

HUBERT WISSKIRCHEN

BRECHT/WEILL: "ZU POTSDAM UNTER DEN EICHEN" EINE UNTERRICHTSEINHEIT FÜR SEKUNDARSTUFE II (Musik und Bildung 11/1990, S. 622-631)

Am 1. August 1926 fand in Potsdam eine genehmigte Antikriegsdemonstration des Roten Frontkämpferbundes mit 6000 - 7000 Teilnehmern statt. Sie verlief friedlich bis auf einen Zwischenfall, der im Polizeibericht so beschrieben wird: *Das Verbot des Mitführens des Sarges, der mit den Aufschriften "Jedem Krieger sein eigenes Heim" und "Des Vaterlandes Dank ist Euch gewiß" versehen war, wurde aber unbeachtet gelassen und es mußte daher auf dem Alten Markt hiergegen eingeschritten werden. Da die Kommunisten sich der Wegnahme des Sarges widersetzen und den einschreitenden Beamten Widerstand leisteten, konnte nur unter Anwendung des Gummiknüppels und unter Androhung des Gebrauchs der Schußwaffe die Wegnahme des Sarges und die Sistierung einiger Täter erfolgen. Bei dem Einschreiten mit dem Gummiknüppel sind etwa 200 Kommunisten verletzt worden. Sie wurden aber sämtlich von ihren Genossen weggeschafft. Die Polizei blieb Herr der Lage.*¹ Nach Zeitungsberichten hatten auf dem Sarg ein *Artilleriehelm*² bzw. Kampfaffen und Kriegsauszeichnungen gelegen³. Die Sargaufschrift war eine sarkastische Anspielung auf das Versprechen der Obersten Heeresleitung, den Soldaten nach Kriegsende Grund und Boden zuzuteilen sowie auf die Benutzung dieser Parole als Durchhalteappell durch Hindenburg im Jahre 1917 (vgl. Brecht, S. 274). Fünf Festgenommene wurden zu bis zu 7 Monaten Gefängnis verurteilt. Die Revision wurde im Oktober 1927 vom Reichsgericht in Leipzig verworfen. Wahrscheinlich aufgrund von Presseberichten aus diesem Umfeld verfaßte Brecht 1927 ein Gedicht, das im August 1927 in der kommunistischen satirischen Zeitschrift *Der Knüttel* unter dem Titel *Die Ballade vom Kriegerheim* veröffentlicht wurde.



Potsdam, Lange Brücke, 1 August 1926

Antikriegsdemonstration des Roten-Frontkämpfer-Bundes, die den Anlaß zu Brechts und Weills Stück bildete.
In der Bildmitte der Sarg mit der Aufschrift *Jedem Krieger sein eigen Heim!*

Brechts Gedicht

*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.*

Das Gedicht trägt die Zeitungsnachricht im balladenhaften Moritatenton vor, davon zeugen hilflose Formulierungen (*geboren in der Heimat...*), umgangssprachliche Wendungen (*gekrochen... auf den Leim, und haute sie zusammen*), verschlissene Floskeln (*mit Herz und Hand*, nach dem bekannten Lied: *Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand, dem Vaterland zu leben...*) und das Reimschema (fast durchgehend a b c b - auffallend ist der Gleichklang dreier Zeilenschlüsse in der letzten Strophe, aus dem die *Polizei* als Eindringling hervorsticht).

Die "Dramaturgie" des Gedichts zielt Da tritt am Schluß mit dem Wort *Sarg* ganz auf den Schluß. Brecht blendet den eine Verfremdung ein, die sich auch des gesamten Kontext aus, konzentriert sich nur auf den Sarg mit der Aufschrift, lullt den Leser durch den umständlichen, schleppenden Erzählton ein und kann ihn so am Schluß überrumpeln. In drei immer kürzer werdenden Wellen spitzt er die Sache zu: Am Ende der 3. Strophe mündet die Erzählphase - genau in der Mitte des Gedichts - in den Clou des Ganzen, die Aufschrift *Jedem Krieger sein Heim!* Die folgende Erläuterungsphase (4. und 5. Strophe) läuft, geladen mit Entrüstung über den Mißbrauch von Treue und Vaterlandsliebe und das Verheizen von Soldaten, noch einmal auf die zentrale Parole zu, die nun ungeheuer zynisch klingt: Gekämpft hat der Krieger für die *Heimat*. Das *Heim*, das er dabei als *toter Mann* erringt, ist der *Sarg*. In der letzten Strophe stößt Brecht dann noch überraschender zu. Der Eingriff der Polizei kommt "wie aus heiterem Himmel".

Ein genaues Konzept verbirgt sich auch hinter der Detailgestaltung:

Die 1. Strophe beginnt im feierlich-vaterländischen (*Zu Mantua in Banden*) oder volksliedhaften Ton (*Zu Straßburg auf der Schanz*), das *im hellen Mittag* läßt nichts Schlimmes erwarten, der daktylische Trommelrhythmus der 3. und 4. Zeile klingt eher lustig:



Da tritt am Schluß mit dem Wort *Sarg* eine Verfremdung ein, die sich auch deshalb ins Bewußtsein hebt, weil hier nach dem substantivischen Stenogrammstil zum erstenmal ein Prädikat auftritt, allerdings ein unpersönliches. (Die Personen bleiben

im ganzen Gedicht auffallend anonym, sie erscheinen nur als Neutrum - *man* - oder als numerische Größe - *sechse*. Das kennzeichnet sie als Opfer.)

Sofort folgt ein Retardierungsmoment: Die 2. Strophe beginnt wie die erste. Wieder geht es um den Sarg. Der Akzent der Schlußzeile liegt diesmal auf den "Helden"-Symbolen *Helm* und *Eichenlaub*. Dadurch wird der Leser wieder auf eine falsche Fährte gesetzt, er assoziiert ein feierliches militärisches Begräbnis ("ein Krieger wird zu Grabe getragen").

In der 3. Strophe kommt der Sarg noch schärfer in den Blickpunkt, er rückt in die 1. Zeile. Inhaltlich wird das Verfahren umgekehrt: Zunächst werden schäbige Vorstellungen geweckt (*mit Memigerot, sahen häßlich aus*), dann folgt die pathetische Parole *Jedem Krieger sein Heim!* Wieder wird der angeschlagene Ton effektiv gestört.

Die zunächst nüchtern erklärende Diktion der 4. Strophe mündet in das schreckliche Vorstellungen beschwörende *Chemin des Dames*. (Das ist ein Höhenrücken in Nordfrankreich, der von April 1917 bis Oktober 1918 schwer umkämpft war.) Die scharfen Antithesen zwischen 3. und 4. Zeile (*geboren—gefallen, Heimat—Chemin des Dames*) leiten über in die bittere Anklage der 5. Strophe, deren Zeilen von der höhnischen Konfrontation "hohler", pathetischer und vulgär-aggressiver Vokabeln geprägt sind (*gekrochen - Herz und Hand, Vaterland - Leim, belohnt - Sarg - Vaterland*).

Der gefühlsmäßig nun stark involvierte Leser wird in der letzten Strophe zunächst wieder abgelenkt. Das *So zogen sie durch Potsdam* greift den Anfang der beiden ersten Strophen auf, das Gedicht scheint resümierend auszuklingen, denn auch die zweite Zeile wiederholt ja etwas schon Bekanntes; die vorletzte Zeile mit dem neu eintretenden Ereignis (*da kam die grüne Polizei* = die Staatspolizei im Unterschied zur normalen) klingt schon eher unheilswanger. Brutal wirkt der überfallartige Staccato-Schluß *und haute sie zusammen*. Das größte Kunststück des Gedichts besteht darin, daß der Leser mit diesem "Hammer" allein gelassen wird.

Die Funktion des Moritatentons

Was Brecht am Bänkelsang interessierte, waren die Elemente, die seiner Auffassung eines epischen⁴ oder, wie er später sagte, *dialektischen* Theaters entgegenkamen. Dazu gehören:

1. Die (tatsächliche oder vorgetäuschte) *Aktualität*, das Aufgreifen von "jüngst geschehenen", "traurigen" oder "erschrecklichen" Begebenheiten, das Bemühen um möglichst große Genauigkeit hinsichtlich der äußeren "Daten".
2. Der *Realismus* und die *Banalität*. Hier fühlte sich Brecht in seiner antiromantischen Haltung angesprochen, die er mit einer ganzen Generation von Künstlern der Neuen Sachlichkeit teilte.
3. Die *Trennung der Elemente*, der unbeteiligte, kalte, marktschreierische Vortrag (notwendig durch die laute Umgebung und den starren Ton des Leierkastens), der die vulgärpsychologischen Analysen und gefühlvoll-moralisierenden Wertungen und Ratschläge letztlich zerstört. ("Einfühlung" ist vor einer Schaubude schwer möglich.) Die übertrieben deutliche Artikulation hatte es Brecht angetan, wie man seinem eigenen Vortrag von Songs aus der *Dreigroschenoper* entnehmen kann.
4. Die (wenn auch ungewollte), durch die Unangemessenheit der Darstellung gegenüber den tragischen Inhalten erzeugte) *kritische Distanz* zur kultivierten bürgerlichen Welt, der Blick aus der Perspektive des „kleinen Mannes“.
5. Das *zeitigende (gestische) Verfahren*, die illustrierenden Bildtafeln, auf die während des Vortrags mit einem Stab hingewiesen wird, die gesprochenen Ankündigungen und Zwischentexte. Das findet man auf der Brechtschen Bühne in ähnlicher Form, aber anderer Funktion (als Mittel zur Desillusionierung) wieder.
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 schon abgegriffenen, gesellschaftlich zugerichteten Bekannten ist für Brecht vor allem deshalb wichtig, weil so ein eindeutiger, in einem konkreten sozialen Hintergrund verankerter "Gestus"⁵ 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*, das Auftreten vor der "Masse" auf öffentlichen Plätzen. Wie viele

andere Künstler seiner Generation suchte auch Brecht aus der splendid isolation auszubrechen und in einer Gebrauchskunst die Menschen aller Schichten anzusprechen.

Was Brecht nicht übernehmen konnte, waren:

- die (an der aristotelischen, "dramatischen", "organischen" Poetik orientierte) Spannungsdramaturgie,
- das Streben nach sensationellen Enthüllungen sowie
- das Bemühen um psychologische Deutungen und moralische Bewertungen.

Zu *Potsdam unter den Eichen* bezieht seine Wirkung gerade durch den Einsatz von Kunstmitteln, die dies verhindern. Hier sind vor allem zu nennen:

- die Technik des *Montierens* von Wirklichkeitsausschnitten (etwa nach dem Muster damaliger Stummfilme),
- das *gestische Prinzip*, das sich — die Wirklichkeit ist schrecklicher, als jede "Sensationskunst" sie erfinden oder darstellen kann! — an äußeren Haltungen und greifbaren Dingen festmacht, nicht an der Psychologie, und
- das Verfahren der *Verfremdung*⁶, das "Mehrfachansichten" bietet, Menschen und Dinge in ihrer Widersprüchlichkeit und Absurdität erscheinen läßt.
- Die so entstehende Struktur ist vielfältig gebrochen, preßt die Dinge nicht in eine linear-zwangsläufige Entwicklung, überformt sie nicht mit einer "spannenden", psychologisierenden Dramaturgie. Wie in der Dreigroschenoper wird der Zuhörer auch hier mit heterogenen Einzelbildern, Brüchen, Sprüngen konfrontiert, die ihm die "Spannung auf den Ausgang" nehmen und ihn auf den "Gang" aufmerksam machen sollen (vgl. Materialien Nr. 2). Dadurch sprechen die Dinge eindringlich aus sich selbst, fordern die Stellungnahme heraus, die im Werk selbst nicht direkt enthalten oder vorgemacht ist. Unpräzise ist dieses Verfahren allerdings nur scheinbar. Wie geschickt die "Bildführung", die Platzierung der "Schnitte" und die Lenkung von Gefühlen bzw. Assoziationen ist, hat die Analyse gezeigt.

Weills Vertonung

Weill vertonte Brechts Gedicht im Jahre 1929. In der zweiten Version seines *Berliner Requiems*, der Version der Uraufführung von 1929, fungierte Zu *Potsdam unter den Eichen* (in seiner instrumentierten Fassung) als Finale. Nach der Uraufführung 1929 gab Weill den Song in der vorliegenden Form für Gesang und Klavier als Teil des *Weill Song-Albums* heraus (Wien, UE 9787). In der späteren Version des *Berliner Requiems* fehlt der Song wieder. Statt dessen arrangierte Weill ihn im gleichen Jahr als A-cappella-Männerchor (für Arbeiterchöre), der 1930 als Einzelnummer publiziert wurde (UE 9983).

Der Brechtschen und Weillschen Theorie nach soll die Musik nicht im Sinne des romantischen Kunstliedes oder des romantischen "Gesamtkunstwerks" mit dem Text verschmelzen, ihn nicht verdoppeln und illustrieren, sondern - nach dem Prinzip der Trennung der Elemente - sich auf selbständige Weise zu ihm verhalten. Diese Theorie ist aber zu pointiert, als daß sie die Wirklichkeit voll erfassen könnte. In Weills Vertonung finden wir beides, das Verdoppeln und den eigenen Kommentar, die Illustration und die selbständige Haltung.

Als Grundgestus fixiert er (wie Brecht) den Moritatenton. Diesen Erfindungskern findet man in der 2. und 6. Strophe. Der Moritatenton wird aber nicht einfach imitiert, sondern verfremdet. Das "vulgäre" Grundmodell, sozusagen der "Originalton Moritat", tritt bei Weill erst in der letzten Strophe einigermaßen "rein" auf. Zur besseren Vergleichbarkeit wird er hier in Tonart, Begleitung und melodischem Duktus der 2. Strophe angepaßt.

NB 1



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

NB 2



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

NB 3

Weill: Zu Potsdam



Zu Potsdam unter den Eichen, im hundertjährigen Staub,

Weill: Moritat vom Mackie Messer (Dreigroschenoper)



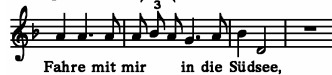
und Ma-cheath der hat ein Messer, doch das Messer sieht man nicht.

Weill: Liebeslied (Dreigroschenoper)



Und gibt es kein Schriftstück vom Standesamt

Schlager



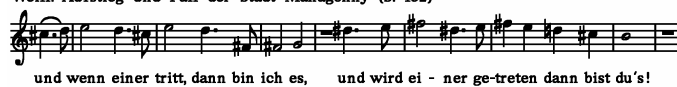
Fahre mit mir in die Südsee,

Schlager



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

Weill: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (S. 152)



und wenn einer tritt, dann bin ich es, und wird er - ner ge-treten dann bist du's!

Bänkellied (1854 aufgezeichnet, MGG 4, 1429)



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

Einige Details werden von Weill ganz besonders akzentuiert. Das erste *Jedem Krieger sein Heim!* wird wiederholt und dadurch als zentraler Satz unterstrichen. Durch die "Exclamatio"-Figur (b - ges'), die weiche phrygische Wendung (fes' - es') und die "schwebende" Begleitung (Sextakkord, die tiefen Glockentöne fallen weg) erhält er einen übertrieben weinerlichen Ton, den man nur als Sarkasmus verstehen kann (s. Notenbeispiel 7).

Noch höhnischer klingt der Satz in der 5. Strophe. Hier kleidet Weill ihn in eine abgehobene - der Trauermarschgestus ist verschwunden - chromatisierte, "romantische" Sprache mit Quintfall-Sequenz, stockenden Septakkorden (die einen Mitleid heischenden, seufzenden Ton karikieren) und weichem Quartvorhalt am Schluß. Angesichts der Gleichung *Heim* = *Sarg* erscheint die Gefühllichkeit falsch und fratzenhaft. Die Stelle ist auch deshalb so wirkungsvoll, weil sie im Kontrast zum Strophenbeginn steht. Weill hat dort ebenfalls die Begleitung geändert: die im Trommelrhythmus des Trauermarsches repetierten Akkorde werden durch einzelne brutale Akkordschläge ersetzt, die den Ton aggressiver Anklage verstärken. Der filmartig harte Schnitt wird nicht zufällig am Schluß der 4. Strophe angesetzt: nach dem Wort *gefallen* wird der hemdsärmeligen Soldateska die Maske vom Gesicht gerissen.

Eine (nicht weiter modifizierte) Gesamtanlage A B A B A B träge zwar den im Gedicht angelegten Widerspruch zwischen Glorifizierung des Heldentums und schäbiger Wirklichkeit des Soldaten zwischen pathetischen Formeln und zynischem Handeln des Staates, nicht aber die Zuspitzung auf den Schluß. Weill transponiert deshalb die Strophenpaare jeweils nach oben und erreicht so eine durchgehende Steigerung. Das Überfallartige des Schlusses kann er aber dadurch nicht auffangen. Die Interpretation des Textes legt es außerdem nahe, die Schlußattacke nicht durch ein zusätzliches Unterstreichen zu entwerten. Weill sieht das auch so. Er formuliert seine Musik als provokanten, eigenständigen Kommentar. Zum erstenmal verwendet er an dieser Stelle den "Originalton Moritat" in der Singstimme, wohl wissend, daß dadurch, speziell durch die volksliedhaften, dem *Üb' immer Treu und Redlichkeit* abgeuckten Melismen auf *grüne Polizei* und den nichtssagenden, hausbackenen Schluß auf *und heute sie zusamm* eine gewaltige Diskrepanz entsteht, die auch der kurz abgerissene, jazzartig-bissige Klavierkommentar am Schluß nicht auffangen kann. Wie provokant dieser Schluß ist, zeigen auch Interpretationen des Liedes, z. B. Gisela May, wenn sie bei *und heute sie zusamm* die festen Tonhöhen verläßt und in einen anklagend schreienden Sprechton fällt. (Das ist ganz im Sinne von Brecht und Weill, denn auch der Sänger soll sich an der "Trennung der Elemente" beteiligen und sich auf seine Weise selbständig zum Text und zur Musik verhalten.)

Weill hat eine weitere geniale Idee: er zitiert in der letzten Strophe in der Begleitung das Glockenspiel der Potsdamer arnisonkirche, ein damals sehr bekanntes Volkslied (s. Notenbeispiel 8).

Die höhnisch-sarkastische Konfrontation von "bravem Mann" - der im Gedicht als "toter Mann" erscheint - und „zusammenhauer“ Polizei trifft den bitteren Kern des Gedichts und wird zu einer deutlich politischen Aussage (vergleichbar der des *Kanonensongs* in der *Dreigroschenoper*). Das Zitat des treubiederer Liedes errichtet die Fassade des satten, selbstzufriedenen Bürgertums. Die Kombination mit dem schmissigen Marsch macht die unselige Koalition zwischen Bürgertum und Militarismus sichtbar, wie sie auch in der Bildenden Kunst der Zeit oft dargestellt worden ist, z. B. in *Stützen der Gesellschaft* von George Grosz aus dem Jahre 1926.

Die Instrumentation wurde bisher ausgespart, weil sie ein weiteres selbständiges Moment darstellt, das nicht immer mit den anderen Parametern konform geht. Sie verstärkt und übersteigert, indem sie z. B. die Trommel und die sonstigen Militärmusikinstrumente naturalistisch präsentiert oder die Akkordschläge durch die Kombination von Trompeten, Trommelwirbel und Pauke brutalisiert. Sie verfremdet aber auch und widerspricht, indem sie z. B. die Glockentöne durch die Posaune spielen läßt oder die romantische Stelle am Ende der 5. Strophe den Trompeten zuteilt. In der Kombination von Worttext, musikalischer Primärfaktor, Instrumentation und Vortrag ergeben sich viele Möglichkeiten der pointierten Aussage. An der letztgenannten Stelle (*belohnt mit dem Sarge vom Vaterland: Jedem Krieger sein Heim!*) ist die Musik ganz für sich genommen, romantisch-gefühlvoll. Verfremdung entsteht musikimmanent durch den Kontext der Gesamtkomposition, aus der diese Stelle als teilweise singulär heraussticht. Deutlicher wird die Verkehrung des Romantischen ins Sarkastische durch den Kontext des Worttextes. Damit ist die Grundaussage gegeben. Die Instrumentation macht durch ihren Widerspruch zur musikalischen Struktur diese Aussage unmißverständlich. Für den Sänger erhebt sich die Frage, auf wessen Seite er sich schlagen soll oder ob es für ihn einen dritten Weg gibt. Gisela May entscheidet sich auf der Aufnahme DG 144 035 überwiegend für den letzteren. Sie zollt an dieser Stelle nur andeutungsweise in Tempo und Dynamik dem Gefühlston Tribut und bleibt insgesamt in ihrem Grundgestus, dem marktschreierischen, übertrieben artikulierenden Moritatenton. Sie verhält sich also selbständig gegenüber den anderen Elementen. Ihr Verzicht auf Einfühlung und Ausdeutung läßt die Fakten für sich sprechen, allerdings nur scheinbar, denn der Zuhörer wird gerade durch den Widerspruch zwischen unbeteiligtem Vortrag und provozierendem Inhalt in seinem Gerechtigkeitsinn angesprochen und reagiert gefühlsmäßig mit Ablehnung. Wenn Brecht von dem eigenständig denkenden, kritischen, sich nicht manipulieren lassenden Zuhörer spricht, setzt er insgeheim natürlich voraus, daß der Zuhörer sich selbständig für *seine* (Brechts) Sicht der Dinge entscheidet. Dem Zuhörer bleibt auch kaum etwas anderes übrig. Er kann die verschiedenen widersprüchlichen Gesten des Textes, der Musik und des Vortrags nur als Indizien für eine Haltung ansehen. Da diese für ihn aufgrund der verfremdenden Schnitte und Brüche nicht ohne weiteres abnehmbar ist und da das Selber-Denken Mühe macht, wird er den (gewohnten) einfacheren Weg vorziehen, den Gestus des Vortragenden als erregten Protest (miß?)verstehen und sich damit identifizieren. Der frühe Brecht irrt, wenn er meint, in seiner epischen Kunst gehe es nicht um Einfühlung und Identifikation. Sie funktionieren nur anders.

Didaktische Bemerkungen

Bei der unterrichtlichen Umsetzung sollte man darauf achten, daß die Schüler Gelegenheit zum Mit-Denken und Mit- Handeln erhalten. Statt vom komplexen Werk geht man besser vom Gedicht aus, fragt nach Möglichkeiten seiner Vertonung und macht vielleicht selber einen kleinen Versuch. Dabei könnte man sich Anregungen bei Moritaten holen (vgl. Materialien Nr. 1 oder Brechts *Haselböck*-Text und Noten bei Hennenberg, Analyse bei Ritter und Pietzcker). Man könnte auch gleich von der oben mitgeteilten fiktiven Moritat ausgehen, diese musizieren, auf andere Strophen übertragen, bearbeiten und reflektieren. Ein solches Verfahren führt zu Fragen, die auf die Weillsche Lösung gespannt machen. Es baut eine Erwartungshaltung auf, von der aus vieles, was man sonst gar nicht bemerken oder nur beiläufig konstatieren würde, als überraschend und bedeutsam erscheint. Die eigene Erfahrung mit dem zitierten "Ton" sensibilisiert für differenziertere kompositorische Stilisierungen und Verfremdungen.

Bei der Erarbeitung des Stückes sollte man das ästhetische Prinzip der Trennung der Elemente auch methodisch beachten, indem man z. B. erst einmal selber - singend, spielend und den Notentext befragend (es muß nicht immer gleich das Ganze sein!) - eine Deutung versucht und sich dann erst der professionellen Interpretation zuwendet. Man könnte z. B. auch vor dem Hören sich selbst eine Instrumentation ausdenken oder ein Konzept zum "Gestus" des Sängers - insgesamt oder in einzelnen Phasen - erarbeiten und realisieren. Es braucht gar nicht gesungen zu werden, ein (bestimmte Haltungen pointierender) Sprechvortrag genügt vollkommen. Ein solches kreatives Vorgehen, das sich vom Erfindungskern eines Stückes weiter- und mitdenkend zum Ganzen vortastet, erhöht das Verständnis und Erlebnis des Werkes.

Zur Deutung des Stückes vom ästhetischen Konzept Brecht/Weills her sollte man Textauszüge heranziehen und am Stück bzw. den bisherigen Ergebnissen überprüfen (Materialien Nr. 2 - 4). Dabei kommt es nur im ersten Schritt auf klare Schwarzweiß-Abgrenzungen an. Interessant wird es erst, wenn auch im Unterricht Schwierigkeiten bei der Anwendung des klaren Musters entdeckt und reflektiert werden, wenn der Schüler sich als wirkliches Subjekt auch dem Sekundärtext gegenüber fühlen kann, wenn er merkt, daß ein solcher Text nicht nur als Lehr-, sondern auch als Problematisierungsstoff angesehen wird. Brecht selbst hat ja in der Anmerkung 1 zu seinem Schema vom dramatischen und epischen Theater (Materialien Nr. 2) den Weg in diese Richtung gewiesen. Interpretatorische Arbeit, die ihren Namen verdient, ist immer zugleich vom Bemühen um eindeutige Erkenntnisse und dem Argwohn vor "endgültigen" Lösungen gekennzeichnet.

Bei der Problematisierung des Vortrages durch den Schauspieler/Sänger sind Texte von Brecht hilfreich (Materialien Nr. 5 - 6). Fruchtbar und anregend ist ein Vergleich verschiedener Interpretationen (s. Einspielungen).

Zur Verlebendigung und Vertiefung der musikübergreifenden Deutung bietet sich der Vergleich mit dem *Kanonensong* aus der Dreigroschenoper und dem Bild *Stützen der Gesellschaft* von Grosz an. Nach Schneede (S. 163) versammelt Grosz auf seinem Bild die *Personifizierungen der tragenden Kräfte der Weimarer Republik; den nationalsozialistischen Alten Herrn mit Säbel und Bierseidel, den fetten Deutsch-Nationalen mit Kot im Kopf, den rotnäsigen, alles absegnenden Pfaffen, die verbissen und rücksichtslos mit Pistole und blutbeschmiertem Säbel vorgehenden Militärs, den reaktionären Journalisten mit Palmwedel, dessen Haupt ein Nachttopf bedeckt.*

Es wird deutlich, daß ein solcher Unterricht nicht im geschlossenen "Stundentakt" läuft, sondern ein längerfristiges, wechselvolles, aber zielgerichtetes Geflecht von Zugriffen darstellt, das der Komplexität des Gegenstandes angemessen ist, und das dem, der sich darauf einläßt, zu einem wirklichen Kennenlernen und Verstehen von Musik verhilft.

Anmerkungen

1 Staatsarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2 A Regierung Potsdam I Pol. Nr. 1064, Bl. 23 (Den Hinweis verdanke ich dem Leiter des Archivs, Herrn Prof. Dr. Beck.)

2 *Potsdamer Tageszeitung* vom 2. 8. 1926, ebd. Bl. 26.

3 Vorwärts vom 21. 10. 1927, ebd. Bl. 35.

4 "Episch" ("erzählend") ist der Gegenbegriff zu "dramatisch". Nach Aristoteles ist es im Epos möglich, eine Anzahl gleichzeitiger Vorgänge zu beschreiben, die nicht wie in der Tragödie organisch zusammenhängen (Einheit von Ort, Zeit und Handlung; Schürzung des Handlungsknotens: Steigerung, Höhepunkt und Auflösung). Die Erzählung erlaubt dem Leser und Hörer mehr Distanz als die auf der Bühne gespielte Handlung, bei der das suggestive Spiel des Schauspielers zur Einfühlung und Identifikation zwingt, fordert auch mehr seine geistige Aktivität und Vorstellungskraft. Brecht entwickelt (vor dem bedrückenden Hintergrund der meisterlichen Handhabung von theatralischem Gehabe, Suggestion und Einfühlung durch Hitler) seine Vorstellung vom (nichtaristotelischen) epischen Theater Ende der 20er Jahre in der Zusammenarbeit mit Kurt Weill (vor allem an *Mahagonny*). Das aristotelische Prinzip der Einfühlung war für ihn ein rotes Tuch. Eine solche Haltung ist seiner Meinung nach einem "Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters" unangemessen. Der Zuschauer soll ernstgenommen werden, er soll als selbständig urteilender Beobachter reagieren.

5 Der Begriff Gestus meint zunächst Gestik, Tonfall, Gesichtsausdruck und Haltung des Schauspielers. Statt sich völlig in die dargestellte Figur zu verwandeln, eine illusionäre Welt aufzubauen, das Publikum durch psychologische Mittel zu beeinflussen, soll er sich - etwa wie der Zeuge eines Verkehrsunfalls, der das Verhalten der Beteiligten demonstriert - direkt an das Publikum wenden und ihm mit äußeren Mitteln bestimmte Teilaspekte "zeigen". Zum Gestus gehört für Brecht immer auch eine gesellschaftliche Beziehung. Gezeigt werden sollen nicht individuell-charakteristische, sondern typische Züge. Auch die Musik kann einen bestimmten Gestus einnehmen. In seinem Aufsatz "Über den gestischen Charakter der Musik" (März 1929) schreibt Weill: *Musik... 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... Diese rhythmische Fixierung, die vom Text her erreicht wird, bildet aber nur die Grundlage einer gestischen Musik* (Weill, S. 42f.).

6 Brecht definiert Verfremdung so: *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* (zit. nach: Ewen, S. 200). Damit übernimmt er Gedanken von Viktor Sklovsky aus dem Jahre 1916 ("Kunst als Verfahren", Auszüge in: *Literatur. Reader zum Funkkolleg*, Band 2, Frankfurt 1977, S. 214f.). Durch das neue, verfremdende Verfahren soll die Entfremdung in der Gesellschaft bekämpft werden. Verfremdung ist der "Schock" der Erkenntnis und der Selbsterkenntnis. Sie soll die bloße Einfühlung verhindern. Die "Befremdung" des Zuschauers setzt aber beides voraus: das Bekannte, Vertraute und die Verfremdung desselben. Der Vorgang ist ein dialektischer Prozeß, den Frederic Ewen (S. 200) so beschreibt: *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.* Die Wirkung ist um so größer, je bekannter und eindeutiger das Verfremdete ist. Von daher erklärt sich die Vorliebe für "verschlossene Gesten", z. B. banale Musik.

Materialien

Nr. 1

Helmut Qualtinger: *Die Mordtat auf der Mölker Bastei...* Text: originale Moritat aus: Theodor F. Meysels (Hrsg.): *Schauerhafte Moritaten*, Salzburg, Residenz Verlag. Musik: Ernst Kölz. Schallplatte: *MORITATEN oder Das Morden höret nimmer auf*, Preiserrecords SPR 3035 (Aufnahme: Juni 1964).



Nr. 2

Bertold Brecht, "Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur *Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*", in: *Schriften zum Theater*, Frankfurt 1957, Suhrkamp, S. 19ff.: *Das moderne Theater ist das epische Theater. Folgendes Schema zeigt einige Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater**.

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 gegenübergesetzt
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

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

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.

Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:

<i>Dramatische Oper</i>	<i>Epische Oper</i>
<i>Die Musik serviert</i>	<i>Die Musik vermittelt</i>
<i>Musik den Text steigernd</i>	<i>den Text auslegend</i>
<i>Musik den Text behauptend</i>	<i>den Text voraussetzend</i>
<i>Musik illustrierend</i>	<i>Stellung nehmend</i>
<i>Musik die psychische Situation malend</i>	<i>das Verhalten gebend</i>

Nr. 3

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 (B. Brecht, zit. nach: Helmut Fahrenbach, Brecht zur Einführung, Hamburg 1986, S. 60).

Nr. 4

Kurt Weill: "Über den gestischen Charakter der Musik" (März 1929), in: Kurt Weill: *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt 1975, S. 41ff. "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, 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 Genießertum, 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." (zit. nach: Kurt Weill: Ausgewählte Schriften, Frankfurt 1975, suhrkamp, st 285, S. 41ff.)

Nr. 5

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 andern 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 landläufigere, 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 usf.). Besonders beim Lied ist es wichtig, daß ,der Zeigende gezeigt wird'.

Bertold Brecht: "Anmerkungen zur Dreigroschenoper", in: B. Brecht, *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, Frankfurt 1958, S. 154ff.

Nr. 6

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.

Bertold Brecht, zit. nach: Hans Martin Ritter, *Die Lieder der "Hauspostille"*, Stuttgart 1978, S. 218.



George Grosz, *Stützen der Gesellschaft*, 1926

Einspielungen

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.

Literatur

Bertold Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 11, Frankfurt 1988.

Frederic Ewen, *Bertold Brecht*, Hamburg 1973.

Helmut Fahrenbach, *Brecht zur Einführung*, Hamburg 1986.

Fritz Hennenberg (Hrsg.), *Brecht-Liederbuch*, Frankfurt 1984.

Carl Pietzcker, *Die Lyrik des jungen Brecht*, Frankfurt 1974

Hans Martin Ritter, *Die Lieder der "Hauspostille"*, Stuttgart 1978.

U. M. Schneede, *George Grosz. Der Künstler und die Gesellschaft*, Köln 1975.

Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt 1975.