

# Mimesis und Gestus

## Das "Liebeslied" aus der Dreigroschenoper (Brecht/Weill)

Hubert Wißkirchen

### Das Verfahren der mimetischen Bedeutungsbildung

Die Nachahmungsästhetik beherrschte nicht nur den Barock, sondern wirkte bis tief ins 19. Jahrhundert hinein nach. Damals deutete man den Gedanken, daß die Kunst die Natur nachahme, allerdings um: Der Künstler bildet nicht mehr äußere Dinge ab, sondern schafft nach dem inneren, organischen Prinzip der Natur. Trotz dieser ästhetischen Umorientierung benutzte aber auch der romantische Künstler noch bewußt oder unbewußt die in der langen mimetischen Semantisierungstradition getroffenen Sprachregelungen.

Das ganze geht zurück auf die Poetik des Aristoteles. Er unterscheidet drei fundamentale Elemente der Tragödie:

- Katharsis,
- Einfühlung und
- Mimesis.

In der Mimesis ahmt der Schauspieler einen bestimmten Charakter so überzeugend nach, daß er mit der Rolle, die er spielt, eins wird. Der Zuschauer erliegt der Suggestion, wird zur Einfühlung, zur Identifikation mit den Gefühlen des Schauspielers und seinen Handlungen gezwungen. Im "Mit-Leiden" der dargestellten Schicksale "reingt" der Zuschauer "seine Seele" (Katharsis). Da die Helden der Tragödie bestimmte Werte bzw. eine bestimmte Weltsicht verkörpern, akzeptiert der Zuschauer unbewußt auch diese hinter der Tragödie stehende, als absolut gedachte Weltordnung.

Seit es die Oper gibt, gilt das mimetische Prinzip zunehmend auch für die Musik. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich die Musik zu einer rhetorischen Kunst und zu einer Affektsprache. Durch Nachahmung äußerer oder innerer Vorgänge bildete sie "Vokabeln" aus, die sie als feste "Figuren" katalogisierte und überlieferte. Eine solche musikalische Semantisierung ist besonders suggestiv, weil sie, anders als die Wortsprache, ihre "Zeichen" nach dem Prinzip der Analogie, also sinnfällig und unmittelbar gefühlswirksam bildet.

Die Ausgangsanalogie ist meist eine bildlich-räumliche (aufwärts, abwärts, hoch, tief, schnell, langsam) bzw. akustische (laut, leise). Damit sind aber immer auch affektive Konnotationen verbunden. Die Anabasis bedeutet also nicht nur "Aufstieg", sondern auch "Zuversicht", "Sehnsucht" o. ä., die Katabasis nicht nur "Abstieg", sondern auch "Depression", "Trauer" o. ä. Überwiegend affektiv sind die im Bereich Diatonik/Chromatik und Konsonanz/Dissonanz gebildeten Figuren. Diatonische und konsonante Figuren haben meist einen positiven, chromatische und dissonante meist einen negativen Affekt. Die genauen Bedeutungen solcher Figuren entstehen erst durch die Kombination von Figuren und durch den Kontext, die Entschlüsselung verläuft also ähnlich wie bei der Übersetzung eines fremdsprachigen Textes, bei der man sich ja auch die genaue Bedeutung einer Vokabel manchmal von deren Grundbedeutung her aus dem Zusammenhang erschließen muß.

### Wagner und Brecht

In Wagners Tristanmotiv findet sich folgender Figurenkomplex:

Mit ihm erfaßt Wagner wie in einem Brennpunkt die Grundaussage der gesamten Oper. Die Exclamatio mit anschließendem chromatischem Abwärtsgang bedeutet Klage, Leiden, Tod. Die Umkehrung des chromatischen Ganges ist eine Sehnsuchtsgeste (sozusagen eine flehentlich erhobene Hand). Die Suspiratio-Pause läßt diese Geste ins Leere laufen, verdeutlicht die Unerreichbarkeit des Ziels. Die Unstillbarkeit des Liebesverlangens wird auch in der Harmonik greifbar: Auf immer neuen Stufen setzt der Figurenkomplex an, und immer schließt er mit einem Dominantseptakkord, aber dieser findet nie seine Tonika. Durch fortwährende Metamorphose dieser Leitmotive entsteht ein dichter, zusammenhängender, organischer Prozeß, bei dem in allen Details der eine Kerngedanke mit äußerster Konsequenz verfolgt wird. Dabei verschmilzt in Wagners Gesamtkunstwerk die Musik mit den anderen am Drama beteiligten Elementen (Text, Gebärden, Bühnenbild usw.) zu einem untrennbaren, bruchlosen Ganzen. Die Bündelung führt zu einer bis dahin unvorstellbaren Suggestionkraft. Nietzsche (s. u. Csampai, S. 179) spricht von der "gefährlichen Faszination" des Tristan. Wagner versetzt das Orchester in die "mystische Höhle", trennt durch den Orchestergraben Zuschauerraum und Bühne, "das Reale vom Ideellen", vergrößert die Figuren des Dramas "in übermenschliche Maße". Das "Tableau", wie Wagner es ausdrückt, "zieht sich vom Zuschauer zurück wie im Traum" (vgl. Ewen S. 185).

Einleitung

Exclamatio

Sehnsuchtsmotiv

Suspiratio

Chromatischer Terzgang (Lamento), Leidensmotiv

Brecht wendet sich als Angehöriger der antiromantischen Generation der Neuen Sachlichkeit gegen die aristotelische Konzeption, vor allem gegen ihre (seiner Meinung nach) hypertrophe Realisierung durch Wagner. 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 S. 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 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 ungläubhaft. 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 S. 188).

Nicht zuletzt waren es die Erfahrungen, die Brecht seit den frühen 20er Jahren mit der meisterlichen Handhabung der Suggestion durch Hitler machen konnte, die ihn zur Entwicklung seines nichtdramatischen, epischen ("erzählenden") Theaters veranlaßten. An die Stelle des mimetischen sollte das gestische ("zeigende") Verfahren treten. Der Zuschauer soll nicht in eine Traumwelt entführt, sondern über wahre Sachverhalte aufgeklärt werden, nicht nur genießen und erleben, sondern auch und gerade kritisch beobachten und Schlüsse ziehen. Die *Verschmelzung* der Elemente wird durch deren *Trennung* ersetzt, die Einfühlung durch Verfremdung, die organische Entwicklung durch Montage heterogener Bruchstücke (nach Art der damaligen Stummfilme), das Individuell-Charakteristische durch das Sozial-Allgemeine und Typische, das Innere/Psychologische durch das Äußere, das persönliche Schicksal durch die Verhältnisse. Das entspricht seiner damaligen anarchistisch-nihilistischen Weltansicht: Die Verhältnisse sind es, die alles Menschliche verformen und beschmutzen. Der Schauspieler/Sänger verhält sich wie der Zeuge eines Verkehrsunfalls, der das Verhalten der Beteiligten demonstriert: Er schlüpft nicht voll in seine Rolle, wird mit ihr nicht eins, sondern hält (partiell) Distanz zu ihr, "führt sie vor" und macht sie dadurch, daß er ihr gegenüber einen bestimmten Gestus, eine bestimmte Haltung einnimmt, fremd und beurteilbar. Auch die Musik ist, wie die anderen Elemente des Theaters, eigenständig, auch sie fixiert einen Gestus, der einen bestimmten Aspekt der Sache überdeutlich zeigt. Die üblichen musiksprachlichen Regelungen, nach denen die Musik den Text unterstützt, ergänzt, mit ihm eine Symbiose eingeht, werden weitgehend aufgegeben. Es geht nicht darum, den Zuhörer zu überwältigen, sondern ihn zu befremden.

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)

Ganz in diesem Sinne wird in der Dreigroschenoper auch das Orchester wieder aus dem "Graben" geholt und auf der Bühne sichtbar plaziert. Der Schnitt, der durch die Songs in der Handlung entsteht, wird dadurch noch verstärkt, daß das Licht zum Orchester wechselt und auf der Leinwand im Hintergrund der Titel der jeweiligen Nummer erscheint.

Brecht setzte mit solchen Verfahren in theaterspezifischer Weise Gedanken um, die 1916 Sklovsky - von ihm hat er auch wahrscheinlich den Begriff Verfremdung übernommen - und vor diesem 1907 Weills Lehrer Feruccio Busoni geäußert hatte:

"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 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" (Busoni S. 21 ).

## Vergleichende Sachanalyse

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

(Text: s. Csampai Wagner S. 70f; Noten: s. Klavierauszug von Kleinmichel S. 158)

So stürben wir, um ungetrennt,  
ewig einig ohne End';  
ohn' Erwachen, ohn' Erbangen  
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. 24 f)

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.

Wagners Text ist durchdrungen von der romantischen Vorstellung des Liebestodes. Weltvergessen der Prosa des "Tages" entrückt,

### Wagner: Tristan und Isolde Sehnsuchtsmotiv

Einleitung

Exclamatio

Chromatischer Terzgang (Lamento), Leidensmotiv

S. 158

So star-ben wir, um un - ge - trennt

Schluß

(„Erlösung“)

träumt das Liebespaar den Traum von endloser Liebeswonne in der poetischen Welt der "Nacht", des Todes - nur er bringt endgültige Erlösung aus den Widrigkeiten des Lebens. Mit ihrer Alterationsharmonik, den Tremoloeffekten, der schwebenden Rhythmik, den ausgreifenden, endlos sich steigenden melodischen Gebärden und Gefühlskurven nimmt die Musik den Zuhörer mit. Ihrer Suggestion kann man sich, läßt man sich einmal auf sie ein, nur einführend hingeben. Die Musik ist thematisch aus dem Tristanmotiv entwickelt. Entsprechend der inhaltlichen Veränderung werden die einzelnen Figuren modifiziert: Die unsichere kleine Sext der Exclamatio wird zur sicheren Quart, das chromatische Gleiten

kommt auf dem dritten Ton zum Stehen, die Chromatik des Sehnsuchtsmotivs wird zur klaren diatonischen Linie aus großen Sekunden, deren letzter Ton jetzt als (vorläufiger) Zielton sich etabliert: Er steht auf betonter Taktzeit, die Suspiratio-Pause ist verschwunden, die Harmonik ist nicht mehr dominantisch offen. Der "erlösende" Tristanschluß ist hier schon weitgehend vorweggenommen (siehe oben).

Brecht parodiert im Liebeslied der Dreigroschenoper die vielen Liebesduette in romantischen Opern. Gleich in der ersten Frage ("Siehst du den Mond über Soho?") beschwört er mit den beiden Substantiven romantische Naturmystik und moderne Großstadt - der Londoner Stadtteil Soho ist von Bars und Bordellen geprägt - und zugleich die Unvereinbarkeit dieser beiden Welten. Damit ist das Thema klar gesetzt. Der Text karikiert alle romantischen Vorstellungen von Liebe und Ehe. Zunächst wird die Gefühlssphäre noch verschiedentlich angesprochen ("fühlen", "Herz", "Lieber", "Geliebter", "Geliebte"), wenn auch in etwas abgegriffener Form. Die nächste Stufe auf der Abwärtsleiter ist das Zitat des "Wohin du gehst ...", eines bei Trauungsriten verschlissenen Versatzstückes. Dann wird's noch platter: An Stelle abgehobener Gefühle und Innenwelten tritt die (urngangssprachlich-umständliche, "und"-Sätze reihende) Beschreibung einer banalen Mangelwirtschaft. Äußere Requisiten und Institutionen im Umfeld von Trauung und Hochzeit werden angesprochen, und am Schluß steht bei der Frage nach der Dauer der Liebe ein spöttisches Achselzucken. Starke Verfremdungselemente liegen auch außerhalb des Textes selbst. Macheath paßt überhaupt nicht in die Rolle des "Liebhabers" im Sinne der Oper, er ist ein Schürzenjäger und notorisch untreu. Polly steht die Rolle der Liebhaberin schon eher an, sie scheint Macheath wirklich zu lieben und ist überhaupt über weite Passagen als "liebes Mädchen" charakterisiert. In seinen Anmerkungen zur Dreigroschenoper sagt Brecht:

"Es wäre absolut wünschenswert, daß Fräulein Polly Peachum vorn Zuschauer als tugendhaftes und angenehmes Mädchen empfunden wird" (vgl. Brecht-Jb. 1979S.37).

Aber ganz eindeutig ist das auch nicht. Imweiteren Verlauf wird diese Rolle abrupt konterkariert. Im epischen Theater gibt es eben keinen "Charakter", keine individuelle und in sich geschlossene Person. Gerade die romantischen Elemente der Stelle sind durch den Kontext schon im vorhinein desavouiert. Im "Anstatt-daß-Song" (Nr. 4) hat das Ehepaar Peachum, voller Ärger darüber, daß Polly über Nacht weggeblieben und bei Macheath gewesen ist, die Liebesgefühle junger Leute verspottet und dabei höhnisch die ganze Szenerie und die Liebesworte des späteren Liebesliedes vorweggenommen:

"Das ist der Mond über Soho, das ist der verdammte 'Fühlst du mein Herz schlagen'-Text. Das ist das: Wenn du wohin gehst, geh ich auch wohin, Jonny!' Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst'.

Im "Hochzeitslied für ärmere Leute" (Nr. 5) wird die Ehe zynisch entlarvt, und auch hier gibt es eine Vorwegnahme des Liebesliedes:

"Als sie drin standen vor dem Standesamt, wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt..."

Irritierend wirkt auch Nr. 6, wo Polly seltsam zweideutige, revolutionäre Töne anschlägt, auch wenn sie dabei nur "demonstriert", wie das "Abwaschmädchen aus einer Vier-Penny-Kneipe" - des "Zeigens" ist kein Ende - in der Rolle der Seeräuber-Jenny seinen Traum von der Zukunft "gezeigt" hat. (Bei späteren Aufführungen wird dieser Song der Jenny zugeteilt - ein weiterer Beleg für die Nichtfestlegbarkeit und Austauschbarkeit von Personen.) Jedenfalls: Nicht nur der Polizeipräsident Brown ist eine moderne gespaltene Persönlichkeit - etablierter Bürger und Gangster - , auch Polly scheint beide Frauentypen der 20er Jahre in sich zu vereinen, den erotisch-romantischen Typ zwischen Gretchen und Vamp im offenen kurzen Kleid und den nüchtern-sportlichen oder geschäftstüchtigen Typ mit strengem Kostüm und Bubikopf (vgl. das Titelbild der "Berliner Illustrierten Zeitung" vom 13. November 1927).

Den größten distanzierenden Effekt hat aber zweifellos die Ankündigung des Macheath: "Und jetzt muß das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier. Setz dich, Polly!" Die Szene erscheint als bloß "gespielt", als nicht für bare Münze zu nehmen, nicht zuletzt deshalb, weil ihr der "Kanonensong" voraufgeht, in dem sich ebendieser Macheath - größer kann der

Schnitt nicht sein - zusammen mit seinem Kumpanen Brown, dem Polizeipräsidenten, in brutaler Weise als imperialistischer und rassistischer Rohling präsentiert hat.

Verfremdend wirkt überhaupt die ganze groteske Szenerie: Die Hochzeit findet im Kreise von Räubern in einem leeren Pferdestall statt. Das Inventar ist durch Raub und Mord zusammengewürfelt.



„Die Hochzeit im Pferdestall“ aus der Verfilmung der Dreigroschenoper 1930



Weill spiegelt in der formalen Anlage seiner Musik (opernhaftes Melodram- Schlager) in parodistischer Verzerrung die Konstellation "Accompagnato-Rezitativ-Arie". Im 1. Teil beschwören die Tremoli, die chromatisierte Harmonik mit dem chromatisch absinkenden Lamentobaß in den Celli, die schwebenden Melodiegesten und der offene dominantische Schluß die Atmosphäre von Wagners Tristan. Verfremdet wird diese durch die Instrumentation: Klavier bzw. Harmonium spielen die Tremoli, gestopfte Trompete

**Ralph Benatzky:** Valse boston (Einmal wird der Tag kommen, da wirst du mich verlassen)

*Valse lente*



**Paul Hindemith:** Boston aus „1922. Suite für Klavier“, T 15 ff.



und Saxophon im Wechsel die Melodie (Wagner gerät so in die Nähe des Blues). Ernüchternd wirkt, daß nicht gesungen, sondern gesprochen wird.

Dieser Aura der Kunst tritt nun nach einem harten Schnitt die Welt des proletarischen Schlagers gegenüber. Die Angabe "Boston-Tempo" verweist auf den aus Amerika stammenden Boston, der Anfang der 20er Jahre sehr beliebt war. Er ist ein langsamer,

gleitend vorwärts getanzter Walzer. Er ist sentimental und harmonisch reicher als andere Walzertypen, eignet sich also besonders zur "Installation eines Gefühlstons". Häufig kontrastieren 2/4 oder 4/4-Rhythmen mit den durchlaufenden Dreierhythmen (siehe nebenstehend).

**Weill: Liebeslied** (Dreigroschenoper)



*Und gibt es kein Schriftstück vom Standesamt*

**Weill: Moritat vom Mackie Messer** (Dreigroschenoper)



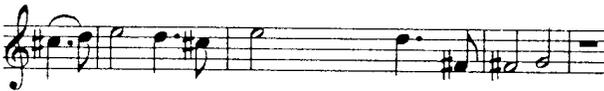
*und Macheath der hat ein Messer,*

**Schlager**



*Fahre mit mir in die Südsee,*

**Weill: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny**



*und wenn einer tritt, dann bin ich es.*

Weill verfremdet den Boston (siehe oben). Die hemiolischen Taktverschleierungen entfallen, die Chromatisierung wird hauptsächlich in die Begleitung verlagert. Die Melodie bewegt sich überwiegend diatonisch und ist auf einen Schlager-Moritäten-Ton getrimmt (die Moritat bildet ja den Rahmen für die ganze Dreigroschenoper, ja man könnte diese sogar als eine einzige, riesige Moritat verstehen).

Die Pausen an den Phrasenenden sind nicht nur schlagerhaft, sie karikieren auch nicht nur die

üblichen Fermatendehnungen der Moritat, sondern markieren, entsprechend der leiernden "und"-Reihung des Textes, einen grundsätzlichen Defekt: Bewegung kommt gar nicht richtig auf, selbst die als grundlegendes Einstimmungselement fungierende Walzer-Begleitfigur wird unterbrochen - ein schäbiger Effekt wie bei einer Drehorgel, auf deren Walze einige Stifte fehlen, und eine höhnische Distanzierung von Wagners "unendlicher" Melodie, deren ausgreifendem Schwung stockender Leerlauf entgegengesetzt wird.

Und noch etwas ist bemerkenswert: Der Tonfall am Anfang ist der aus Peachums Morgenchoral (siehe nächste Seite).

Das Nüchtern-Geschäftsmäßige der menschlichen Beziehungen wird offenbar. Das Unisono zeigt: Darin sind sich beide einig (nicht in der Liebe).

Für den "Räuber" Macheath gilt: Er hat Polly, die Tochter seines Konkurrenten Peachum nicht aus Liebe, sondern als Siegestrophäe entführt und geheiratet. Er ist also nicht anders als der "Unternehmer" Peachum, der seine Tochter nur deshalb nicht verheiraten will, weil sie in seinem Unternehmen als Animierdame unentbehrlich ist.

**Morgenchoral des Peachum (Nr. 3, T. 9 f.)**  
 (Die Melodie stammt aus Gays „Beggar's Opera“)

*Ver-kauf dei-nen Bru-der, du Schuft*

**Liebeslied (Nr. 8)**

*Und gibt es kein Schriftstück vom Standesamt*

Für Polly bedeutet das - Zitat von Brecht: "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).

Das ist richtig und falsch zugleich. Zweifellos gibt Weill seiner Musik den Gestus (die Gebärde) der Gefühlsseligkeit und komponiert eine vom schäbigen Kontext sich abhebende "schöne" Musik, um durch den Kontrast dem Zuschauer zu verdeutlichen, daß solche schönen Gefühle nur Masken sind, hinter denen sich handfeste Interessen verbergen, aber Weill sieht in seiner Musik mehr als nur eine Gefühlsfolie, von der der nüchterne Text sich um so provozierender abheben kann. Der Widerspruch liegt in vielfältiger Weise schon in der Musik selbst und zwar nicht nur - wie gezeigt - im Kontrast zwischen musikalischer Primärstruktur und Instrumentation oder in der Verquickung von schlagerhaftem Gefühlston und kaufmännisch berechnendem Choralton. Weill geht weiter: Er setzt in seiner Musik zwei verschiedene musikalische Gefühls"gesten", die kunstmäßige und die schlagerhafte, und spricht durch deren scharfe Kontrastierung etwas Gesellschaftliches an - zum Brechtschen Gestus gehört die soziale Dimension immer dazu -: das "Oben" und "Unten". Aber auch die eigentliche Aussage der Dreigroschenoper, daß beides identisch ist - Macheath ist Räuber und Bürger, Polly Bürgermädchen und Räuberbraut - wird musikimmanent ungewöhnlich differenziert umgesetzt. Weill entlarvt die bürgerliche Ideologie, indem er die beiden heterogenen Sphären (Wagner und Boston) nicht -wie in einer Collage - beziehungslos nebeneinanderstellen läßt, sondern vielfältig ineinanderarbeitet und einander angleicht: Der Lamentobaß von T. 1 - 6 findet sich wieder in T. 32 - 35. Überhaupt weist die an manchen Stellen sehr komplizierte Harmonik auf den Wagner-Teil zurück. Es gibt auch motivische Anspielungen (siehe unten).

Der "zärtliche" Höhepunkt der Melodie - fast ein Wagner-Zitat - trifft (im Sinne der Brechtschen Trennung der Elemente) mit dem zynischen Tiefpunkt des Textes zusammen: "Die Liebe dauert oder dauert nicht". Aber Weill genügt eine solche pauschale Rollenzuweisung für seine Musik nicht. Während der Text sich kontradiktorisch zum Wagnerschen Text ("ewig einig ohne End") verhält, webt die Musik in den Schlager Tristanmuster ein. Mit feinsinniger Ironie ist das "dauert nicht" gestaltet: Es entspricht diastematisch wörtlich dem "ohne End" bei Wagner, übernimmt aber von dem "originalen" Sehnsuchtsmotiv die Suspensio-Pause und führt das wiederum ad absurdum, weil eigentlich nichts anderes geschieht, als daß das "dauert nicht" wörtlich in Musik übersetzt wird. Der

**Wagner: Tristan und Isolde**

Einleitung

Wagner S. 158

*in Lieb' um-fan-gen,*

Weill

*Die Liebe dauert oder dau - ert nicht*

Wagner S. 158

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

Anzüglichkeiten sind aber noch mehr. Der auffällige Dur-Moll-Wechsel (T. 38) verweist auf das romantische Klavierlied von Schubert, die Schlußwendung scheint sogar - in stockender Verfremdung - ein Schubertlied zu zitieren (siehe unten). Weill arbeitet also in dieser "Parodie" unter anderem mit dem Prinzip der "Überhöhung".

<p><b>Weill</b></p> <p><i>an dem o - der je - nem Ort.</i></p> <p><b>Schubert (Frühlingstraum)</b></p> <p><i>der Blu - men im Win - ter sah.</i></p>	<p>Es würde zu kurz greifen, diese Art der Verfremdung nur in ihrer Funktion als Entlarvung verrotteter Gefühlsromantik und entleerter gesellschaftlicher Konventionen zu verstehen. Ein schematisches Anwenden der Brechtschen Theorie in Form von unentwegtem Aufzeigen von "V-Effekten" und deren ausschließliche Deutung im Sinne politischer und gesellschaftskritischer Funktion bleibt, so wichtig und unverzichtbar sie ist, hinter der Komplexität eines</p>
--	---

"Kunstwerks" zurück, und ein solches ist Weills Komposition. Man sollte solche Verfremdungsverfahren auch im Sinne der romantischen Ironie (etwa eines Heine) begreifen. Die unsentimentale, ironische Distanz zu Gefühlen, ja das Lachen über Gefühle, ist auch eine Methode, ihnen nachzugeben. Im vorliegenden Falle handelt es sich um eine Gratwanderung, bei der es sehr von der Interpretation durch die Schauspieler und Musiker abhängt, ob man den zweiten Teil dieses Liebesduetts eher als zuckersüße Parodie rezipiert oder darin auch einen echten menschlichen Unterton von Zärtlichkeit, von Sehnsucht nach romantischer Liebe vernimmt. Für letzteres könnte auch sprechen, daß die zentrale Stelle "Die Liebe dauert oder dauert nicht an dem oder jenem Ort" bei ihrem nochmaligen Auftreten in Nr. 11a in der kargen Begleitung (Gitarre mit einfachen gebrochenen Dreiklängen der Hauptstufen) - nach Art der gefrorenen Gefühlsgesten im Walzer von Strawinskys Petruschka- aller Romantik entkleidet wird und zwar deshalb, weil dort Macheath Polly endgültig verläßt.

Boris Sindermann vergleicht die Verquickung von Ironie und Ernst mit dem Eisensteinschen Begriff der Vertikalmontage und konstatiert: "Die Dreigroschenoper ist nicht nur die nüchternste Verspottung der zwanziger Jahre, sondern auch das gefühvollste und innigste Werk jener Zeit" (zit. nach: Hecht S. 91).

Das Verhältnis von mimetischem und gestischem Prinzip ist also komplexer, als es nach der provokant-pointierten Theorie scheinen mag. Das Liebeslied ist eine Montage und gleichzeitig nach dem ästhetischen Prinzip des Zusammenhangs vielfältig verklammert. Weill büstet die Musik gegen den Strich der üblichen Verschmelzung von Wort und Ton und findet doch zugleich eindringlich suggestive Formulierungen, die den herkömmlichen Verfahren der Semantisierung folgen.

Zwei abschließende Beispiele für solch ambivalente Bedeutungskonstituierung:

- Die stockenden Pausen (s. o.) sind *auch* tristanhafte Sehnsuchtsgesten, das zeigt besonders der "Überbrückungsversuch" in T. 30 f.

- Die Stelle "Die Liebe dauert oder dauert nicht" ist *auch* eine (im Schubertschen Sinne) textverdeutlichende Mollversion des "Wohin du gehst, will ich auch hingehn" (siehe rechts).

In diesem komplexen ästhetischen Anspruch der Weillschen Musik liegt zweifellos ein wichtiger Dissenspunkt zwischen Weill und Brecht, der ihre gemeinsame Arbeit auf wenige Jahre beschränkte. Die Wendung zum ideologisch fixierten, die Kunst instrumentalisierenden Lehrtheater hat Weill nicht mitvollzogen.

<p><i>Wo du hingehst, will ich auch hingehen</i></p> <p><i>Die Liebe dauert o-der dau-ert nicht</i></p>
---

## Didaktische Bemerkungen

### Das vergleichende Verfahren.

Verglichen werden nicht nur ästhetische Positionen und Verfahren der Semantisierung (mimetisch - gestisch), sondern auch verschiedene (kontrastierende und ähnliche) Stücke. Da es sich bei gestischer Musik um "Musik über Musik" handelt - bestimmte besonders klar definierte ("abgenutzte") Modelle werden benutzt und verfremdet, denn je bekannter das Modell, um so deutlicher die Verfremdung und damit die Aussage -, ist es unerlässlich, die Modelle als Folie heranzuziehen. Neben den genannten bietet sich als besonders witziges Vergleichsbeispiel das Dreigroschenfinale (Nr. 20) an, in dem Weill das mimetisch-illustrative Verfahren parodistisch auf die Spitze treibt:

- 6/8-Galopprrhythmus = "reiten"
- Wechselgesang und Textwiederholungen = Gerede in der Menge

- wachsende Lautstärke = Näherkommen der Reiter
- Rezipient = "Verlesung" der königlichen Botschaft
- aufsteigende 16tel-Figur bei "Gerettet!" = jubelnd "erhobene" Arme u. a.

*Die Konkretisierung und Veranschaulichung* abstrakter Begriffe und theoretischer Aussagen anhand spezifischer Methoden der semantischen Entschlüsselung (Auffinden von Analogien bzw. Widersprüchen zwischen Text/Inhalt und Musik nach Art der Figurenlehre).

*Die Deutung von der ästhetischen Theorie her.*

Hier findet man die Aspekte (Suggestion, Verfremdung u. ä.), von denen her die Analyse erst eine Perspektive und Richtung bekommt. - Begriffe ohne Anschauung sind leer, Anschauung ohne Begriffe ist blind (Kant). - Eine große Hilfe stellt hier Brechts Schrift "Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" (In: Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, Frankfurt 1957, Suhrkamp Verlag) dar, vor allem die tabellarische Gegenüberstellung der Unterschiede zwischen Merkmalen des dramatischen und des epischen Theaters ( S. 19 f.).

Es versteht sich von selbst, daß nicht alle Analysedetails im Unterricht umgesetzt werden können. Auch verbietet es sich, alle Aspekte und Zugriffe auf das Liebeslied zu konzentrieren. Das Ganze sollte als Unterrichtsreihe entfaltet werden, in der bestimmte Aspekte an einzelnen Stücken (Auswahl aus Nr. 1 - 7) vorweg bearbeitet werden (z. B. Bühne, Szenerie, kabarettähnlicher Vortragsstil, Grundaussage der Dreigroschenoper), so daß dann am Liebeslied das Problem des Gestischen und Mimetischen (im Vergleich mit der Wagner-Stelle und dem Boston) vertieft in den Blick genommen werden kann. (Voraussetzung ist natürlich, daß die SchülerInnen das Verfahren der semantischen Analyse, im Idealfalle auch das Tristanvorspiel, an anderer Stelle schon kennengelernt haben, andernfalls muß auch in diesem Bereich ein Vorlauf oder Exkurs erfolgen.)

Wichtig ist auch, daß Umfeldbezüge deutlich werden. Hierher gehören Informationen über die politischen und gesellschaftlichen Hintergründe, evtl. auch Bezüge zur Bildenden Kunst (z. B. kubistische Montagen und Verfremdungen wie Pablo Picassos "Les demoiselles d'Avignon"<sup>2</sup> und Paul Klees "Clown"<sup>3</sup>).

Das Problem des Gestischen und der Trennung der Elemente kann man besonders anschaulich und für SchülerInnen attraktiv behandeln, wenn man die Rolle des Schauspielers/Sängers untersucht. Hier könnten die SchülerInnen besonders gut eigene Vorstellungen einbringen. Als Untersuchungs- und Diskussionsgrundlage bietet sich folgender Text von Brecht an: "Über das Singen der Songs" (vgl. Csampai, Dreigroschenoper S. 78).

Man sollte auch nicht auf einen Vergleich verschiedener Aufnahmen des Liebesliedes verzichten. Im Moment zugänglich sind folgende Aufnahmen der Dreigroschenoper:

- TELDEC 6.41911, Reihe Dokumente, aufgenommen am 7.12.1930, mit Erika Helmke und Willy Trenk-Trebitsch (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 Kóczyán und Erich Schellow
- Philips 6768 700, aufgenommen 1966, mit Karin Hübner und Hans Korte
- Decca 8209402, aufgenommen 1989, mit Ute Lemper und René 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. 311 f.)

### **Anmerkungen**

1) Wiener Bohème Verlag (In: "Sang und Klang im XX. Jahrhundert", Berlin, o. J., Verlag von Neufeld und Henius, S. 21 fff.)

2) Robert Rosenblum: Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart o. J., Abb. 1

3) ebda. Abb. XXXVI

### **Literatur**

Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper, Reinbek 1963 (Rowohlt)

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

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

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

Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek 1983 (Rowohlt)

Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, Hamburg 1973 (Suhrkamp)

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

Nietzsche, Friedrich: Wagner als Gefahr. In: Gesammelte Werke 10, München 1964

Wagner, Richard: Tristan und Isolde, Klavierauszug von Kleinmichel (Breitkopf & Härtel)

Weill, Kurt: Dreigroschenoper, Klavierauszug von Gingold (Universal Edition Wien)

Szenenfoto aus dem letzten Akt der "Dreigroschenoper" der Uraufführung im Berliner Theater am Schiffbauerdamm, 31. August 1928 mit (von links noch rechts) Erich Ponto (Peachum), Roma Bahn (Polly), Harald Paulsen (Macheath) und Kurt Gerron (Tiger Brown)

in

