

LK 13/I Musik

2. Klausur

26. 11. 1998

Thema: Analyse und Interpretation: Brecht/Weill: Zu Potsdam unter den Eichen (1927/1929)**Aufgaben:**

1. Kennzeichne kurz die Strategie der Textvorlage. Welche Strophen gehören inhaltlich zusammen?
2. Verschaffe Dir einen Überblick über den formalen Ablauf (Buchstabenschema) der Weillschen Vertonung. (Beschränke Dich zunächst ganz auf die Klavierfassung von 1971!)
3. Beschreibe den Gesamtgestus der einzelnen Teile und die Detailgesten in ihrem Verhältnis zur Textaussage bzw. zur Aussageabsicht des Komponisten. Lasse dabei zunächst einmal die Interpretation der Sängerin nach Möglichkeit außer acht.
4. Welche Akzente setzt die Sängerin?
5. Reflektiere die musikalische Strategie Weills und berücksichtige dabei auch die Formanlage. In welcher Weise realisiert Weill sein Konzept einer gestischen Musik?
6. (evtl.) Charakterisiere kurz die Strategie der Orchesterfassung von Krtschil. Was ändert sich in der Rezeption?)

Arbeitsmaterial:

- Notentext
- Cassette:
 1. Gisela May, Klavierfassung, Bergen-Festival 1971
 2. Üb immer Treu und Redlichkeit (MIDI)
 3. Gisela May, Orchesterfassung von Henry Krtschil, 1968

Zeit:

5 Stunden

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.*



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!*

Hilfen:

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 (=Festnahme) einiger Täter erfolgen. Bei dem Einschreiten mit dem Gummiknüppel sind etwa 200 Kommunisten verletzt worden.* Nach Zeitungsberichten hatten auf dem Sarg ein *Artilleriehelm* bzw. Kampfwaffen und Kriegsauszeichnungen gelegen. Die Sargaufschrift war eine provozierend 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.

Brechts Gedicht zu diesem Ereignis erschien im August 1927 in der kommunistischen satirischen Zeitschrift *Der Knüppel* unter dem Titel *Die Ballade vom Kriegerheim*. Das Gedicht erzählt das Geschehen im Moritatenstil. (Eine Moritaten ist eine ‚heruntergekommene‘ Ballade). Davon zeugen hilflose Formulierungen (*geboren in der Heimat...*), umgangssprachliche Wendungen (*gekrochen... auf den Leim, und haute sie zusamm*) sowie verschlissene Floskeln (*mit Herz und Hand, nach dem bekannten Lied: Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand, dem Vaterland zu leben...*).

Weill vertonte Brechts Gedicht im Jahre 1929. In der Version der Uraufführung seines *Berliner Requiems* (1929) fungierte *Zu Potsdam unter den Eichen* (in der – verschollenen - instrumentierten Fassung) als Finale. Nach der Uraufführung gab Weill den Song in der vorliegenden Form für Gesang und Klavier als Teil des *Weill Song-Albums* heraus. In der späteren Version des *Berliner Requiems* fehlt der Song wieder.

Chemin des Dames: Ein Höhenrücken in Nordfrankreich, der von April 1917 bis Oktober 1918 schwer und verlustreich umkämpft war

Bert Brecht/ Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

5

p

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

Glocken *pp*

8

10 *p*

hin - ten ei - ne Fah - n, 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 35 *mf* 40

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



41 45

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



47 50

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



Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche



Üb - im - mer Treu und Red - lich - keit bis an dein küh - les Grab und wei - che kei - nen Fin - ger breit von Got - tes We - gen ab.

Lösungsskizze / Bewertungsbogen LK13/I – 2. Klausur – 26. 11. 98

| | | |
|---|--|--|
| <p>1. Brecht beschreibt in den ersten drei Strophen penibel-umständlich (die 2. Strophe beginnt wie die erste) den traurigen Zug. Wie in der Moritat üblich, werden die äußeren "Daten", hier die militärischen Requisiten und Symbole, aufgezählt. Die folgenden beiden Strophen (4 und 5) reflektieren das Geschehen, erläutern den Hintergrund und laufen, immer mehr geladen mit Entrüstung über den Mißbrauch von Treue und Vaterlandsliebe und das Verheizen von Soldaten im Krieg, noch einmal auf den zentralen Satz "Jedem Krieger sein Heim!" zu, der nun ungeheuer zynisch klingt: Gekämpft hat der Krieger für die "Heimat". Das "Heim", das er dabei als "toter Mann" erringt, ist der "Sarg". Die letzte Strophe knüpft an die Erzählung der ersten 3 Strophen an und führt sie fort („da kam die grüne Polizei ...“), schlägt dabei aber plötzlich und unerwartet brutal zu: „... und haute sie zusammm“. Nach diesem „Hammer bricht das Gedicht abrupt ab. Das ganze Gedicht läuft auf diese Schlußzeile zu. Die wachsende Erregungskurve – die Beruhigung zu Beginn der letzten Strophe ist nur ein ablenkendes, den ‚Überfall‘ inszenierendes Manöver - zeigt sich auch im Kürzerwerden der Einheiten (3 Strophen – 2 Strophen – 1 Strophe).</p> | <p>- - -</p> | |
| <p>2. Die formale Anlage der Weillschen Vertonung besteht aus einem (stropfenweise erfolgenden) Wechsel zweier unterschiedlicher „Gesten“: A B A' B' A' B1. Diese Form steht quer zur Brechtschen Konzeption (3 + 2 + 1) Der bei Brecht erst allmählich deutlich werdende höhnisch-provokative Ton, wird bei Weill in der Diskrepanz zwischen A und B schon von Anfang an gesetzt. Durch die andersartige Gruppierung und die harten Schnitte ergeben sich weitere Diskrepanzen, z. B. in der 2. Str. (s. u.).</p> | <p> </p> | |
| <p>3. Die 1. Strophe (A) ist ein Trauermarsch: Der punktierte Marschrhythmus mit monoton repetierten Mollakkorden (f-Moll) im p, die tiefe Lage der Singstimme, die tiefen Glockentöne (12x = Mittag) im Baß und die trichordisch-leiernden beiden ersten Phrasen der Gesangsstimme (f-es-c), die man auch als Glockenmelodie auffassen kann, suggerieren einen Leichenzug und treffen damit genau die Kernbegriffe der 1. Strophe (<i>Zug, Trommel, Sarg</i>). Die bald auftretenden Dissonanzreibungen in der Begleitung (T.4,5,7,9) und die enge, in Sequenzen abwärtsgleitende Mollmelodie der Singstimme geben dem Grundgestus des Trauermarsches einen besonders kläglichen Anstrich.</p> | <p> - </p> | |
| <p>Obwohl sich am Inhalt und am Duktus des Textes in der 2. Strophe nichts ändert - die erste Zeile entspricht wörtlich der 1. Strophe - vertont Weill sie mit einer anderen Musik. Der Moll-Durwechsel, die schnell nachschlagenden Akkorde und die höhere Lage der Singstimme erzeugen einen fast unbeschwert-fröhlichen „Marschton“, der zu einem Trauerzug nicht passen will. Weill setzt in dieser Strophe vor allem auf Diskrepanz, nicht nur zur 1. Strophe, sondern auch innerhalb der 2. Strophe: Die Musik spiegelt, in chiasmischer Verdrehung, melodisch und harmonisch den zentralen Widerspruch innerhalb des Textes: Der <i>Sarg</i> und die <i>häßlichen Buchstaben</i> (Mennigerot = Blutfarbe) werden mit der zackig-frivolen Marschmusik (in Dur!), die Heldensymbole <i>Helm</i> und <i>Eichenlaub</i> mit der gefühligen Molltrübung kombiniert. Die Musik verhöhnt die (vordergründige) Textaussage. Weill fixiert im B-Teil (wie Brechts Gedicht insgesamt) den Moritatenton: - einfache Liedmelodik mit 4 korrespondierenden (wiederholten bzw. sequenzierten) 2-Taktphrasen (8-taktige Periode) - einfache Hm-ta-Begleitung. Der Moritatenton wird aber nicht einfach imitiert. Abgesehen von seiner Veränderung in Richtung Marsch, wird er zusätzlich in zweifache Richtung verfremdet: - In Richtung „Barbarismus“: Der übliche I-V-Wechsel entfällt hier zunächst. Stattdessen besteht der Baß aus der starren Repetition einer Stufe (Töne b und f des B-Dur-Dreiklangs). Die nachschlagenden Akkorde der rechten Hand, fügen später aber andere, mit dieser Grundfläche dissonierende Akkorde hinzu (c-Moll, Dv9-). - In Richtung des romantischen Empfindungstons: Die Alterationen in der Melodie (T. 17 <i>ges, as</i>) erinnern an plötzliche Mollwendungen bei Schubert, suggerieren Schmerz und Trauer. Am Schluß steht statt Dur Moll (b-Moll)</p> | <p> - - - - -</p> | |
| <p>Die 3. Strophe entspricht weitgehend der 1., steht allerdings – abgesehen von den Glockentönen - eine Quarte höher (b-Moll). Einen besonderen Akzent erhält die im Gedicht zentrale – genau in der Gedichtmitte plazierte - Schlußzeile: „Jedem Krieger sein Heim!“, und zwar durch die Wiederholung, durch die "Exclamatio"-Figur (b - ges'), die weiche phrygische Wendung (fes' - es') und die "schwebende" Begleitung (Sextakkord, die tiefen Glockentöne fallen weg). Der übertrieben weinerliche Ton verweist schon auf den Sarkasmus der Wiederholung dieses Textes in der 5. Strophe.</p> | <p>- </p> | |
| <p>Die 4. Strophe entspricht weitgehend der 2., steht aber ebenfalls eine Quarte höher (Es-Dur). Wieder entsteht – nach dem harten Schnitt - eine groteske Diskrepanz zwischen Musik und Text. In der letzten Zeile, punktgenau zum Wort <i>gefallen</i>, erfolgt ein filmartiger harter Schnitt: der hemdsärmeligen Soldateska wird die Maske vom Gesicht gerissen.</p> | <p>- - </p> | |
| <p>Die 5. Strophe entspricht die in der Singstimme anfangs der 1. bzw. 3. Str. , sie steht noch einen Ton höher (c-Moll). Die</p> | <p>-</p> | |

| | | |
|--|--|--|
| <p>Begleitung ist allerdings stark verändert: An die Stelle der Glockentöne treten durch Pausen getrennte und brutal repetierte Akkordschläge (Barbarismus, c-Moll, teilweise mit Dissonanzanreicherung), die den im Text angeschlagenen Ton aggressiver Anklage verstärken. Den Gipfel des Hohns erreichen Brecht und Weill am Schluß der Strophe. Weill verwendet hier (T. 41-44) eine chromatisierte, "romantische" Sprache mit Quintfall-Sequenz, stockenden Septakkorden (die einen Mitleid heischenden, seufzenden Ton karikieren) und weichem Quartvorhalt am Schluß. Angesichts der Gleichung <i>Heim = Sarg</i> erscheint die Gefühligkeit falsch und fratzenhaft. Die Stelle ist auch deshalb so wirkungsvoll, weil sie im Kontrast zum Strophenbeginn steht.</p> | <p>- </p> | |
| <p>Die 6. Strophe markiert den Moritatenton der B-Teile am deutlichsten, vor allem in dem nun klaren I-V-Wechsel der Begleitung. Im Gegensatz zu allen bisherigen Strophen wird der angeschlagene ‚lustige Ton‘ ohne Störung bis zum Schluß durchgehalten. Gerade dadurch entsteht eine quälende Diskrepanz zur letzten Zeile (<i>und haute sie zusamm</i>). Weill hat eine weitere geniale Idee: er zitiert in der letzten Strophe in der Begleitung das Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche, das damals sehr bekannte Volkslied „Üb immer Treu und Redlichkeit“. Die höhnisch-sarkastische Konfrontation von "bravem Mann" - der im Gedicht als "toter Mann" erscheint - und „zusammenhauender“ Polizei trifft den bitteren Kern des Gedichts und wird zu einer deutlich politischen Aussage (vergleichbar der des <i>Kanonensongs</i> in der <i>Dreigroschenoper</i>). Das Zitat des treubiedereren 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 <i>Stützen der Gesellschaft</i> von George Grosz aus dem Jahre 1926. Weill schließt mit einer kurz abgerissenen, jazzartig-bissigen Schlußpointe.</p> | <p>- - -</p> | |
| <p>4. Gisela May unterstreicht diesen Schluß (<i>und haute sie zusamm</i>), indem sie die festen Tonhöhen verläßt und in einen anklagend-schreienden Sprechton fällt, der konträr zum ‚lustigen‘ Ton der Musik steht. 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. Gisela May macht viele Details, auch die ‚gefühlig-suggestiven‘ Eskapaden der Komposition zwar mit, bleibt dabei aber immer auf Distanz. . So klingt die 1. Str. bei ihr zwar fahl und dunkel, weist aber durch die schneidend-kalte Artikulation zugleich jede Einfühlung ab. Den musikalischen Schnitt zur 2. Strophe verstärkt sie durch den abrupten Wechsel zu einem übertrieben aggressiven Vortrag. Insgesamt nimmt sie eine protestierend-anklagende Haltung ein, gelegentliche Gefühligkeit wirkt falsch und höhnisch.</p> | <p> -</p> | |
| <p>5. 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. Die komplexe Anlage der Komposition zeigt, wie weit der Text bei Weill einerseits gestisch eindeutig fixiert und andererseits nuancenreich interpretiert wird. Weill entscheidet sich für ein Wechselbad von Suggestion und Verfremdung. Indem er in der 2. Strophe den Hörer überraschend mit dem zackigen Militärton konfrontiert, der so gar nicht zum Text paßt, will er Distanz zum Dargestellten erzeugen, kritisches Denken provozieren. Die organische Einheit der Form, ihre Entwicklung aus einem Erfindungskern, wird bei Weill - wie bei Brecht - ersetzt durch die Montage, das Zusammen- bzw. Nebeneinandersetzen heterogener Teile. Daß - entgegen der "reinen Lehre" - das organische Prinzip nicht ganz verdrängt ist, wurde schon an einigen Strukturbezügen deutlich und wird auch bestätigt durch das Weillsche Verfahren selbst (Aufbau einer Suggestion - Störung der Suggestion bzw. Ersetzen durch eine kontrastierende Suggestion), das ja Einfühlung, wenn auch wechselnde, voraussetzt. Sogar eine motivische Verklammerung der A- und B-Teile ist angedeutet in den identischen drei ersten Tönen. 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 Brechtschen Schlusses kann er aber dadurch nicht auffangen. Die Schlußpointe erreicht er durch das Zitat des der „Üb immer Treu und Redlichkeit“-Melodie.</p> | <p> - </p> | |
| <p>6. Die Instrumentation stellt ein weiteres selbständiges Moment dar. 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. So gehen insgesamt in der instrumentierten Fassung die „romantisch-suggestiven“ Elemente ziemlich unter.</p> | | |
| <p>Darstellung</p> | <p>5,5</p> | |
| <p>Punkte</p> | <p>47</p> | |
| <p>Prozente</p> | <p>100</p> | |