Schema zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen. So kann innerhalb eines Mitteilungsvorgangs das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rationell Überredende bevorzugt werden.

²Die große Menge der Handwerker in den Opernorchestern ermöglicht nur assoziierende Musik (eine Tonflut ergibt die andere); also ist Verkleinerung des Orchesterapparates auf allerhöchstens 30 Spezialisten nötig. Der Sänger wird zum Referenten, dessen Privatgefühle Privatsache bleiben müssen."

Parodie

griech. "Nebengesang", ein Lied verändert singen

Parodie im negativen Sinne: etwas durch komische Verzerrung und Verfremdung lächerlich machen, verspotten: etwas "Erhabenes" "herunterziehen" (Verletzung des "Stilhöhengesetzes") oder etwas "Niedriges" "überhöhen" (z.B. einen Werbespot in die Form von Schillers "Glocke" kleiden).

Parodie im positiven Sinne: Umarbeitung eines vorliegenden Modells (einer fremden oder eigenen Komposition oder eines Stilmodells) zu etwas Neuem im Sinne der "aemulatio", des Wettstreits mit dem Vorbild. Ziel ist ein neues Kunstwerk, das evtl. dem Vorbild überlegen sein soll. Es gilt Fremdes in Eigenes zu verwandeln oder einfach aus Altem Neues zu machen. (Beispiele: Parodiemessen des 16. Jahrhunderts. Bachs Weihnachtsoratorium als Umarbeitung weltlicher Kantaten).

Die **Funktionen bzw. Intentionen** der Parodie sind also unterschiedlich:

- Spaß, Ulk, Persiflage
- Kritik Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten":
- *politisch:* Eisler, Weill;
- *kulturell/ästhetisch:* Die Vertreter des Funktionalismus (der "Gebrauchskunst" als Gegenstück zur art pour l'art, zum autonomen Kunstwerk) der 20er Jahre opponieren gegen den metaphysischen Anspruch und die unendliche Verfeinerung und Kompliziertheit der spätromantischen Musik durch ihre Hinwendung zur "banalen Alltäglichkeit" der Tanz-, Unterhaltungs-, Marsch-, Schlager- und Jazzmusik. Die Parodie solcher Musikmodelle wird als Mittel der Destruktion, Provokation, Verspottung und Entlarvung benutzt, aber auch aus Freude am "Primitiven" und "Elementaren" und aus dem Bedürfnis der Solidarisierung mit der "Masse".
- kreative, produktive (also nicht -museale) Auseinandersetzung mit Tradition, Wahrnehmungsschärfung, Aufdecken von Mechanismen mit dem Ziel des Aufbrechens automatisierter Wahrnehmung (Sklovskys Formalismus, Strawinskys Neoklassizismus)
- Verfahren zur Schaffung neuer Kunstwerke mit -evtl. höherem Organisationsgrad (Strawinskys "Marsch", "Walzer"

musikalische Verfahren der Verfremdung (in loser Reihung, nicht überschneidungsfrei):

- *Demolierung* (Zerstörung) des Zusammenhangs, der Konvention
- *Isolierung* von Teilmomenten
- *Reduktion:* Komplexes wird primitiv gemacht: *Banalisierung, Barbarisierung*
- *Übertreibung* bestimmter Teilmomente
- *Mechanisierung* (Isolierung, Übertreibung bzw. Perpetuierung): z.B. dauernde, penetrante Wiederholung von Elementen
- *Umfunktionierung/Umgewichtung:* Streicher werden wie Schlagzeug eingesetzt, Hauptsächliches wird nebensächlich, Nebensächliches wird in den Vordergrund gestellt, aufgedonnert
- *Normverletzung/Stilmontage/Diskrepanzerzeugung:* Verfremdung eines klassischen Kontextes durch Dissonanzen, falsche Harmonien, Taktverschiebungen u. ä.; Mischung nicht zusammenpassender Stile wie in Saties Sonatine bureaucratique (Clémenti, Debussy)
- *Distanzierung/Ironisierung:* z.B.: romantische Gefühlsgesten "einfrieren" durch *Entstellung*

Bert Brecht/ Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

p

Zu Potsdam unter den Ei - chen im hel - len Mit-tag ein Zug, vorn eine Trommel und

p

Glocken *pp*

8

10 *p*

hin-ten ei-ne Fahn, in der Mit-te ei-nen Sarg man trug. Zu Pots - dam un - ter den Ei - chen, im

13

15

hun - dert - jäh - ri - gen Staub, da tru - gen sech - se ei - nen Sarg mit

17

20

Helm und Ei - chen - laub. Und auf dem Sar-ge mit Mennige - rot, da war geschrieben ein Reim, die

Glocken

23

25

Buch - sta - ben sa-hen häß - lich aus: >Je - dem Krie-ger sein Heim! Je - dem Krie-ger sein Heim!< Das

29

30

war zum An - ge - den - ken an man - chen to - ten Mann, ge - bo - ren in der

34 Hei - mat, ge - fal - len am Chemin des Dames. 35 *mf* Ge - kro - chen einst mit Herz und Hand dem Va - terland auf den Leim, 40 be -

41 lohnt mit dem Sar - ge vom Va - ter - land: Je - dem Krie - ger sein Heim! 45 So zo - gen sie durch Potsdam für den

47 Mann am Chemins des Dames, 50 da kam die grü - ne Po - li - zei und hau - te sie zu - samm.

Bertolt Brecht /Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

Zu Potsdam unter den Eichen
im hellen Mittag ein Zug,
vorn eine Trommel und hinten eine Fahn,
in der Mitte einen Sarg man trug.

Zu Potsdam unter den Eichen,
im hundertjährigen Staub,
da trugen sechs einen Sarg
mit Helm und Eichenlaub.

Und auf dem Sarge mit Mennigerot
da war geschrieben ein Reim,
die Buchstaben sahen häßlich aus:
"Jedem Krieger sein Heim!"

Das war zum Angedenken
an manchen toten Mann,
geboren in der Heimat,
gefallen am Chemin des Dames.

Gekrochen einst mit Herz und Hand
dem Vaterland auf den Leim,
belohnt mit dem Sarge vom Vaterland:
Jedem Krieger sein Heim!

So zogen sie durch Potsdam
für den Mann am Chemin des Dames,
da kam die grüne Polizei
und haute sie zusamm.

"Glocken" (2 Oktaven tiefer)

Zu Pots-dam un-ter den Ei-chen im hel-len Mit-tag ein Zug,

vorn ei-ne Trom-mel und hin-ten ei-ne Fahn, in der

Mit-te ei-nen Sarg man trug.

Das fiktive „Modell“ könnte so aussehen:

Zu Potsdam unter den Eichen, im hundertjährigen Staub, da trugensechse einen Sarg mit Helm und Eichen laub.

Die Weillsche 2. Strophe heißt - in der Begleitung vereinfacht - so:

Zu Potsdam unter den Eichen, im hundertjährigen Staub, da trugen sechs einen Sarg mit Helm und Eichen laub.

"Je - dem Krie - ger sein Heim!"

AUFNAHMEN:

Gisela May: Bergen-Festival 1971, Gesang und Klavier (Rundfunkmitschnitt)

Gisela May: DG 144 035 ("B. Brecht-Songs", 1968?), instrumentierte Fassung.

Identisch mit DG 27 55 005 (Aufnahme 1968)?

Gisela May: Capriccio 10180 (Brecht-Weill Songs, 1987), instrumentierte Fassung

Staats- und Domchor Berlin, CTH 2043 ("Die 20er Jahre"), Männerchorfassung.

Weill

Üb immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühl-les Grab und weiche kei-nen Fin-ger breit von Gottes We-gen ab.

Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche. Schallplatte Documentary Series Nr. 378. 1. unf 2. Teil, Excelsior Schallplatten E. Hocheder + Co. KG 4000 Düsseldorf 1

Üb immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühl-les Grab und weiche kei-nen Fin-ger breit von Gottes We-gen ab.

(Ungefähre) INSTRUMENTATION (nach der Aufnahme DG 144 035)

Lyra und Horn						"Üb immer Treu" (Horn: 2. Stimme)
Klarinette		Melodie		Melodie		"Üb immer Treu"
Trp.u.H.						
kl.Tr.						
Pauken						
Pos.						

Analyse: Zu Potsdam unter den Eichen (Übernommen aus der 1. Fassung dieser Tagung am 28.03.1990 in Düsseldorf)

- A** Marschrhythmus monoton repetiert, stockende Wirkung durch Pause auf "4"
Moll (f), p, fallender Melodieduktus mit zweimaliger Sequenzierung eines engmelodischen Motivs: trauriger, depressiver Gestus
"Trauermarsch" = Suggestion eines sich trostlos dahinschleppenden Zuges ("illustrierend") Die Sekundschärfungen der Begleitung bewirken eine "schrnerzliche" Nuancierung
tiefe Glockentöne im Baß (gebrochener Quintbordon) unterstützen den Grundgestus und suggerieren darüberhinaus eine "feierliche Beerdigung"
Der erste Melodieteil ist nicht nur wegen der Motivwiederholung monoton, sondern auch deshalb, weil er durch seine trichordische Intervallstruktur an ein Glockengeläute erinnert
- B** stereotype Quartfigur im Baß (als "Marsch"-Variante der Glockentöne) mit nachschlagenden Akkorden (hum-ta), Imitation einer typischen Marschbegleitung (Militärkapelle)
Der "schmissige" Marsch in Dur (B), in hoher Lage (Melodie eine Quart höher als in A) widerspricht der (gegenüber A unveränderten) Situation ("Sarg") und hebt dadurch die Suggestion von A auf: "Sarkasmus", bitterer Hohn
Ausgerechnet die militärischen Symbole am Schluß ("Helm und Eichenlaub") werden mit einer Mollwendung (b) versehen.
- A'** entspricht weitgehend A, steht allerdings (wie B) in der Melodie eine Quart höher als A, in der Begleitung eine Quint tiefer:
Das Aggressive und das Dunkle treten jetzt etwas deutlicher auseinander
Die Wiederholung des zentralen Satzes "Jedem Krieger sein Heim" klingt durch die modifizierte Begleitung (Wegfall der tiefen Glockentöne, engere Lage) sehr intensiv und - durch die verfremdende "phrygische" Wendung in der Melodie (fes-es) - höhnisch verzerrt.
- B'** entspricht weitgehend B, ist allerdings noch höher (Es-Dur), die Melodie wird vom Klavier unisono verstärkt, das kleine Melisma d-es auf "Heimat" wirkt höhnisch karikierend
Aus dem Kontext fällt das "Am Chemin des Dames" deutlich heraus (Abreißen der dritten Wiederholung des melodischen Motivs, Aussetzen der Begleitung, chromatische Engmelodik): Zerstörung der frivolen Zackigkeit des Marsches
- AI** Die Melodie entspricht in den beiden ersten Phrasen A, erscheint allerdings in der Höhe nochmals gesteigert (c-Moll). Die dritte Phrase ist mit ihrem zweimaligen Quintfall melodisch sehr "schön", und die Begleitung verstärkt diesen Eindruck durch die Septakkorde mit der chromatischen Binnenstimme (as-g-fis-f). Aber die Gefühligkeit paßt nicht zum Text "belohnt mit dem Sarge vom Vaterland": Hohn, Sarkasmus
Die 4. Phrase der Melodie mit dem zentralen Satz "Jedem Krieger sein Heim" unterstreicht mit dem Aufgreifen der chromatischen Figur in der Singstimme diesen Aspekt noch einmal. Da im Text die Gleichung Heim = Sarg aufgestellt wird, erscheint die Gefühligkeit der Chromatik ("Heim") als falsch und fratzenhaft.
Die Begleitung besteht aus meist dissonanten Akkord"schlägen", die alle bisherigen Konnotationen (Trauermarsch, Begräbnis) zerstören und einen aggressiven Akzent setzen
- B'** Die Melodie (nun in C-Dur) entspricht bis auf den Nachsatz (3. und 4. Phrase) B. Die volksliedhafte Stilistik dieses Schlusses und die heiteren Melismen auf "grüne Polizei" passen überhaupt nicht zur Textaussage: aber gerade durch diese Verfremdung kommt die überraschende Wendung "und haute sie zusammen" in ihrer ganzen Falschheit und Brutalität zur Geltung. vor allem, da der kurz abgerissene, jazzartige Klavierkommentar am Schluß den genüßlichen Volksliedton wieder aufhebt.
Das Zitat des treu-bieder-bürgerlichen Liedes "Üb immer Treu und Redlichkeit" errichtet die Fassade des satten, selbstzufriedenen Bürgertums. Dessen Verbindung mit dem schmissigen Marsch macht die unselige Koalition zwischen Bürgertum und Militarismus/Faschismus sichtbar.

Weill übernimmt das einfache Marsch-Modell aus zwei Gründen: einmal aus Gründen der Charakterisierung ("**gestische Musik**"), wie in der Analyse gezeigt wurde, zum anderen aber auch als Lockmittel für den Zuhörer. Die formale Überschaubarkeit und die klare Periodik erleichtern die Rezeption. Das ist die "**kulinarische**" Funktion der Musik.

Die mehr kunstmäßigen Mittel (die ungewöhnliche Tonartenanordnung, die teilweise komplizierte Harmonik, das kontrapunktische Einmontieren des Zitats u. a.) dienen vor allem als Mittel der **Suggestion** oder **Verfremdung**.

Die Musik hat also sowohl eine distanzierende, argumentative als auch eine suggestive und illustrative Funktion. Gerade durch den abrupten Wechsel von Passagen, die den Text unterstreichen, und solchen, die dem Text widersprechen, wird eine bloß gefühlig-genießende Rezeption vermieden.

Vor allem der vom Kabarett herkommende Songstil ermöglicht eine distanzierende Vortragsart: die Sängerin artikuliert übertrieben scharf und aggressiv und fällt gelegentlich in einen Sprechduktus. Dadurch werden die Widersprüche zwischen Text und Musik und die vielen karikierenden Brechungen unmißverständlich deutlich.

AUFNAHMEN:

WEILL: ZU POTSDAM UNTER DEN EICHEN (1929) Gisela May:

Bergen-Festival 1971

Gisela May: DG 144 035 ("B. Brecht Songs")

Gisela Mai: Capriccio 10 180 (Brecht • Weill Songs)

Staats- und Domchor Berlin, CTH 2043 ("Die 20er Jahre")

Brecht/Weil: Alabama-Song (aus: Mahagonny, 1930)

1. (deutsche) Version in „Mann ist Mann“ (1924/25)

Der Packer Galy Gay hat seine Individualität aufgegeben und wird in einen Soldaten ohne Charakter >ummontiert<. Er verneint seiner Frau gegenüber die alte Identität und fasst den Umschlag vom vorgeblich autonomen zum kollektivistischen Wesen in folgende Liedstrophe:

O Mond von Alabama
So mußt du untergehn!
Die gute alte Mamma
will neue Monde sehn.

2. Version in der „Taschenpostille“ (1926)

Sie wurde übernommen in die „Hauspostille“ (1927), aus deren fünf Mahagonny-Gesängen das im gleichen Jahr uraufgeführte Mahagonny-Songspiel zusammengestellt wurde. Schließlich wird der Song 1930 in die Mahagonny-Oper übernommen.

Oh, show us the way to the next whisky-bar!
Oh, don't ask why, oh, don't ask why!
For we must find the next whisky-bar
For if we don't find the next whisky-bar
I tell you we must die!

Oh, moon of Alabama
We now must say good-bye
We've lost our good old mamma
And must have whisky
Oh, you know why.

2. Str.: pretty girl/girls (bzw. pretty boy/boys)
3. Str.: little dollar/dollars

Kurt Weill: Mahagonny: Nr. 2: Alabamasong, (1927) 1930

Aus der geschlossenen Gardine treten mit einem großen Koffer Jenny und die 8 Mädchen, setzen sich auf den Koffer und singen den Alabama-Song.

Moderato assai (J. 69) Jenny 27

Oh show us the way to the next whisky bar.

8 Mädchen For we must find the next

Oh don't ask why, oh don't ask why

whisky bar, for if we don't find the next whisky bar.

28

I tell you we must

die! I tell you we must die! I tell you, I tell you, I

29 **Jenny** *p*

Oh! Moon

tell you we must die!

30

of A - la - ba - - - ma we now must say good

bye. We've lost our good old mam - - -

ma and must have whisky oh you know why. Oh!

31 Moon of A - la - ba - - - ma we

pp

now must say good bye. We've lost

32 our good old ma - - - ma and must have whis - ky, oh you know

Analyse: Alabama Song

Der Song gehört der antibürgerlichen und anarchistisch-nihilistischen Phase der Lyrik Brechts an. Da der Rahmen, in dem er zunächst veröffentlicht wurde, eine Parodie eines Erbauungsbuches darstellt (Postille = Erbauungs-, Predigtbuch), läßt der Alabama Song sich als ironisches Gegenstück zu einem geistlichen Lied auffassen. In der Hauspostille (wie übrigens auch bei seinem letzten Auftreten am Ende von Mahagonny) geht ihm das Lied vom *Gott in Mahagonny* voraus: Die Männer rebellieren gegen den Herrn. Nur anfangs lassen sie sich noch einschüchtern, dann aber kann sie nicht einmal mehr die Androhung von Höllenqualen beindrucken, haben sie doch schon auf Erden Höllenqualen erlitten. Die Schlußzeile "Nein, sagten die Männer von Mahagonny" gibt das Stichwort für den Alabama-Song. Alabama, der Südstaat, steht für die Ausbeutung als ökonomisches Grundprinzip (?), für das Alte, für die großen kalten Städte, in denen man es nicht aushalten kann. Demgegenüber soll Mahagonny das "Gelobte Land" sein, das von "Gin" und "Whisky" fließt. Der Mond, der ungerührt vom Elend hier unten seine Bahn zieht, steht für den alten Gott. Sein Schicksal ist besiegelt, denn die Erde (die »gute alte Mamma«) sucht einen neuen Mond. Die 2. (englische) Version bringt eine Verschärfung insofern, als die bloße Forderung nach Veränderung durch den Entschluß zum Handeln, zum Ausbruch aus der Schicksalsverfangenheit ersetzt wird. Verloren ist damit aber auch die »gute alte Mamma«. Da von einem neuen Mond in der 2. Version nicht mehr gesprochen wird, ist das Bezugsverhältnis von Mond und Erde, die Verknüpfung von Jenseits und Diesseits - wie sie in Eichendorffs 'Mondnacht' besungen wird - aufgekündigt. Es gibt keine transzendentalen Bindungen, keine metaphysische Sinngabe mehr. Das Individuum kann sich selbst nur finden, wenn es sich entsprechend seiner unverzerrten Menschennatur auslebt. Brecht argumentiert hier also noch individual-, nicht gesellschaftskritisch. In diesem skrupellosen Sich-Ausleben, der vitalistischen Gleichsetzung von Natürlichkeit und Freiheit zur Sinnlichkeit, besteht die »asoziale Haltung« (Benjamin) der Hauspostille. An die Stelle der Moral tritt der Genuß - in der Hierarchie der Strophen: Alkohol, Sexualität, Geld -. Gerade das Geld aber beraubt die Genüsse ihrer Naturhaftigkeit, indem es alles zu Ware werden läßt. Daß es sich um die Parodie eines Bittgebetes handelt, kommt darin zum Ausdruck, daß ausgerechnet der entthronte Gott den Weg zu den von ihm verbotenen Genüssen zeigen soll, die nun Gottes Rolle als Garanten gegen den Tod übernehmen. Sarkastisch sind die sentimental Interjektionen des Refrains. Der Reduktion des Menschlichen aufs Kreatürliche entspricht die Reduktion der Sprache. Allerdings ist die Simplizität (Knappheit der Sätze, Satzwiederholung, syntaktischer und vokabularer Parallelismus, unechte Reimbildungen) artifiziell erwirkt. Im Primitivstil von angelsächsischen *Shanties* (die zweite Zeile mit ihrer Textwiederholung kann man sich gut als Chor-"response" auf den "call" des Vorsängers vorstellen) wird ein Minimum an Aussage durch Repetition und Variation in eine ausgedehnte Strophenform gebracht. Die Sprache der Shanties ist der Aussage des Songs angemessen: der ausgebrannte, liebesentwöhnte Mensch braucht einzig Triebbefriedigung. In der Hauspostille geht es um die Gier von Männern, in Mahagonny (Songspiel und Oper) um die Dirnen, die ihr Geschäft mit der Begehrlichkeit machen. Diese Veränderung verrät eine geschärfte Weltsicht: die Erkenntnis der Durchdringung aller Lebensbereiche mit kapitalistischem Geist. Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis der Mahagonny-Oper, die ein Drama des entfremdeten und damit unmöglich gewordenen Genusses ist.

Weill geht davon aus, daß der Song als geschlossene Form eine bestimmte Etappe im dramatischen Ablauf, einen »Zustand«, den Gestus - das ist die aus dem Text abstrahierte Grundhaltung der Akteure - zum Ausdruck bringt. Das Songspiel folgt also nicht dem Prinzip der dramatischen Entwicklung, sondern dem entgegengesetzten Prinzip der Montage, der Reihung kontrastierender Zustandsformen.

Problem des **Gestus**:

Nach Wolfgang Iser (S. 418) ist der Gestus des Textes "der Affekt der solidarischen Auflehnung und der aggressiven Ungeduld". Ist das zwingend? Kann es nicht auch die höhnische Verspottung des alten Gottes in der Form einer parodierenden Nachäffung eines Bittgebetes oder eine Mischung aus beidem sein?

Der **Gestus der Musik** ist folgender.

Für Weill ist der Rhythmus das primäre kompositionstechnische Mittel der Fixierung des Gestus. Weill kombiniert einen brutal gleichmäßigen Grundsatz auf stehendem Akkord (Wechselbordon: c-fis) mit einem im Kern daktylischen, aber durch Varianten verunklarten Rhythmus. (Stabilisiert erscheint er vor allem in den response-Teilen - Weill übernimmt also das Wechselgesangsprinzip des Shanties.) Es entsteht eine schwebende, im Gleichschlag etwas gemilderte Motorik entsprechend der rhythm section des zeitgenössischen Blues. Der periodische Aufbau ist - bis auf die Irregularitäten der mittleren Periode - symmetrisch. Noch stärker als in der Vorstrophe wird die Rigidität des Grundrhythmus im Refrain sichtbar: die abtaktigen Anapäste haben etwas Zwanghaftes und symbolisieren das Aggressiv-Triebhafte und Sinnliche. Der Bordon zeigt die äußerste Reduktion, die äußerste Primitivisierung an. Die vokale Linie der Vorstrophe ist kurzatmig, leiernd (Engmelodik im Terzabstand), von Wiederholungen und Varianten bestimmt (wie der Text). In der Absenz von Kantabilität und der Nähe zum Sprechgesang entspricht er weitgehend der in der Songspiel-Version von Brecht ausdrücklich geforderten bänkelsangartig kunstlosen und gegenüber dem Wortinhalt unbeteiligten Vortragsweise.

Brechts eigene musikalische Fassung geht darin allerdings noch viel weiter auf dem Weg zu einem nüchternen Tonfall.

oh moon of A-la-ba-ma a Terzambitus

we must now say good bye a sequenziert Terzambitus

we've lost our good old Mam-ma a' Terzambitus

and must have whisky a¹ Terzambitus (Schluß: Quarte)

oh you know why.

A L A B A M A (SHANTY) (Liedermagazin 121)

Oh, this is the tale of Cherokee, Alabama-John Cherokee! The Inju man from

Solo Chorus Solo

Miramashee, Alabama-John Cherokee! With a hauley high an' a hauley low! Alabama-John Cherokee!

Chorus Solo Chorus

WHAT SHALL WE DO (SHANTY)

Kurt Weill: (Bekenntnis zur Oper, 1925)

"Wesentlich ist die Erkenntnis, daß wir nicht mit einer musikalischen Umstellung an das Bühnenwerk herangehen dürfen, daß wir uns in der Oper mit der gleichen ungebundenen Phantasie ausmusizieren müssen wie in der Kammermusik ... Mozart lehrte mich da. Er ist in der Oper kein anderer als in der Symphonie, im Streichquartett ... Es ist immer von unmittelbar dramatischer Wirkung, wenn das, was wir alle empfinden, in exponierter Form und mit eindringlicher Beredsamkeit ausgesprochen wird - sei es in den Rezitativen der *Matthäuspassion*, in der Kerkerszene des Florestan oder in dem Schlußduett Carmen-Jose. Diese Eindeutigkeit des Ausdrucks findet sich bei allen Meistern, die auf Mozart fußen, bei Weber, Berlioz, Bizet, Strauss, Busoni, in anderem Sinne auch bei den großen Italienern von Pergolesi bis Puccini. Sie mußte bei den Romantikern verschwinden; denn hier wurde das Seelenerlebnis so kompliziert oder so veräußerlicht, daß man die einfachsten, irdischsten, uralten und immer neuen Gefühlsregungen vergaß. Die aber sind es gerade, die uns ergreifen. In diesem Zusammenhang verstehen wir auch, warum Wagner sich die Form des Musikdramas schaffen mußte; denn wie konnte ihm Streichquartett, Symphonie oder Oper genügen, da seine Kunst ja nur die Empfindungen von überlebensgroßen Gestalten, von Göttern, Königen und Helden widerspiegelt? Aber wir verstehen auch den Erfolg der Veristen; denn ihre brutal-erotisch-kriminalistische Produktion drückt nicht gerade die edelsten, aber doch allgemein menschliche Empfindungen des Vorkriegsmenschen aus.

Die gläserne Klarheit und die innere Gespanntheit der musikalischen Diktion kann nur in der Durchsichtigkeit unserer Gefühlsinhalte begründet sein, und da unsere Musik die typisch opernhafte Elemente: die scharfe Akzentuierung, die Prägnanz der Dynamik, die sprechende Bewegtheit der Melodien wieder besitzen kann, so kann uns auch die Oper wieder das kostbarste Gefäß sein, um alle Formen und Gattungen dieser Musik aufzunehmen."

Kurt Weill: (Der Protagonist 27. Februar 1926)

"Erst als ich spürte, daß meine Musik die Gespanntheit szenischer Vorgänge enthält, wandte ich mich der Bühne zu."

Kurt Weill: (Busonis *Faust* und die Erneuerung der Opernform, 1926)

"Die Oper hat nämlich mit dem literarischen Bühnenwerk viel weniger gemeinsam, als uns das Musikdrama der vergangenen Jahrzehnte glauben machen wollte. Sie will sich keineswegs darauf beschränken, die Deklamation eines dramatischen Geschehens im Ausdruck, im Tempo, in Tonhöhe und Dynamik festzulegen, sondern sie stellt weit darüber hinaus ein eigenes, rein musikalisches Kunstwerk dar, dessen Ablauf durch innere Verbundenheit mit dem der Bühne verwachsen ist, und es kann sich nicht darum handeln, zu einem musikalischen Geschehen eine theatralische Geste oder zu einer dramatischen Handlung eine musikalische Illustration hinzuzufügen ... Es ist vor allem der Verzicht auf eine rein musikalische Formgebung, der die Entwicklung der Oper so weit von ihren eigentlichen Zielen abgetrieben hat. ... Die symphonische Idee muß sich in der Form der Symphonie vollkommen erfüllt sehen. Ebenso muß der greifbare und der verborgene Gehalt einer Opernszene mit ihrer musikalischen Form restlos übereinstimmen."

Kurt Weill: (Über die zeitgemäße Weiterentwicklung der Oper, 1927)

"... Sie muß sich vielmehr den Interessengebieten jenes breiten Publikums zuwenden, für das die Oper der nächsten Zukunft bestimmt sein mußte, wenn sie überhaupt Existenzberechtigung haben soll ... Die innere und äußere Unkompliziertheit (im Stoff und in den Ausdrucksmitteln), wie sie der naiveren Einstellung des neuen Hörers entspricht, führt zu einer epischen Haltung des musikalischen Bühnenwerkes, die es uns erst ermöglicht, eine absolut musikalische, konzertante Gestaltung zu geben, ohne dabei die Gesetze der Bühne vernachlässigen zu müssen ..."

Kurt Weill: (Zeitoper, März 1928)

M"... Aber ich bin überzeugt, daß auch unsere Zeit selbst große Stoffe hergeben kann, wenn man sie vom Standpunkt einer gewissen Gesinnung aus betrachtet.

5 Doch kann das reine Gesinnungstheater seine Anwendung für die Oper (wie auch für das Drama) nur dann finden, wenn es nicht als Proklamierung einer Tendenz auftritt, sondern wenn es die Spiegelung eines Weltbildes unter dem Gesichtspunkt einer großen tragenden Idee gibt.

... (Ich darf Ihnen vielleicht berichten, daß ich in meiner gegenwärtigen engen Zusammenarbeit mit Brecht die Möglichkeit gefunden habe, ein Libretto, dessen Gesamtplan und Szenarium gemeinsam ausgearbeitet worden ist, in allen Einzelheiten, Wort für

Wort, nach musikalischen Gesichtspunkten zu formen) ... Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Es will nicht schildern, sondern berichten. Es will seine Handlung nicht mehr nach Spannungsmomenten formen, sondern es will vom Menschen erzählen, von seinen Taten und dem, was ihn dazu treibt. Die Musik im neuen Operntheater verzichtet darauf, die Handlung von innen her aufzupumpen, die Übergänge zu verkitten, die Vorgänge zu untermalen, die Leidenschaften hochzutreiben. Sie geht ihren eigenen, großen, ruhigen Weg, sie setzt erst an den statischen Momenten der Handlung ein, und sie kann daher (wenn sie an den richtigen Stoff gerät) ihren absoluten, konzertanten Charakter wahren. Denn da die berichtende Form den Zuschauer niemals in Ungewißheit oder in Zweifel über die Bühnenvorgänge läßt, so kann sich die Musik ihre eigene, selbständige, rein musikalische Wirkung vorbehalten. Die einzige Voraussetzung für ein solches ungehemmtes Ausmusizieren in der Oper besteht darin, daß eine Musik in ihrem innersten Wesen natürlich »Theatermusik« (im Mozartschen Sinn) sein muß, um zu einer völligen Befreiung von den Akzenten der Bühne vorstoßen zu können."

Kurt Weill: (Über den gestischen Charakter der Musik, März 1929.)

..."Das Theater der vergangenen Epoche war für Genießende geschrieben. Es wollte seinen Zuschauer kitzeln, erregen, aufpeitschen, umwerfen. Es rückte das Stoffliche in den Vordergrund und verwandte auf die Darstellung eines Stoffes alle Mittel der Bühne vom echten Gras bis zum laufenden Band. Und was es seinem Zuschauer gewährte, konnte es auch seinem Schöpfer nicht versagen: auch er war ein Genießender, so als er sein Werk schrieb, er erlebte den »Rausch des schöpferischen Augenblicks«, die »Ekstase des künstlerischen Schaffensdrangs« und andere Lustgefühle. Die andere Form des Theaters, die sich heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der in der ruhigen Haltung des denkenden Menschen den Vorgängen folgt und der, da er ja denken will, eine Beanspruchung seiner Genußnerven als Störung empfinden muß. Das Theater will zeigen, was der Mensch tut. Es interessiert sich für Stoffe nur bis zu dem Punkt, wo sie den Rahmen oder den Vorwand menschlicher Beziehungen geben. Es legt daher größeren Wert auf die Darsteller als auf die Mittel der Bühne. Und das Genießerturn, auf das sein Publikum verzichtet, ist auch seinem Schöpfer versagt. Dieses Theater ist in stärkstem Maße unromantisch. Denn Romantik als Kunst schaltet das Denken aus, sie arbeitet mit narkotischen Mitteln, sie zeigt den Menschen nur im Ausnahmezustand, und in ihrer Blütezeit (bei Wagner) verzichtet sie überhaupt auf die Darstellung des Menschen.

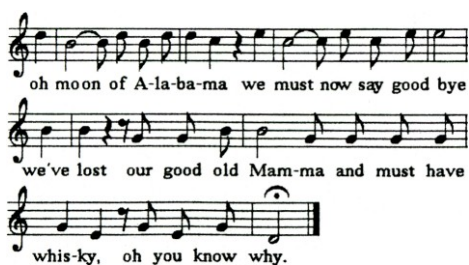
Wenn man diese beiden Formen des Theaters auf die Oper anwendet, so zeigt sich, daß der Komponist heute seinem Text gegenüber nicht mehr die Stellung des Genießenden einnehmen darf. In der Oper des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bestand die Aufgabe der Musik darin, Stimmungen zu erzeugen, Situationen zu untermalen und dramatische Akzente zu unterstreichen. Auch jene Form des musikalischen Theaters, die den Text nur als Anlaß für ein freies, ungehemmtes Musizieren benutzt, ist schließlich nur eine letzte Konsequenz aus dem romantischen Opernideal, weil sich hier die Musik noch weniger als im Musikdrama an der Durchführung der dramatischen Idee beteiligt.

Die Form der Oper ist ein Unding, wenn es nicht gelingt, der Musik im Gesamtaufbau und in der Ausführung bis ins einzelste eine vorherrschende Stellung einzuräumen. Die Musik der Oper darf nicht die ganze Arbeit am Drama und seiner Idee dem Wort und dem Bild überlassen, sie muß an der Darstellung der Vorgänge aktiv beteiligt sein.

Und da es sich im Theater von heute um die Darstellung des Menschen handelt, so muß auch die Musik einzig auf den Menschen bezogen sein. Nun gehen der Musik bekanntlich alle psychologischen und charakterisierenden Fähigkeiten ab. Dafür hat die Musik eine Fähigkeit, die für die Darstellung des Menschen auf dem Theater von entscheidender Bedeutung ist: sie kann den Gestus wiedergeben, der den Vorgang der Bühne veranschaulicht, sie kann sogar eine Art von Grundgestus schaffen, durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt, die jeden Zweifel und jedes Mißverständnis über den betreffenden Vorgang ausschaltet, sie kann im idealen Falle diesen Gestus so stark fixieren, daß eine falsche Darstellung des betreffenden Vorgangs nicht mehr möglich ist...

Wie sind die gestischen Mittel der Musik beschaffen? Sie äußern sich zunächst in einer rhythmischen Fixierung des Textes. Die Musik hat die Möglichkeit, die Akzente der Sprache, die Aufteilung der kurzen und langen Silben und vor allem die Pausen schriftlich zu notieren und dadurch die schwersten Fehlerquellen der Textbehandlung auf der Bühne auszuschalten. Man kann übrigens einen Satz auf die verschiedensten Arten rhythmisch interpretieren, und auch derselbe Gestus ist in verschiedenen Rhythmen auszudrücken; das Entscheidende bleibt nur, ob der richtige Gestus getroffen wird. Diese rhythmische Fixierung, die vom Text her erreicht wird, bildet aber nur die Grundlage einer gestischen Musik. Die eigene produktive Arbeit des Musikers setzt erst dann ein, wenn er mit den übrigen Ausdrucksmitteln der Musik den Kontakt zwischen dem Wort und dem, was er ausdrücken will, herstellt. Auch die Melodie trägt den Gestus des darzustellenden Vorgangs in sich, aber da der Bühnenvorgang bereits rhythmisch aufgesogen ist, bleibt für die eigentlichen musikalischen Ausdrucksmittel, für die formale, melodische und harmonische Gestaltung ein viel größerer Spielraum als etwa in einer rein schildernden Musik oder in einer Musik, die neben der Handlung herläuft unter der ständigen Gefahr, zugedeckt zu werden. Die rhythmische Festlegung von seiten des Textes ist also für den Opernkomponisten keine schlimmere Fessel als zum Beispiel das Formschema der Fuge, Sonate, des Rondos für den klassischen Meister...

Ich gebe ein Beispiel aus meiner eigenen Praxis. Brecht hatte früher aus dem Bedürfnis einer gestischen Verdeutlichung heraus zu einigen seiner Dichtungen Noten aufgezeichnet. Hier ist ein Grundgestus rhythmisch in der primitivsten Form festgelegt, während melodisch die durchaus persönliche und nicht nachzuahmende Gesangsweise festgehalten ist, in der Brecht seine Songs vorträgt. Der Alabama-Song sieht in dieser Fassung so aus:



Man sieht: das ist nicht mehr als eine Aufzeichnung des Sprachrhythmus und als Musik überhaupt nicht zu verwenden. In meiner Komposition desselben Textes ist der gleiche Grundgestus gestaltet, nur ist er hier erst mit den viel freieren Mitteln des Musikers wirklich »komponiert«. Der Song ist bei mir ganz breit angelegt, schwingt melodisch weit aus, ist auch rhythmisch durch die Begleitungsformel ganz anders fundiert - aber der gestische Charakter ist gewahrt, obwohl er in einer ganz anderen Erscheinungsform auftritt."

Kurt Weill: ("Die Oper - wohin?" Berliner Tageblatt 31. Oktober 1929)

"Die Idee der 'Gebrauchsmusik' hat sich heute in allen jenen Lagern der modernen Musik, denen sie überhaupt erreichbar ist, durchgesetzt. Wir haben unsere ästhetischen Ansprüche zurückgeschraubt. Wir haben eingesehen, daß wir unserer Produktion wieder ihren natürlichen Nährboden schaffen müssen, daß Musik in ihrer Bedeutung als einfachstes menschliches Bedürfnis auch mit

gesteigerten künstlerischen Ausdrucksmitteln gegeben werden kann, daß die Grenzen zwischen 'Kunstmusik' und 'Verbrauchsmusik' angenähert und allmählich aufgehoben werden müssen.

Wir haben deshalb den Versuch unternommen, eine Musik zu schaffen, die auch das Musikbedürfnis breiterer Bevölkerungsschichten zu befriedigen vermag, ohne ihre künstlerische Substanz aufzugeben.

... Die erste Frage für uns lautet: ist das, was wir machen, für eine Allgemeinheit nützlich? Eine zweite Frage ist es, ob das, was wir machen, Kunst ist; denn das entscheidet nur die Qualität unserer Arbeit."

(zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte 25, S. 110) Weilt (1929): (Ewen 162)

"Der Jazz erschien mitten in einer Zeit gesteigerter Artistik als ein Stück Natur, als gesundeste, kraftvollste Kunstäußerung, die durch ihren volkstümlichen Ursprung sofort zu einer internationalen Volksmusik von breiter Auswirkung wurde."

Kurt Weill:(Vorwort zum Regiebuch der Oper Mahagonny, Januar 1930)

"In der Dreigroschenoper wurde die ursprüngliche Form des musikalischen Theaters zu erneuern versucht. Die Musik ist hier nicht mehr handlungstreibend, sondern der jeweilige Einsatz der Musik ist gleichbedeutend mit einer Unterbrechung der Handlung. Die epische Theaterform ist eine stufenartige Aneinanderreihung von Zuständen. Sie ist daher die ideale Form des musikalischen Theaters, denn nur Zustände können in geschlossener Form musiziert werden, und eine Aneinanderreihung von Zuständen nach musikalischen Gesichtspunkten ergibt die gesteigerte Form des musikalischen Theaters, die Oper.

In der Dreigroschenoper mußte zwischen den Musiksätzen die Handlung weitergeführt werden: daher ergab sich hier ungefähr die Form der »Dialogoper«, einer Mischgattung aus Schauspiel und Oper.

Der Stoff der Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny ermöglichte eine Gestaltung nach rein musikalischen Gesetzen. Denn die Form der Chronik, die hier gewählt werden konnte, ist nichts als eine »Aneinanderreihung von Zuständen« Es wird jedesmal der neue Zustand der Stadt Mahagonny durch eine Überschrift eingeleitet, die in erzählender Form den Übergang zur neuen Szene herstellt ...

Es ist dringend abzuraten, die Darstellung des Werkes nach der Seite des Ironischen oder Grotesken zu verschieben. Da die Vorgänge nicht symbolisch, sondern typisch sind, empfiehlt sich größte Sparsamkeit in den szenischen Mitteln und in dem Ausdruck des einzelnen Darstellers. Die schauspielerische Führung der Sänger, die Bewegung des Chors, wie überhaupt der ganze Darstellungsstil dieser Oper, werden bestimmt durch den Stil der Musik. Diese Musik ist in keinem Moment illustrativ. Sie versucht die Haltung des Menschen in den verschiedenen Situationen, die der Aufstieg und Fall der Stadt herbeiführen, zu realisieren. Die Haltung des Menschen ist in der Musik bereits so fixiert, daß eine einfache, natürliche Interpretation der Musik schon den Darstellungsstil angibt. Daher kann sich auch die Darstellung selbst auf die einfachsten und natürlichsten Gesten beschränken.