

VOM GEBRAUCH DER GEBRAUCHSMUSIK—  
BERTOLT BRECHTS KOLLABORATION MIT PAUL HINDEMITH UND KURT WEILL  
IM *LEHRSTÜCK* UND IM *JASAGER*

by

SUSANNE FISCHER QUINN

(Under the Direction of Martin Kagel)

ABSTRACT

Diese Arbeit verfolgt die Bedeutung der Rolle der Musik in Bertolt Brechts Stücken *Lehrstück* und *Jasager* unter spezieller Berücksichtigung der Idee der Gebrauchsmusik. Dabei wird zum einen historisch vorgegangen, indem die Entstehung der Stücke in ihren zeitlichen Kontext eingeordnet und Tendenzen im Schaffen Paul Hindemiths und Kurt Weills angegliedert werden. In einem systematischen Ansatz werden dabei auch generelle Fragestellungen und Probleme aufgeworfen, die bei der getrennten Interpretation der Stücke durch die Literatur- und Musikforschung entstehen.

INDEX WORDS: Bertolt Brecht, Paul Hindemith, Kurt Weill, Weimarer Republik, Gebrauchsmusik, Lehrstück, Jasager

VOM GEBRAUCH DER GERBAUCHSMUSIK—  
BERTOLT BRECHTS KOLLABORATION MIT PAUL HINDEMITH UND KURT WEILL  
IM *LEHRSTÜCK* UND IM *JASAGER*

by

SUSANNE FISCHER QUINN

B.A., Mercer University, 2007

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2009

© 2009

Susanne Fischer Quinn

All Rights Reserved

VOM GEBRAUCH DER GERBAUCHSMUSIK—  
BERTOLT BRECHTS KOLLABORATION MIT PAUL HINDEMITH UND KURT WEILL  
IM *LEHRSTÜCK* UND IM *JASAGER*

by

SUSANNE FISCHER QUINN

Major Professor: Martin Kagel

Committee: Brechtje Beuker  
Alexander Sager

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
May 2009

WIDMUNG

Für Chuck und für Margarete.

## DANKSAGUNG

Seine Offenheit für die Idee, musikalische und literarische Ansätze zu vereinen und seine Unerschrockenheit über die Aussicht, mit dieser Arbeit eigentlich mehr Fragen aufzuwerfen als zu beantworten, haben Dr. Martin Kagel zu einem unersetzlichen und wunderbar enthusiastischen Berater gemacht. Für den enormen Aufwand an Zeit, den er jedem Schritt dieser Arbeit mit seiner konstruktiven Kritik und seinem Blick für Details gewidmet hat, meinen allerherzlichsten Dank.

Auch an Dr. Brechtje Beuker und Dr. Alexander Sager, die sich beide grosszügig bereit erklärt haben, Teil dieses Projektes zu sein, ein grosses Dankeschön. Ausserdem möchte ich Dr. Edward Weintraut von Mercer University dafür danken, dass er mir über all die Jahre stets Mut gemacht und Interesse an meiner Arbeit gezeigt hat.

## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
DANKSAGUNG.....	v
KAPITEL	
1 EINLEITUNG.....	1
2 „DER RAUSCH IST UNENTBEHRLICH!“—DIE BEDEUTUNG DER MUSIK FÜR BERTOLT BRECHTS WERK.....	5
3 FUNKTION UND ROLLE DER GEBRAUCHSMUSIK .....	13
3.1. GEBRAUCHSMUSIK IM KONTEXT DER BADEN-BADENER <i>KAMMERMUSIKTAGE</i> UND DER <i>TAGE FÜR NEUE MUSIK</i> BERLIN.....	25
4 DIE ZUSAMMENARBEIT BRECHTS MIT HINDEMITH UND WEILL IM <i>LEHRSTÜCK</i> UND IM <i>JASAGER</i> .....	28
4.1. URAUFFÜHRUNGEN DES <i>LEHRSTÜCKS</i> UND DES <i>JASAGERS</i> .....	34
5 EMANZIPATION DURCH KOLLABORATION .....	47
5.1. ABWEICHENDE LITERATURWISSENSCHAFTLICHE AUSWERTUNGEN.....	60
5 NACHWORT .....	64
BIBLIOGRAPHIE .....	68

## 1. EINLEITUNG

Im April 1927 begegneten sich Bertolt Brecht und Kurt Weill zum ersten Mal. Der Komponist war fasziniert, als im März die Hörspielfassung von Brechts Schauspiel *Mann ist Mann*, uraufgeführt im vorangegangenen September in Düsseldorf und Darmstadt, in der Funk-Stunde Berlin gesendet wurde und lobte sie enthusiastisch in einer Rezension:<sup>1</sup> „Ein Dichter, ein wirklicher Dichter, hat mit kühnem Griff [...] einen wesentlichen Teil aller Sendespielfragen seiner Lösung entgegengeführt.“<sup>2</sup> Kaum siebenundzwanzigjährig, hatte Weill sich 1922 bereits einen Namen mit dem Ballett *Die Zaubernacht* und den beiden Einaktern *Der Protagonist* (1926, Libretto: Georg Kaiser) und *Der Zar läßt sich photographieren* (1927, Libretto: Ivan Goll) gemacht und war nun auf der Suche nach einem Stoff für eine Kurzoper, die im Sommer beim *Kammermusikfest* in Baden-Baden zur Aufführung kommen sollte. Gemeinsam mit Lotte Lenya, seiner Frau, suchte Weill Brecht in dessen Stammlokal „Schlichter“ auf, um ihn als Mitarbeiter für das Projekt zu gewinnen. Brecht willigte ein und schlug die „Mahagonnygesänge“ seiner soeben erschienenen *Hauspostille* zur Vertonung vor. Innerhalb von zwei Wochen entstand das *Mahagonny*-Songspiel, von dem Weill sagte: „Was mich zu Brecht hinzieht, ist [...] die starke Wechselwirkung meiner Musik mit seinen Gedichten [...]. Ich bin ausserdem überzeugt, dass die enge Zusammenarbeit zweier gleichermassen produktiver Menschen zu etwas fundamental Neuem führen kann.“<sup>3</sup> 1928 folgte *Die Dreigroschenoper* und 1930 die abendfüllende Version des Songspiels, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, moderne Opern,

---

<sup>1</sup> Vgl. Jan Knopf. „Mann ist Mann.“ *Brecht Handbuch*. Hrsg. Jan Knopf. Band I. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 152.

<sup>2</sup> Jürgen Schebera. *Kurt Weill*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. S. 53

<sup>3</sup> Ebd., S. 57.

die Brecht in kürzester Zeit zum erfolgreichsten Autoren der Weimarer Republik aufsteigen ließen.<sup>4</sup> 1929 arbeiteten die beiden außerdem an zwei Rundfunkwerken zusammen, der Kantate *Berliner Requiem* und dem *Lindberghflug*, bevor sich 1930, kurz nach der Premiere des *Jasagers*, ihre Wege schon wieder trennten.

Am *Lindberghflug* wirkte auch der 1895 geborene Paul Hindemith mit, Professor für Komposition an der Berliner Hochschule für Musik und musikalisches Allround-Genie.<sup>5</sup> Hindemith, der seit 1921 Mitorganisator der Donaueschinger *Tage für Neue Musik* und des Baden-Badener *Kammermusikfestes* war, lernte Brecht bei der Uraufführung des Songspiels 1927 kennen und auch er war an einer Zusammenarbeit mit Brecht interessiert. Nach mehreren vergeblichen Versuchen gelang es ihm, Brecht für ein Libretto für das Baden-Badener Festival zu gewinnen, das 1929 unter dem Themenschwerpunkt „Gemeinschaftsstücke“ stand.<sup>6</sup> Das gemeinsame *Lehrstück*, die zweite und letzte Zusammenarbeit Hindemiths mit Brecht, war Klaus-Dieter Krabiel zufolge die Inspiration für die Lehrstückgattung Brechts: „[Es] ist ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass es Paul Hindemith war, der die Voraussetzungen für das Lehrstück als Spieltyp geschaffen hat. Ohne ihn und ohne Baden-Baden gäbe es das Brechtsche Lehrstück nicht.“<sup>7</sup>

Insgesamt beteiligt sich Brecht bis zu seinem Tod an über zwei Dutzend Opern- und Ballettprojekten, von denen (außer der *Dreigroschenoper* und *Mahagonny*) aber nur *Der Jasager*, *Der Neinsager*, *Die Sieben Todsünden*, *Goliath* und *Die Verurteilung des Lukullus* eine Uraufführung erlebten. Aus heutiger Sicht mag die immer wiederkehrende Beschäftigung

---

<sup>4</sup> Vgl. Jan Knopf. „Einführung.“ *Brecht Handbuch*. Hrsg. Jan Knopf. Band I. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 2.

<sup>5</sup> Für das Radiostück *Der Lindberghflug* komponierte Kurt Weill die amerikanischen Nummern, Hindemith die europäischen.

<sup>6</sup> Vgl. Andres Briner. *Paul Hindemith*. Zürich: Atlantis, 1971. S. 70.

<sup>7</sup> Klaus-Dieter Krabiel. *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: Metzler, 1993. S. 52.

Brechts als Librettist für die bürgerliche Institution der Oper erstaunlich scheinen. Joy Calico sieht aber gerade hierin eine wichtige Quelle der Inspiration für Brechts eigenstes Werk:

Opera, or what he understood opera to be as an artistic genre and as a social institution, informed his texts for the stage, the use of music in those pieces, and their modes of performance practice. Opera is perhaps the least likely and yet one of the most formative influences on Brecht's entire oeuvre.<sup>8</sup>

Durch die Aufmerksamkeit, die Brechts bekannteste Opern, *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* im allgemeinen genießen, gerät ein kleines Musikgenre wie das Lehrstück, zu dem Brecht nur wenige Arbeiten beigesteuert hat, häufig in Vergessenheit. Sowohl Hindemith als auch Weill folgten in diesen Werken dem Ruf nach Gebrauchsmusik, einer seinerzeit populären, aber heute ebenfalls wenig beachteten Strömung des Musiklebens der Weimarer Republik.

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, das Genre der Lehrstücke, zu dem die Produktionen *Lehrstück*, *Der Jasager*, *Der Neinsager*, *Die Maßnahme*, *Die Ausnahme und die Regel*, *Die Horatier* und *die Kuratier* und auch der *Lindberghflug* gehören, genauer zu untersuchen. Dabei werde ich mich ausschließlich den ersten beiden Stücken, also den Gemeinschaftsarbeiten Brechts mit Hindemith und Weill—*Lehrstück* und *Jasager*—zuwenden. Ziel ist es, den Einfluss von Musikpraxis und -theorie auf die Lehrstückform zu verfolgen. Dazu wird in einem ersten Teil der generellen Auffassung Brechts von der Funktion der Musik in seinen Stücken nachgegangen, gefolgt von einem Überblick über Probleme und Aufgaben des Musikschaffens der Weimarer Republik und einer Diskussion der Entstehung und Bedeutung des Begriffs der Gebrauchsmusik. Im Anschluss werde ich die Anwendung des Begriffs im Zusammenhang mit den Musikfesten in Baden-Baden und Berlin nachzeichnen, bevor ich zur konkreten Rolle der

---

<sup>8</sup> Joy H. Calico. *Brecht at the Opera*. Berkeley: University of California Press, 2008. S. 1.

Musik Hindemiths und Weills in den Lehrstücken übergehe. In einem weiteren Teil soll die Zusammenarbeit der Komponisten mit Brecht konkret anhand der Uraufführungen ausgewertet werden, bevor ich in einem abschließenden Kapitel generelle Rückschlüsse auf den Einfluss der Musik auf die Lehrstückform vornehmen werde. Dabei werde ich auch auf strukturelle und konzeptionelle Schwierigkeiten verweisen, die eine schlüssige Lehrstückinterpretation erschweren.

Ihr Schattendasein fristen die Stücke übrigens völlig zu unrecht. Die Schulooper, wie Weill den *Jasager* nannte, und das *Lehrstück* sind Werke, die an Klarheit und Eindringlichkeit kaum zu überbieten sind. Beide stellen Zeugnisse eines heute undenkbaren Glücksfalles dar: als zwei der bekanntesten und begabtesten Komponisten ihrer Zeit strebten Paul Hindemith und Kurt Weill die ‚Demokratisierung‘ der Musik an und schrieben bewusst Musik, die von musikalischen Laien und Schülern aufgeführt werden konnte, oder verwandelten, wie beim *Lehrstück*, das Publikum in Mitwirkende. Deswegen Zugeständnisse an die musikalische oder literarische (natürlich das Verdienst Brechts) Qualität zu machen, lag ihnen fern. Musik war für sie nicht nur ein privilegiertes Vergnügen für eine kleine zahlungskräftige Elite, sondern ein Medium, das allen, unabhängig von Vorbildung und Einkommen, zugänglich gemacht werden sollte. Über die Einteilung in ‚ernste‘ und ‚leichte‘ Musik setzten sie sich mit einem Lächeln hinweg: „There is only good music and bad music.“<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Kurt Weill zitiert nach: Ronald Sanders. *The Days Grow Short. The Life and Music of Kurt Weill*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980. S. 6.

## 2. „DER RAUSCH IST UNENTBEHRLICH!“—

### DIE BEDEUTUNG DER MUSIK FÜR BERTOLT BRECHTS WERK

Musik ist aus Brechts Schaffen nicht wegzudenken. Nahezu die Hälfte seiner Gedichte bezieht sich im Titel oder der Struktur auf musikalische Formen—die meisten davon wurden schon zu Lebzeiten Brechts vertont; einhundert stammen nachweisbar aus der Feder Brechts, der in jungen Jahren, seinem Vorbild Frank Wedekind folgend, eine Art musizierender Poet war: „Brecht’s first poetic impulses were ‚songs to the guitar, sketching out verses at the same time as the music’ and primitively notating them with his own ecphonic symbols.“<sup>10</sup> Da Brechts literarische Tätigkeit von Anbeginn mit Musik verbunden war, ist es nicht verwunderlich, dass nur eines seiner vollendeten Stücke, *Die Gewehre der Frau Carrar*, keine musikalischen Einlagen besitzt. Zu seinen ersten Stücken, *Trommeln in der Nacht* und *Baal*, steuerte Brecht selbst „Musik in ziemlich landläufiger Form“ bei.<sup>11</sup> Es handelte sich dabei um kurze Lieder, die sich Brecht ausdachte oder um Contrafacta, die mit ihrem rauhen, unpolierten und einfachen Charakter Protest gegen hochstilisierte Theatermusik ist. „[The songs] must be cold, plastic, unflinching and, like tough nutshells when they get caught in dentures, knock out a few of the listener’s teeth.“<sup>12</sup> Kim Kowalke geht sogar von einem Einfluss der Musik auf Brechts theoretische Schriften aus: „Music is a pillar so central to many of his theoretical constructs, and

---

<sup>10</sup> Vgl. Kim H. Kowalke. „Singing Brecht vs. Brecht Singing: Performance in Theory and Practice.“ *Cambridge Opera Journal*. Band 5, Nr. 1 (März 1993): S. 59.

<sup>11</sup> Bertolt Brecht. „Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater.“ *Gesammelte Werke*. Band 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. S. 472.

<sup>12</sup> Kowalke, „Brecht Singing,“ S. 60.

so determinant for the shape, diction and delivery of his texts, that Brecht's legacy cannot be fully understood or properly assessed without reference to it."<sup>13</sup>

Musik—sei es die Verwendung von Musik in nahezu allen Stücken oder seine eigenen Beiträge zum Musiktheater—muss als eine der immer wiederkehrenden Konstanten in Brechts Werk gesehen werden, die sein gesamtes Schaffen durchzieht. Erstaunlicherweise existieren jedoch in der Forschung nur wenige Untersuchungen über den Einfluss der Musik auf das Werk Brechts. Trotz zahlloser Veröffentlichungen zu Brechts bekanntesten musikalischen Produktionen, den beiden Weill-Opern und den Schulopern *Der Jasager* und *Der Neinsager*, wird in der Forschung seit Jahrzehnten eine strikte Trennung aufrechterhalten, die sich bereits in der faktischen Präsenz von Primär- und Sekundärliteratur im jeweiligen Bereich widerspiegelt: So findet man Brechts *Dreigroschenoper* und die sich damit befassende Forschung in den Regalen der deutschen Literatur; Weills *Dreigroschenoper* hingegen gehört als Titel der Musikbibliothek an.<sup>14</sup>

Einer der Gründe hierfür ist fraglos das traditionelle Territorialdenken in der Literatur- und Musikkritik, die beide jeweils ‚ihren‘ Brecht oder Weill untersuchen wollen—und dabei wenig Spielraum für interdisziplinäre Forschung lassen. Eine solche Trennung macht bis zu einem gewissen Grad natürlich Sinn—von der Musikwissenschaft Aufsätze über Brechts Individualismuskritik zu verlangen, erscheint beispielsweise wenig produktiv—, dennoch werden hier auch Chancen vertan, die Interdependenz von Theater und Musik näher zu erforschen und auf diese Weise neue Erkenntnisse zu gewinnen. Vor allem im Bezug auf die Kunst der Weimarer Republik, die generell von einer beispiellosen Experimentierfreudigkeit

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 58.

<sup>14</sup> z.B. in den *University of Georgia Libraries*: Audioaufnahmen, Partitur und Libretto finden sich unter dem Eintrag ‚Weill‘ in der Musikbibliothek (10457.1-2, M 1500.W45D7 und ML 50.W42D821964 respektive); die sich unter ‚Brecht‘ befindlichen Einträge gehören dagegen zur germanistischen Abteilung (z.B. PT 2603 R397 D75 2001 und 1982, D 7513 2007 und D 7 1968)

gekennzeichnet ist, scheint es hilfreich, auch über den ‚Zaun‘ der eigenen Disziplin hinweg zu blicken. Erhöht wird die Schwierigkeit (oder der Reiz) einer transdisziplinären Herangehensweise dadurch, dass sich Kunststile und –richtungen in den Zwanziger Jahren auch in bisher nie dagewesenem Maße über verschiedene Genres hinweg gegenseitig befruchtet haben. Jost Hermand’s Theorie der Neuen Sachlichkeit aufnehmend, nennt Stephen Hinton als eines der drei Charakteristika der Musik der Weimarer Republik „a relationship between the arts that allows the application of interdisciplinary terminology.“<sup>15</sup> Als Beispiel hierfür mag die Entstehung und Anwendung des Begriffes der Neuen Sachlichkeit gelten, der 1923 von dem Mannheimer Galeristen G.F. Hartlaub geprägt wurde. Das Konzept, bildende Künstler auszustellen, „who have been neither impressionistically vague nor expressionistically abstract, neither sensuously superficial nor constructivistically introverted [...] [but] avowedly faithful to positive, tangible reality“ machte schnell auch in der Literatur und Musik die Runde.<sup>16</sup> 1927 spricht H.H. Stuckenschmidt von der Musik der Neuen Sachlichkeit, in der die „strict depiction (Zeichnung) and a clear definition of line“ dominiert.<sup>17</sup>

Solcher Verknüpfungen ungeachtet und im Widerspruch zur von ihm selbst vertretenen These, „dass B.s Stücke nicht mehr losgelöst von ihrer Musik angemessen verstanden werden können,“<sup>18</sup> reproduziert Jan Knopf im Literaturverzeichnis zu den Lehrstücken die Trennung von Literatur- und Musikwissenschaft, indem er entweder rein musikwissenschaftliche Titel zitiert oder auf die traditionelle Brechtforschung verweist. Die Schuld daran schreibt er beiden Seiten der Forschung zu:

---

<sup>15</sup> Stephen Hinton. *The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith.* New York: Garland, 1989. S. 48.

<sup>16</sup> Ebd., S. 63.

<sup>17</sup> Ebd., S. 65.

<sup>18</sup> Knopf, S. 13.

Die einschlägige musikwissenschaftliche Literatur hat die Lehrstücke auch seit längerem berücksichtigt. Ihre Ergebnisse bleiben jedoch ohne Einfluss auf germanistische Werkanalysen, insbesondere auf die von Steinweg angestoßene Lehrstück-Debatte. An dieser hat sich die Musikwissenschaft weder beteiligt, noch hat sie eine eigene, musikorientierte Typusbeschreibung vorgelegt.<sup>19</sup>

Der „communication breakdown between musicologists and scholars of other disciplines“ hat allerdings auch ‚editionstechnische‘ Gründe, die zum Teil auf Brecht selbst zurückgehen.<sup>20</sup> Diesem nämlich gelang es, die Auseinandersetzung zwischen Musik und Text häufig zu seinen Gunsten auszulegen, und er verstand es in diesem Zusammenhang auch, die Bezeichnung ‚Librettist‘ von sich fernzuhalten. So stellte er zum Beispiel bezüglich der Entstehung des Songspiels klar:

Der Song [des *Mahagonny-Singspiels*] wurde kreiert, als *ich* Weill aufforderte, für die Baden-Badener Musikfestwoche 1927, wo Operneinakter gezeigt werden sollten, einfach ein halbes Dutzend schon vorliegender Songs neu zu vertonen. Weill hatte bis dahin ziemlich komplizierte, hauptsächlich psychologisierende Musik geschrieben.<sup>21</sup>

Weill und Hindemith hat die „Vereinnahmung‘ des Komponisten unter dem ‚Markenzeichen‘ des Großautors“ zuweilen zu schaffen gemacht.<sup>22</sup> Noch 1934 musste Weill sich gegen Brechts Überpräsenz einem Interviewer gegenüber behaupten: „Das klingt ja fast, als glaubten Sie, Brecht habe meine Musik komponiert? [...] Brecht ist ein Genie; aber für die Musik in unseren

---

<sup>19</sup> Ebd., S. 38.

<sup>20</sup> Calico, S. 20.

<sup>21</sup> Bertolt Brecht, „Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater.“ S. 474. Kursive Hervorhebung von mir.

<sup>22</sup> Schebera, *Kurt Weill*, S. 75.

gemeinsamen Werken, dafür trage ich allein die Verantwortung.“<sup>23</sup> Als Künstler war Brecht bekannt dafür, den Ideenaustausch mit Mitarbeitern stets gesucht zu haben und erhielt gerade dadurch wichtige Anregungen für seine Werke. Dies hatte zur Folge, dass sich die Spuren der Kollaboration oft bis zur Unkenntlichkeit verwischten.

The small number of multiple settings of Brecht's poems during his lifetime attests to the authority of those composed in direct collaboration with his. Today the songs are frequently credited as ‚Brecht's' rather than the composers'. Not even Goethe overshadowed the musicians who set his texts so overwhelmingly.<sup>24</sup>

Als Beispiel hierfür mag gelten, dass Brecht gemeinhin zuerst genannt wird, wenn auf das erfolgreichste Musikwerk der Weimarer Republik, der *Dreigroschenoper*, Bezug genommen wird. Keinem anderen Librettisten wird normalerweise eine solche Nennung *vor* dem Komponisten eingeräumt.

Die Diskussion um die gemeinschaftlichen Musikwerke wird zudem durch die Gewohnheit Brechts kompliziert, seine Texte wiederholt zu überarbeiten. Als Hindemith und Weill 1929 Kompositionen zum *Lindberghflug* beitrugen, schreibt Brecht das Radiolehrstück nach der Uraufführung in Baden-Baden zu *Der Flug der Lindberghs* um. Nach dem Krieg nimmt er weitere Änderungen am nun *Ozeanflug* betitelten Stück vor und zur Sendepraxis des DDR-I Radios gehörte es, das nun als Hörspiel gehandelte Stück ohne Musik zu senden.<sup>25</sup> Ähnlich verfährt Brecht mit dem *Lehrstück* und dem *Jasager*: ersteres ist in der Brecht Suhrkamp-Gesamtausgabe als *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* verzeichnet, ohne Angabe auf

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 75.

<sup>24</sup> Kowalke, „Brecht Singing“, S. 58-59.

<sup>25</sup> Vgl. Klaus-Dieter Krabiel, „Der Ozeanflug.“ In: *Brecht Handbuch*.. Hrsg. Jan Knopf. Band 1. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 226.

die Mitwirkung Hindemiths.<sup>26</sup> Die Mitarbeit Weills am *Jasager* wird dort zwar vermerkt, doch Hanns Eisler wird als Komponist des *Neinsagers* nicht erwähnt. Dementsprechend groß sind die zu überwindenden Hindernisse bei der Lehrstückinterpretation: weder stellen sie sich als eindeutig kohärente Werke noch als klare Kollaborationen dar, die sowohl von musik- als auch von literaturwissenschaftlicher Seite gemeinsam ausgewertet werden könnten.

Gleichwohl scheint ein Blick hinter die gemeinsamen Kulissen von Musik und Text vielversprechend. Die Zeit zwischen 1927, der ersten Begegnung mit Weill, und 1930, der letzten wirklichen gemeinsamen Produktion mit dem *Jasager* (bei den Pariser *Die Sieben Todsünden* gehen sich Brecht und Weill 1933 so gut es geht aus dem Weg), in der sich Brecht am intensivsten mit dem Musiktheater auseinandersetzte, sind nicht nur die Jahre, in denen Brecht kometenhaft am internationalen Theaterhimmel aufstieg, sondern auch eine Periode, in der er die gemeinsamen Probleme, die alle Kunstschaffenden betreffen, zu lösen versuchte und sich wichtige Aspekte der Theorie des epischen Theaters herauszukristallisieren beginnen. Dabei scheint es müßig, herausfinden zu wollen, wer (Brecht, Hindemith oder Weill) welchen Begriff (z.B. Gestus oder Verfremdung) zuerst verwendet hat. Aufschlussreicher ist es zu untersuchen, was Brecht zu der Zusammenarbeit mit den beiden führenden Komponisten der Gebrauchsmusikbewegung veranlasst hat und welchen Beitrag deren Musik zu Brechts Lehrstücken leisten konnte.

Bereits in Brechts *Hauspostille* deutete sich an, was ihn zur Zusammenarbeit mit der Gebrauchsmusikbewegung geradezu ‚prädestiniert‘ hatte. Ein Grossteil der Gedichte trägt Titel wie ‚Ballade‘, ‚Lied‘, ‚Choral‘ und ‚Gesang‘ und verweist damit auf den Liedcharakter der

---

<sup>26</sup> Vgl. Bertolt Brecht. „Anmerkungen zum ‚Badener Lehrstück‘“ In: *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*. Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. S. 316. Brecht vermerkt: „In aller Kürze [müssen] die Anweisungen des Komponisten (im Klavierauszug zum *Lehrstück*, dem die erste, ganz unvollständige Fassung des Textes zugrunde liegt) als abwegig korrigiert werden.“

Lyrik. Durch die ironische Anspielung auf protestantische Erbauungsliteratur im Titel und die Übernahme von deren Format (die Einteilung der Kapitel in „Lektionen“), wandte sich Brecht nicht nur von der expressionistischen Literatur ab. Er näherte sich damit auch der neoklassizistischen Tendenz, die Klarheit alter Formen wiederzuentdecken und mit modernen Inhalten neu zu beleben.<sup>27</sup> Doch vor allem greift die „Anleitung zum Gebrauch“ den philosophischen Ansatz der Gebrauchsmusik auf, dass die Gedichte einen praktischen Nutzen für den Leser haben sollen: „nicht [in sich] hineinfressen“, sondern „wie Werkzeuge zweckentsprechend und nutzbringend gebrauchen“ soll der Leser die Gedichte. Oft betont Brecht, dass man gerade Lyrik „ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können [müsse].“<sup>28</sup> Da Musik für Brecht offensichtlich ein ideales Vehikel zur Präsentation von Lyrik ist, ist es denn auch nicht weiter verwunderlich, dass er den Kontakt zu professionellen Musikern und zur Gebrauchsmusik gesucht oder zumindest nicht gescheut hat. Enttäuscht vom Zustand des Sprechtheaters äußert sich der sportbegeisterte Brecht im Februar 1926: Ein Theater „ohne den Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens. [H]ier ist auf keine Weise Spaß herauszuholen. Es geht hier kein Wind, in kein Segel. Es gibt hier keinen guten Sport.“<sup>29</sup> Sich der Hauptbastion der bürgerlichen Kunst, der Oper, zuzuwenden, mag für Brecht daher der konsequente Gang zur ‚Quelle des Übels‘ gewesen sein. Der Frankfurter Musikkritiker, Soziologe und Schüler Alban Bergs Theodor W. Adorno, der sich zur selben Zeit mit der gesellschaftlichen Lage der Musik auseinandersetzte und in der Passivität des bürgerlichen Zuhörers den „Ausdruck einer

---

<sup>27</sup> Vgl. H.H. Stuckenschmidt. *Twentieth Century Music*. Übers. Richard Deveson. New York: McGraw-Hill, 1969. S. 105: „Neo-classicism took the form of a protest against, and a means of checking, [the late Romanticists’] formal expansion. [...] Forms were to grow out of a single idea, like in baroque music. The prescription of the medieval ecclesiastical composers, *plures ex una*, gained new significance.“

<sup>28</sup> Krabiel, S. 17.

<sup>29</sup> Brecht zitiert nach Krabiel, S. 17.

tiefgreifenden musikalischen Legitimationskrise“ sah, schreibt diesbezüglich in einem Aufsatz über die „Bürgerliche Oper“:<sup>30</sup>

Gedanken über das Theater heute um die Oper zu zentrieren, rechtfertigt sich gewiss nicht aus deren unmittelbarer Aktualität. [...] Nicht bloß ward Stellung und Funktion der Oper in der gegenwärtigen Gesellschaft fraglich. Sondern darüber hinaus hat die Oper an sich, ohne Rücksicht auf ihre Rezeption, einen Aspekt des Peripheren und Gleichgültigen angenommen [...]. Von der Oper zu reden ziemt sich weit eher deshalb, weil sie in mehr als einer Hinsicht einen Prototyp des Theatralischen setzt, und zwar gerade dessen, was heute erschüttert ist. An ihr treten im Zerfall Momente hervor, die zur Grundsicht der Bühne gehören.<sup>31</sup>

Welche Werte es im Einzelnen sind, die die Begegnung mit Hindemith und Weill für Brecht so vielversprechend für sein eigenes Schaffen erscheinen ließen, soll in den folgenden Kapiteln im Einzelnen untersucht werden. Sinnvoll ist es an dieser Stelle, sich zunächst einen kurzen Überblick über das generelle Musikschaffen der zwanziger Jahre zu verschaffen, um den Begriff der Gebrauchsmusik besser einordnen zu können.

---

<sup>30</sup> Wolfgang Lessing. „Musik und Gesellschaft. Das Problem der ‚Gebrauchsmusik.‘“ *Musikkultur in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert. Mainz: Schott, 2001. S. 187.

<sup>31</sup> Theodor W. Adorno. *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 24.

### 3. FUNKTION UND ROLLE DER GEBRAUCHSMUSIK

Um sich dem vielfältig definierten und chronisch vage verwendeten Terminus Gebrauchsmusik besser annähern zu können, ist es beinahe unumgänglich, die allgemeine Krise in der Musikproduktion der Zeit zu umreißen. Obwohl mit dem Ende des Kaiserreiches viele der traditionellen Mäzene für Kunst und Musik wegfielen, erlaubte sich die junge Republik den ungeheuren Luxus, 150 Opernhäuser und an die 80 professionelle Orchester weiter zu subventionieren. Während dies einerseits als befreiendes Moment für die Musik gelten konnte (sie musste ja nun nicht mehr dem Geschmack des Monarchen und der Aristokratie gehorchen), machte sich im selben Moment auch die bange Erkenntnis breit, dass es sich bei den Anwesenden im Parkett um die schnell schrumpfende Anhängerschaft einer ausgedienten Institution handelte, deren konventionelle und reaktionäre Züge nicht mehr zu überdecken waren. Das Bemühen des Staates, den kulturellen Status Quo so weit wie möglich beizubehalten, konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich ein vitaler Bestandteil des Kulturlebens in der radikalen Umwälzung befand: das Publikum. Vor allem nach der Inflation von 1923 und der nachfolgenden Stabilisation stellten große Sinfoniekonzerte und romantische Opern immer weniger attraktive Unterhaltungsformen dar. Zu viel war in den langen Jahren des Leidens in und nach dem Krieg geschehen, und der Bruch mit der ‚heilen Welt‘ des Kaiserreiches war vor allem für junge Menschen Ausdruck des Protests und der Desillusionierung mit den Werten der älteren Generation. Zum anderen boten die realitätsfremden Inhalte und konservativen Darstellungsformen eines *Rheingolds* zum Beispiel auch kein besonders anziehungskräftiges Vergnügen mehr. Vor allem Kinos, deren Anzahl sich zwischen den Jahren 1918 und 1930 mehr als verdoppelte, lockten nach dem Ende des Import-Embargos für ausländische Filme 1921 mit

einem Aufgebot an Hollywood-Filmen, deren Stars und aktionsgeladene Handlung die Deutschen zu Millionen in ihren Bann schlugen.<sup>32</sup> Als billiges und verfügbares Medium entwickelte sich der Film schnell vor allem für die Arbeiterklasse zum bevorzugten Unterhaltungsmittel. Ebenso rapide etablierten sich Rundfunk und Schallplatte als beliebtes und relativ erschwingliches Vergnügen. „Der Hörerkreis an allen Sendestationen setzt sich zum größten Teil aus jenen Kreisen zusammen, welche die Sportpaläste, die Kinos und die Revuetheater bis auf den letzten Platz füllen,“ beobachtet Weill 1926.<sup>33</sup> Ein völlig neuer Markt bildete sich für ein großes, vorwiegend junges Massenpublikum, das in der konventionellen Kulturgestaltung bisher wenig berücksichtigt wurde und das vor allem eines wollte: sich vergnügen. Weill äußerte dazu: „Gerade beim Rundfunk handelt es sich ja um den Aufbau einer neuen Gattung künstlerischer Unterhaltung, wie sie auf so breiter Basis noch nie geboten wurde.“<sup>34</sup>

Des reaktionären Musikbetriebes müde und Erneuerung traditioneller Formen suchend, beginnt ein Teil der Künstler trotz der immensen Umwälzungen im Kulturbetrieb und der Entstehung eines Massenpublikums den eingeschlagenen Weg zur wenig populären Atonalität konsequent weiter zu gehen. „Aufgefordert, über mein Publikum etwas zu sagen, müßte ich bekennen: ich glaube, ich habe keines,“ äußert sich Arnold Schönberg, der es als erster wagte, einen radikalen Schlussstrich unter Tonalität, Harmonie, Rhythmus und Melodie zu ziehen, die sich seit Wagner stetig in Auflösung befanden.<sup>35</sup> Die Zwölftonreihe, die strikten Regeln nach nur vertikal, horizontal oder einer Kombination aus beiden gespiegelt werden konnte, befreite die

---

<sup>32</sup> Vgl. Sabine Hake. *German National Cinema*. London: Routledge, 2008. S. 50.

<sup>33</sup> Kurt Weill. „Zur Psychologie der funkischen Programmbildung.“ In: *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. S. 97.

<sup>34</sup> Kurt Weill. „Berliner Jahresbeginn.“ *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. S. 96.

<sup>35</sup> Arnold Schönberg. „Mein Publikum.“ In: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Nördlingen: S. Fischer, 1976. S. 247.

Komponisten der Zweiten Wiener Schule von der extremen Emotionalität der tonalen (vor allem Wagnerschen) Musik. Gelassen begegnete Schönberg dem Unverständnis, das selbst Musikverständige seiner Klavier Suite Op. 25, der ersten durchgehenden Zwölftonkomposition von 1923, entgegenbrachten:

Alles Gute ist, solange es neu war, angefeindet worden. Nie ist diejenige Moderne, welche die Zukunft bestimmt hat, zu ihrer Zeit erfolgreich gewesen. [...] [E]s gibt keine andere Methode, sich die Zukunft zu sichern, als: weder an die Zukunft noch an die Gegenwart zu denken, sondern bloß an die Ewigkeit!<sup>36</sup>

Ein anderer Ansatz bestand genau im Gegenteil von dem, was Schönberg postulierte: „Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen; befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, in Harmonien, in Formen, in Klangfarben,“ fasst Ferruccio Busoni den Ansatz der Neoklassizisten zusammen.<sup>37</sup> Bereits vor dem Krieg hatte Busoni, Klaviervirtuose, Komponist und Pädagoge, in Berlin damit begonnen, eine „Synthese aller neuen Errungenschaften mit dem brauchbaren Material der früheren Generationen“ zu formen und zu lehren.<sup>38</sup> Im Gegensatz zu Schönberg sah Busoni, bei dem Weill von 1921 bis 1924 in Berlin Kompositionsunterricht nahm, es als möglich und sogar wünschenswert an, Mozarts klassische Formen mit neuen Tonalitäten, zum Beispiel Mikrintervallen, mit denen auch Schönberg experimentierte, zu paaren.<sup>39</sup> In Komponisten wie Mozart, Bach, Weber und Verdi, die fast ausschließlich Auftragswerke schrieben, die für bestimmte Funktionen maßgeschneidert werden

---

<sup>36</sup> Arnold Schönberg. „Diskussion im Berliner Rundfunk.“ In: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Nördlingen: S. Fischer, 1976. S. 280-1.

<sup>37</sup> Busoni zitiert nach: Gottfried Wagner. *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater*. München: Kindler, 1977. S. 47

<sup>38</sup> Kurt Weill. „Ferruccio Busoni. Zu seinem 60. Geburtstag.“ In: *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*. S. 22.

<sup>39</sup> Vgl. H. H. Stuckenschmidt. *Twentieth Century Music*. New York: World University, 1969. S. 41.

mussten, meinte der ‚Busoni-Jünger‘ Weill--Busoni selbst pflegte seine Schüler so zu nennen--sogar Vorbilder zu erkennen, in deren Werk Ansätze zu einer Erneuerung der deutschen Oper zu finden waren.<sup>40</sup>

Spezialisiert auf die Produktion gigantischer Wagner- oder Strauss-Opern, die ein großes und zahlungskräftiges Publikum zu ihrem Unterhalt benötigten, sahen sich viele Häuser genötigt, ‚leichtere‘ Kost anzubieten, um Zuschauer anzulocken und ihre Kosten zu decken. Die Öffnung zu größeren Publikumsschichten hin sah Weill als gesunden und nötigen Schritt, den auch andere—zum Beispiel das Sprechtheater—gehen müssten. Für die Theaterkrise machte Weill nicht das Publikum, sondern die Produzenten verantwortlich: „Ich glaube, dass in fast allen deutschen Städten ein Publikum vorhanden ist, das für wertvolle Theaterleistungen ein genügendes Interesse mitbringt. *Es kommt nur darauf an, das Publikum wirklich zu interessieren.*“<sup>41</sup> Damit äußerte Weill auch, für wie wichtig er es hielt, dass mit dem Aufsuchen neuer Ausdrucksmittel und dem Abrücken vom individualistischen Kunstprinzip, Stoffe und Formen gesucht würden, die eine gewisse Relevanz für den Zuschauer oder Zeitbezogenheit hätten. Ihn dennoch nicht mit billiger Massenware abzuspeisen, war dabei vielleicht die größte Herausforderung für den Komponisten. Beinahe schon sprichwörtlich geworden ist Busonis neoklassizistisches Credo, das den Ansatz von Musik, die sich an den Publikumsbedürfnissen orientiert, auf den Punkt brachte: „Fürchten Sie sich nicht vor Banalität! [...] Schließlich gibt es lediglich zwölf Töne auf der Tonleiter!“<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Vgl. Kurt Weill. „Busonis *Faust* und die Erneuerung der Opernform.“ In: *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*. S. 32: „Bei den Orchesterrezitativen in der *Zauberflöte*, bei der *Wolfsschluchtszene* im Freischütz, bei der Gewittermusik im *Rigoletto* entstehen aus einer vollkommenen Identifizierung der dramatischen und der musikalischen Vorgänge die Antriebe zu einer formalen Erneuerung. Es ist zum guten Teil Busonis Verdienst, dass diese Erkenntnis für uns keine Theorien mehr sind, dass wir sie, rückblickend auf sein Werk und auf unsere eigenen Versuche, als Grundlage des jungen Opernschaffens erkennen können.“

<sup>41</sup> Vgl. Kurt Weill. „Wirklich eine Opernkrise?“ In: *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*. S. 77. Kursiv im Original.

<sup>42</sup> Jürgen Schebera. *Kurt Weill*. S. 32.

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Neoklassizismus war neben der Rückbesinnung auf alte Formen bei der gleichzeitigen Miteinbeziehung von zeitgemäßen Themen der Ansatz, Verwendungsmöglichkeiten für neue Technologien zu erforschen. Durch neue Medien wie den Rundfunk und die Schallplatte boten sich den Komponisten immense Möglichkeiten für neue Absatzmärkte von ungeheurem Ausmaß. Zugleich galt es, die Konkurrenz, die vor allem durch kommerzielle Schlager, Jazz und amerikanische Tanzmusik, die übers Radio gesendet und auf Schallplatten verkauft wurde, gegeben war, nicht zu unterschätzen. Weill, der seit 1924 beim Deutschen Rundfunk als Rezensent für Kulturpolitik angestellt war, setzte sich wie Hindemith und Brecht intensiv mit dem Radio als Medium auseinander. In wöchentlichen Kolumnen berichtete er in den nächsten Jahren über hunderte von Hörspielen und musikalische Produktionen und verfasste in über einer Million Worte wegweisende Rundfunktheorien.<sup>43</sup> Was sich dabei für Hindemith und Weill auf der musikalischen Ebene herauskristallisierte, war die Erkenntnis, dass sich die „splendid isolation“ der Oper und der „ernsten Musik“ nicht mehr aufrechterhalten ließ.<sup>44</sup> Kunstmusik konnte nicht mehr länger als elitäres Vergnügen einer kleinen Minderheit ‚Eingeweihter‘ weiterexistieren, während die breite Masse der Bevölkerung sich vornehmlich qualitativ minderwertiger Unterhaltung zuwandte. Weill machte die Strömungen, die im Musikleben herrschten, folgendermaßen deutlich:

Es vollzieht sich eine deutliche Trennung zwischen jenen Musikern, die weiter, von der Verachtung gegen das Publikum erfüllt, gleichsam unter Ausschluss der Öffentlichkeit an der Lösung ästhetischer Probleme arbeiten, und anderen, die den Anschluss an irgendein Publikum aufnehmen, die ihr Schaffen in irgendein größeres Geschehen einordnen, weil sie einsehen, dass über der künstlerischen

---

<sup>43</sup> Vgl. Kim H. Kowalke. *Kurt Weill in Europe*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1979. S. 93.

<sup>44</sup> Kurt Weill. „Über die ‚Dreigroschenoper.‘“ In: *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*. S. 54.

auch eine allgemein menschliche, irgendeinem Gemeinschaftsgefühl entspringende Gesinnung für die Entstehung eines Kunstwerks bestimmend sein muss.<sup>45</sup>

Da sich der Neoklassizismus schon so intensiv mit der Stellung der Musik und des Musikers in der Gesellschaft auseinandersetzte, ist es vielleicht nicht weiter verwunderlich, dass Strömungen in die Diskussion mit aufgenommen wurden, die anfänglich überhaupt nichts mit der Gesellschaft der Weimarer Republik zu tun hatten, aber doch als relevant empfunden wurden. Dem Terminus *Gebrauchsmusik* selbst standen in diesem Zusammenhang die Musikwissenschaftler Paul Nettl und Heinrich Bessler Pate. Bereits 1921 verwendete Nettl in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert“ den Begriff, um damit zwei Arten von Musik voneinander abzugrenzen: Musik, nach der wirklich getanzt werden konnte und Musik, die lediglich *im Stil* der Tanzmusik geschrieben wurde (z.B. Suiten und Partitas), aber zum Vortrag gedacht war. Im gleichen Zuge fällt er dabei ein wenig überraschendes stilistisches Werturteil.

Es ist also einleuchtend, dass jene Tanzstücke, nach denen wirklich getanzt wurde, die also wirkliche Gebrauchsmusik waren, einen geringeren Grad von Stilisiertheit aufgewiesen haben werden als die Suiten, die nur Vortragsmusik, also absolute Musik ohne Nebenzweck vorstellten.<sup>46</sup>

Die Analogie von Neoklassizismus (mit seiner geringeren Stilisiertheit) und Expressionismus oder Zwölftonmusik (hochstilisierte, absolute Musik) liegt auf der Hand. Nettl, der sich fast ausschließlich mit Tanzmusik des Barock befasste, bemerkte noch, dass sich an den

---

<sup>45</sup> Kurt Weill. „Verschiebungen in der musikalischen Produktion.“ In: Stephen Hinton. *The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith.* New York: Garland, 1989. S. 226.

<sup>46</sup> Paul Nettl zitiert nach: Stephen Hinton. *Gebrauchsmusik. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.* Band II. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner, o.J. S. 1.

Tanzsuiten „eine gewisse Entfernung von volkstümlicher Ursprünglichkeit“ feststellen ließe, doch es lag ihm fern, in irgendeiner Weise Tendenzen des Weimarer Musiklebens nachzuspüren oder ihnen einen Stempel aufdrücken zu wollen.<sup>47</sup>

Heinrich Bessler, der sich im Zuge seiner Dissertation 1923 mit Tanzliedern und Madrigalen des 16. Jahrhunderts befasste, griff den Nettlschen Begriff *Gebrauchsmusik* wieder auf:

Die ästhetische Zugangsweise zu dieser Musik ist nicht das Hören, sondern das Mitmachen, sei es im Musizieren oder Tanzen oder Mitsingen, ganz allgemein: das ‚Gebrauchen‘. Die grundsätzliche Bindung der Musik an den Lebenszusammenhang sei kurz als ihr *Umgangscharakter* bezeichnet.<sup>48</sup>

Bei seiner Habilitation über Motetten des 13. und 14. Jahrhunderts drei Jahre später wendete er sich wieder intensiv dem Gebrauchsscharakter der Motettenmusik zu und stellte dabei eine stärkere Verankerung jener Musik im Alltag fest: „Es bedarf wohl keiner näheren Ausführung, daß solche Werke nicht zu ‚ästhetischem Genuss‘ geschaffen sind, sie überhaupt den ‚Zuhörer‘ im üblichen Sinne nichts angehen, sondern nur den Gläubigen bei Gebet und Betrachtung.“<sup>49</sup> Bessler bezog sich damit im Kern auf Anicius Manlius Severinus Boëthius musikphilosophisches Werk aus dem sechsten Jahrhundert, *De institutione musica*, das bis ins 17. Jahrhundert zentraler Bestandteil der europäischen musikalischen Bildungsphilosophie war. Musik könne, so Boëthius, gezielt dort eingesetzt werden, wo man den Charakter des Menschen zu bessern suchte—doch auch die gegenteilige Kraft sprach man ihr zu, nämlich schadhaft auf (vor allem junge) Menschen einwirken zu können. Es war also Aufgabe des Musikers,

---

<sup>47</sup> Ebd., S. 2.

<sup>48</sup> Heinrich Bessler zitiert nach: Stephen Hinton. *Gebrauchsmusik*. S. 2.

<sup>49</sup> Ebd., S. 2.

gesellschaftlich verantwortungsvoll mit seiner Kunst umzugehen.<sup>50</sup> Hier stellte Bessler erstmalig Bezüge zur Gegenwart her und resümierte, dass das „Konzert, das [...] seit Generationen [...] als höchste und sozusagen einzig legitime Form des Vorführens und Anhörens von Musik‘ gilt, [...] den Zuhörer in keiner Weise berücksichtigt.“<sup>51</sup> Die Einteilung von Musik in zwei Sphären, einer rein ästhetischen und einer gebrauchsmässigen, sah Bessler in Anlehnung an die Phänomenologie Heideggers als ihren ‚vorhandenen‘ (gebrauchs- oder umgangsmässigen) und ‚zuhandenen‘ (eigenständigen oder autonomen) Charakter.

Interessanterweise erschöpft sich hier aber schon die Diskussion um eine neue, an den Bedürfnissen des Konsumenten angepasste Musik von musikphilosophischer Seite, obwohl Bessler im Abdruck seiner Habilitationsschrift in den *Grundfragen des musikalischen Hörens* (1926) den gesellschaftlich isolierten Komponisten in einer provokanten These noch einmal eine Absage erteilt:<sup>52</sup>

Gebrauchsmusik kennt keinen Ewigkeitsmaßstab, wird von vornherein nicht in der Absicht auf Dauer geschaffen. Am lebendigsten ist sie dort, wo sie aus dem Augenblick für den Augenblick entsteht. Improvisation oder Auflösung und Veränderung allzu ausgefahrener Gleise sind hier angemessene Verfahren, die auch im Jazz eine Erneuerung gefunden haben. Der Komponist tritt völlig zurück,

---

<sup>50</sup> Vgl. Paul Hindemith. *A Composer's World. Horizon and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. S. 6-7.

<sup>51</sup> Stephen Hinton. „Gebrauchsmusik.“ *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Band II. Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.). Stuttgart: Franz Steiner, o.A. S. 2.

<sup>52</sup> Vgl. Rob C. Wegmann. „Das musikalische Hören‘ in the Middle Ages and Renaissance: Perspectives from Pre-War Germany.“ *The Musical Quarterly*. 3/4 (Herbst-Winter 1998): S. 440. „Perhaps this is due to the radicalism of Bessler’s vision, which almost immediately generated hostility among some of his colleagues. Hans Joachim Moser, in his essay „Zwischen Kultur und Zivilisation der Musik“ (1926), scathingly suggested that Bessler had hailed „the *thé dasant* with nigger music as the distinguishing characteristic of a newly emerging ‚true‘ musical epoch“ and hinted at possible Bolshevik sympathies behind the young scholar’s critique. [...] Other scholars seem to have applied his explanatory model mostly to *Gebrauchsmusik* only in the lowbrow sense, with the arbitrary effect of segregating it almost completely from the ‚mainstream‘ history of major composers and masterpieces.“

Name und Person sind belanglos. Er treibt seine Sache als Handwerk oder Geschäft, ohne auf Originalität Wert zu legen.<sup>53</sup>

Bessler beschrieb damit im Grunde das Modell eines Komponisten, der sein Schaffen an Erfordernisse der Gesellschaft anpasst und sich ihr in den Dienst stellt und Musik somit nicht zum Selbstzweck überhöht. Seine Auffassung vom Umgangscharakter und der ‚Brauchbarkeit‘ der Musik überschnitt sich auf der praktischen Seite mit verschiedenartigen Versuchen und Kunstauffassungen junger Komponisten wie Weill und Hindemith, die allein durch ihre Biographie ein grundsätzlich ‚praktisches‘ Verständnis von Musik hatten; für beide erwies sich die musikalische Begabung schon recht früh als lebenserhaltendes Moment.<sup>54</sup>

Von Gebrauchsmusik indessen als einer geschlossenen Bewegung innerhalb der Musik zu sprechen, ist unmöglich. Vielmehr handelt es sich um eine Reihe verschiedenartigster Versuche, wichtige Aspekte des Musiklebens formal und inhaltlich mit höchst unterschiedlichen Mitteln und Ergebnissen neu zu definieren. Dennoch können die von Sannemüller genannten Charakteristika als generelle Tendenz für die Gebrauchsmusik gelten: die Ablehnung des konventionellen, bürgerlichen Konzertbetriebes und dessen „Kommerzialisierung, seinen gesellschaftlich-ästhetizistischen Kunstanspruch und die [...] im Vordergrund stehende Beachtung virtuoser Perfektion.“<sup>55</sup> Als gemeinsamer Nenner ist außerdem das Bemühen zu nennen, neue Musik wieder als Bestandteil im Alltag breiter Teile der Gesellschaft zu verankern

---

<sup>53</sup> Ebd., S. 451.

<sup>54</sup> Vgl. Briner, S. 18-20. und Schebera, *Kurt Weill*. S. 9 und S. 19: Hindemith, dessen Vater geschäftlich nie viel Glück hatte und der 1915 in Flandern fiel, konnte bereits als Zwanzigjähriger 1916 die Stelle als Konzertmeister der Frankfurter Oper sichern, um seine Mutter und Geschwister finanziell zu unterstützen. Als er 1917 zum Militärdienst eingezogen wird, ist er zunächst Trommler in einer Militärkapelle, dann Mitglied in einem Streichquartett, das auf Wunsch des Obersts von Kielmannsegg zusammengestellt wurde. Schon als Zehnjähriger erteilt Weill der Tochter des Herzogs von Anhalt-Dessau Klavierunterricht im Austausch für Freikarten für das Hoftheater und ab 1913 erhält er dafür zusätzlich Klavier- und Dirigierunterricht bei Hofkapellmeister Albert Bing. Als Weills Vater 1919 seine Stelle als Kantor in Dessau verliert, muss Weill sein Studium in Berlin vorübergehend abbrechen und als Korrepetitor in Dessau und Kapellmeister in Lüdenscheid unter recht schweren Bedingungen arbeiten.

<sup>55</sup> Gerd Sannemüller. „Gebrauchsmusik im Schaffen von Paul Hindemith.“ *Hindemith-Jahrbuch* 21 (1992): S. 27.

und zweckbezogen zu gestalten—allerdings ohne deswegen qualitative Abstriche zu machen. Statt einem passiv konsumierenden Publikum suchten die Gebrauchsmusiker Anschluss an den Hörer der Gegenwart, um Interesse für komplexe und zeitgenössische Musik zu wecken.<sup>56</sup> Bereits 1922 war Hindemith, einer der Mitbegründer der Frankfurter Gruppe *Gemeinschaft*, überzeugt davon, „dass das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muss.“<sup>57</sup> Musikabende, für die kein Eintritt erhoben wurde und bei denen professionelle Musiker sich verpflichteten, ohne Gage und Nennung im Programm aufzutreten, sollten „die fast verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Aufführenden und Hörern wieder herstellen.“<sup>58</sup>

Ein anderer wichtiger Aspekt des Bestrebens, Musik zu schaffen, die den Menschen explizit ‚angeht‘, ist die Förderung der Laienmusik. Mit der Entstehung eines auf der Autonomie des Komponisten bestehenden neuen Bildes des Musikers war seit Beethoven kaum Musik geschrieben worden, die das begrenzte Können eines Amateurs berücksichtigte. Seit den spätromantischen Komponisten war der gewöhnliche ‚Feierabendmusiker‘ vor schier unüberwindliche technische Hindernisse gestellt, was zur Folge hatte, dass sich Generationen von musikalischen Laien, selbst solche, die höhere Ambitionen hatten, mit einem ewig gleichen Repertoire befassen mussten. Als einer der Leiter der *Donaueschinger Kammermusikaufführungen für zeitgenössische Tonkunst* (schon allein der Titel weist auf die Absage an das große, romantisch geprägte Symphonieorchester hin) kam Hindemith der Einladung Fritz Jödes zur „1. Hochschulwoche der Musikantengilde“ 1926 somit interessiert nach. Von der Begegnung mit dem wichtigsten Podium für Laien- und Jugendmusik erhoffte er sich Anregungen für sein Musikschaffen. In einem Dankesbrief an Jöde fasste Hindemith seine Erfahrung folgendermaßen zusammen: „Ich bin so voller Hoffnung und Zuversicht wie noch

---

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>57</sup> Briner, S. 26.

<sup>58</sup> Ebd., S. 26.

selten in meinem ganzen musikalischen Leben. [...] Die Tagung [...] hat meine Ideen über die Jugendbewegung und über ihr Zusammenarbeiten mit Musik—der heutigen—durchaus bestätigt.“<sup>59</sup> Intensiv begann Hindemith Sing- und Spielmusik zu schreiben: Stücke, die den Laien herausforderten und ihn an neue Musik heranführen sollten.

Im darauffolgenden Sommer fand die „2. Reichsführerwoche der Musikantengilde“ statt, zeitgleich mit dem Baden-Badener *Kammermusikfest* im Vorort Lichtental, das unter dem Motto „Laienmusik in jeder Gestalt“ stand.<sup>60</sup> In diesem und im darauffolgenden Jahr 1928 wurde in gemeinsamen Abschlussveranstaltungen zusammen auf einem Waldstück außerhalb der Stadt musiziert, zu denen Hindemith jedes Mal Musik komponierte (der Hang aus dem Konzertsaal ‚auszubrechen‘ ist ein weiteres Kennzeichen der Gebrauchsmusiker); als 1928 seine auf einem Luther-Text basierende Kantate *Frau Musica* aufgeführt wurde, bei der das Publikum zum Mitsingen aufgefordert wurde, waren sich viele einig, dass dies der eigentliche Höhepunkt des gesamten Musikfestes gewesen war.

Vor diesem Hintergrund ist es möglich, Hindemiths *Musik für Mechanische Instrumente op. 40* und seine Musik für Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett*, beide entstanden 1926, als Werke im Geiste der Gebrauchsmusik einzustufen. Hindemith hatte hierfür teils von eigener Hand Walzen gestanzt, die jeder (sofern er ein Welte-Mignon Klavier besaß) zu Hause spielen—und somit gebrauchen—konnte. Auch Originalkompositionen für Schallplatten, Film und Rundfunk lassen sich unter der Gebrauchsmusikbewegung katalogisieren, z.B. Weills „Tango Angèle“ aus der Opera buffa *Der Zar läßt sich photographieren* von Anfang 1928. Musik hierzu wurde auf eine Schelllackplatte aufgenommen und dann in der berühmten ‚Grammophon-Szene‘ auf der Bühne gespielt--und anschließend in Läden erfolgreich verkauft. Für Theodor Adorno

---

<sup>59</sup> Hindemith zitiert nach: Sannemüller, S. 30.

<sup>60</sup> Ebd., S. 31.

gehörte anfänglich jegliche Musik (von Strawinskys Balletten über Hindemiths *Kammermusiken* bis hin zur Spielmusik für Jugendmusikgruppen), die „nicht ausschließlich um ihrer selbst da ist“ zur Gebrauchsmusik.<sup>61</sup> In zwei Artikeln in *Die Musik* gesteht Adorno 1928, „[w]ie fern mir zunächst eine Musik liegt, die nicht aus dem aktuellen Stande des musikalischen Materials die Konsequenzen zieht, sondern durch die Verwandlung des alten geschrumpften Materials zu wirken sucht.“ Dennoch klassifiziert er selbst die *Dreigroschenoper* als „Gebrauchsmusik, die sich auch wirklich gebrauchen läßt.“<sup>62</sup>

Wohl gilt die *Dreigroschenoper* dem Kollektiv—und welche Kunst von Wahrheit, wäre es auch die einsamste, hätte es nicht in sich—jedoch nicht dem vorhandenen, existenten, das sie mit aufrufen möchte. Die Deutung des Gewesenen, die glückt, wird ihr zum Signal des Zukünftigen, das sichtbar wird, weil das Alte deutbar geworden ist. So nur und in keinem banaleren Sinne lässt sich die *Dreigroschenoper* trotz Singbarkeit und Klasse als Gebrauchsmusik ansehen. Es ist Gebrauchsmusik, die heut, da man im Sicherem ist, zwar als Ferment gegossen, nicht aber gebraucht werden kann, das zu verdecken was ist.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Wolfgang Lessing. „Musik und Gesellschaft. Das Problem der ‚Gebrauchsmusik.‘“ *Musikkultur in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert. Mainz: Schott, 2001. S. 180-1.

<sup>62</sup> Theodor W. Adorno. „Zur Frankfurter Aufführung der ‚Dreigroschenoper.‘“ In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*. Siegfried Unseld (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960. S. 183.

<sup>63</sup> Theodor W. Adorno. „Zur Musik der Dreigroschenoper.“ In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*. S. 187.

### 3.1. GEBRAUCHSMUSIK IM KONTEXT DER BADEN-BADENER *KAMMERMUSIKTAGE* UND DER *TAGE FÜR NEUE MUSIK* BERLIN

Brecht und Weill debütierten im Sommer 1927 beim Baden-Badener Musikfestival—wohin die Donaueschinger *Kammermusiktage* in jenem Jahr umgezogen waren, da dem Donaueschinger Sponsor, dem Fürsten zu Fürstenberg, das Geld ausgegangen war—mit dem Songspiel *Mahagonny*, einer Stilstudie basierend auf den fünf „Mahagonny-Gesängen“ der *Hauspostille* und einem Epilog. Bereits die Namensgebung verriet wieder den Neoklassizisten Weill, der damit auf Mozarts Singspiele *Die Zauberflöte* und *Die Entführung aus dem Serail* anspielte, beides Formen der Opéra comique, die sich in Stil und Inhalt über die Opéra seria lustig machten:

Weill believed that music has lost much of its vitality in his own time, and that one reason for this was the loss of the kind of spontaneous and down-to-earth relationship between the composer and the audience that, for example, Mozart had enjoyed. Weill, who revered Mozart, wanted to restore that relationship as best as he could.<sup>64</sup>

Eigentlicher Zweck des Songspiel-Experimentes, das bei der Abschlussveranstaltung neben Hindemiths *Hin und Zurück* und Darius Milhauds Opéra-minute *Die Entführung der Europa* auf dem Programm stand, war zu erproben, wie eine aktualisierte Opernform--angedeutet im Hybridtitel *Songspiel*--in ihren Ansätzen aussehen konnte. Die Übernahme des Singspiel-Formates resultierte in einer Aneinanderreihung von einzelnen Liedern, die durch Text und musikalische Zwischenspiele unterbrochen wurden, im Gegensatz zur durchkomponierten Oper, die mit handlungsfördernden Rezitativen versetzt ist; erleichtert stellte Weill fest, dass „die Musik [...] hier also nicht mehr handlungstreibendes Element [ist], sie setzt da ein, wo Zustände

---

<sup>64</sup> Sanders, S. 6.

erreicht sind.“<sup>65</sup> Mit der Trennung der Elemente, die hier erstmals erfolgreich angewendet wurde, gingen Komponist und Stückeschreiber in der darauffolgenden *Dreigroschenoper* noch einen Schritt weiter. Weill sprach hier erstmals davon, die *Urform* der neuen Oper „auf die primitivste Art“ durchgesetzt zu haben.<sup>66</sup> Zusätzlich wurde durch Songbeleuchtung verdeutlicht, dass Musik in die Handlung eingreift und diese zum vorübergehenden Stillstand gebracht wird, um

die Idee des Stückes [zu verdeutlichen]. Ein Song ist der kürzeste, klarste, intensivste Ausdruck einer Idee, der schnellste, direkteste und wirkungsvollste Weg zur Erhellung der Bedeutung einer Szene. Die Handlung kommt an einen Punkt, wo ein Song die Philosophie, den allgemeinen Sinn der Szene ausdrücken kann.<sup>67</sup>

Da die Oper von Schauspielern aufgeführt wurde, sah Weill sich vor die Aufgabe gestellt, außerdem die technischen Anforderungen der Gesangspartien zu vereinfachen.

Für Brecht rückte mit der *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* die von ihm angestrebte Dekonstruktion der Oper in greifbare Nähe. Insbesondere in *Mahagonny* wurde die „herkömmliche Seichtheit, die Unvernünftigkeit [der Oper] und ihres Handlungsverlaufes sowie ihre überkommene Kulinarik und Romantik bloß[gestellt] und in ihre Bestandteile [zerlegt].“<sup>68</sup> Während in der *Dreigroschenoper* noch halbwegs charmant mit der Institution der Oper geflirtet wurde, geht *Mahagonny* einen Schritt weiter. „[Mahagonnys] *Inhalt ist der Genuss*. [...] Das Vergnügen sollte wenigstens Gegenstand der Untersuchung sein, wenn schon die Untersuchung Gegenstand des Vergnügens sein sollte. Es tritt hier in seiner

---

<sup>65</sup> Kurt Weill. „Anmerkungen zu meiner Oper ‚Mahagonny‘.“ In: *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, S. 56.

<sup>66</sup> Kurt Weill. „Über die ‚Dreigroschenoper‘.“ In: *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, S. 55.

<sup>67</sup> Kurt Weill zitiert nach Schebera, S. 78.

<sup>68</sup> Knopf, S. 3.

gegenwärtigen historischen Gestalt auf: als Ware.“<sup>69</sup> Wenn mit *Mahagonny* also eine Auflösung der Form und Institution der Oper konsequent zu Ende geführt wurde, die mit dem *Songspiel* begann und der *Dreigroschenoper* ausgeweitet wurde, so ist natürlich die Frage berechtigt, wie eine neue Musiktheaterform auszusehen habe. Als Neuansatz schwebte Brecht vor, „eine Art Lehrstück zu geben und von der Bühne herunter zu reformieren.“<sup>70</sup> Für Voigts wie auch für Calico stellen denn auch die Lehrstücke eine Entwicklung dar, die parallel zu der Entwicklung der epischen Oper verläuft und als radikale Gegenstücke zum herkömmlichen Musiktheater genau da ansetzten, wo durch die Zerstörung der herkömmlichen Oper ein Vakuum entstanden war.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Bertolt Brecht. „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘.“ *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. S. 1008.

<sup>70</sup> Knopf, S. 28.

<sup>71</sup> Vgl. Manfred Voigts. *Brechts Theaterkonzeption. Entstehung und Entfaltung bis 1931*. München: Wilhelm Fink, 1977. S. 126 und Calico, S. 23.

#### 4. DIE ZUSAMMENARBEIT BRECHTS MIT HINDEMITH UND WEILL IM *LEHRSTÜCK* UND IM *JASAGER*

Für Brecht, der sich ab 1926 systematisch mit marxistischer Geschichtsphilosophie und Gesellschaftstheorie auseinanderzusetzen begann, war schnell klar, „dass der Niedergang des Dramas kein historischer Zufall [ist], sondern ganz im Gegenteil eine historische Notwendigkeit, eine Folge der Ablösung des Individuums durch Kollektivwesen,“ wie Fritz Sternberg es ausdrückte.<sup>72</sup> Bei dem Berliner Soziologen Sternberg belegte Brecht im folgenden Jahr Kurse über Marxismus. Dazu nahm er an Diskussionskreisen teil und legte sich eine umfangreiche Bibliothek mit einschlägiger Literatur an.<sup>73</sup> Klaus Völker geht davon aus, dass Brecht durch seine politische Radikalisierung in eine Art ‚Schreibblockade‘ geriet: „Brecht [konnte] mehrere Stücke nicht schreiben. Ihre Ausarbeitung war einerseits ohne theoretische Vorarbeiten nicht möglich, andererseits brachte die Auseinandersetzung mit dem Marxismus nun zu viel neue Elemente in die Fabelkonzeption hinein.“<sup>74</sup> Tatsächlich war die Phase nach der Uraufführung von *Mann ist Mann* im September 1926 eine Zeit der Neuorientierung für Brecht, in der er mit dramatischen Stoffen zu kämpfen schien. Er begann die Arbeit an *Fatzer*, einem Stück über die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges aus der Sicht von vier Deserteuren, doch blieben die fünfhundert Manuskriptseiten bis zu seinem Tod Fragment—einen Weg marxistische Theorie mit szenischer Darstellung zu verbinden fand er in *Fatzer* nicht, wohl aber finden sich Theoreme

---

<sup>72</sup> Klaus Völker. *Bertolt Brecht. Eine Biographie*. München: Hanser, 1976. S. 125.

<sup>73</sup> Ebd., S. 124-6.

<sup>74</sup> Ebd., S. 139.

von Marx und Engels in Ansätzen.<sup>75</sup> Die Begegnung mit Weill im April 1927 und der Vorschlag, die *Hauspostille*-Gedichte für eine Kurzoper zu verwenden, mag ihm dabei als befreiendes Moment erschienen sein, da die Zusammenarbeit mit Weill ihm erlaubte, sich wieder lyrischen Formen zuzuwenden. Der Erfolg des *Mahagonny*-Songspiels bestätigte ihm dazu, dass sich in der Zusammenarbeit mit professionellen Komponisten Musik zur Vermittlung politischer Inhalte verwenden ließ.

Als Paul Hindemith, den er bereits im Sommer 1927 bei der *Songspiel*-Uraufführung in Baden-Baden kennengelernt hatte, Brecht dann im März 1929 bezüglich eines „Volksatoriums“ anscrieb, das er für das unter dem Thema der Gemeinschafts- und Radiomusik stehende Festival zu schreiben beabsichtigte, sagte Brecht zu.<sup>76</sup> Brecht, der Hindemith bislang nur Absagen erteilt hatte, hatte sich wohl unter anderem auch aufgrund des *Dreigroschenoper*-Fiebers für die Kollaboration mit Hindemith entschlossen. Seit der Uraufführung im August 1928 wurde das Stück am Schiffbauerdamm en suite gespielt. Über hundert Theater im In- und Ausland meldeten sofort ihr Interesse an und 1930 existierten bereits über 20 verschiedene Plattenaufnahmen der Musik, vor allem Tanzarrangements.<sup>77</sup> Die Popularität der Oper, die sich beinahe über Nacht zum „Markenzeichen der [...] ‚roaring twenties‘“ entwickelte, mag vom Autor nicht nur positiv empfunden worden sein.<sup>78</sup> Wieder ist es Adorno, der in seinem Zitat die Problematik des Erfolges am besten wiedergibt: „Viele Wege hat die Gesellschaft, mit unbequemen Werken fertig zu werden. Sie kann sie ignorieren, sie kann sie kritisch vernichten, sie kann sie schlucken, so, dass nichts mehr davon übrigbleibt. Die

---

<sup>75</sup> Vgl. Knopf, S. 169-70: Keuner liest Arbeitern das *Kommunistische Manifest* vor, Fatzers Liquidierung lehnt sich an zeitgenössische KP-Parteipraxis an und *Fatzer Sex-Stück* bezieht sich Brecht auf Engels *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*.

<sup>76</sup> Knopf, S. 226.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 213 und Schebera, S. 62.

<sup>78</sup> Ebd., S. 197.

*Dreigroschenoper* hat ihr zum letzten Appetit gemacht.“<sup>79</sup> Um die ‚Konsumierbarkeit‘ seiner Stücke zu erschweren, mag das Angebot Hindemiths, an einem Projekt mitzuwirken, in dem Musik vom Zuschauer selbst (mit-)erarbeitet werden musste, daher besonders verlockend gewesen sein.<sup>80</sup> Ziel sollte es sein, „aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln und gewisse Institute aus Vergnügungsstätten in Publikationsorgane um[zu]bauen“ und damit die Idee des Gebrauchswertes von einer neuen Seite her—der Aufhebung der Passivität der Zuschauer—zu beleuchten.<sup>81</sup>

Der didaktisch-pädagogische Ansatz Hindemiths mag in Kombination mit Brechts eigenen Marxismusstudien und dem Verlangen „das jetzt genau wissen [zu müssen]“ für ihn zu diesem Zeitpunkt ein reizvoller, vielversprechender Ansatz gewesen sein.<sup>82</sup> Die Aufführung im Rahmen des Musiktheaterfestes, einem Forum also, bei dem sich ein generell für Neuerungen aufgeschlossenes Publikum einfand, bot ihm außerdem einen gewissen Freiraum. Das Stück konnte jenseits der traditionellen Theaterapparate auf seine Wirkung hin ausprobiert werden und—als Experiment angekündigt—blieb es (für Brecht) auch ein unfertiger Versuch, den er in späteren Fassungen überarbeitete. Da Hindemiths *Frau Musica* im Vorjahr so begeistert aufgenommen worden war, war für den Komponisten von vornherein klar, dass das Publikum wieder an der Aufführung beteiligt werden sollte. Neben dem gemeinschaftsmusikalischen Ansatz schwebte Hindemith „ein locker strukturiertes Gebilde“ vor, das einen „differenziert-

---

<sup>79</sup> Adorno. „Zur Musik der ‚Dreigroschenoper‘.“ In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, S. 187.

<sup>80</sup> Brecht arbeitet zur selben Zeit mit Weill an *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Auch hier sucht Brecht nach einem Neuansatz der Oper, um mehr Gewicht auf das didaktische Moment denn auf das ‚kulinarische‘ legen zu können.

<sup>81</sup> Bertolt Brecht. „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘.“ *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. S. 1016.

<sup>82</sup> Völker, S. 124.

abwechslungsreichen Einsatz musikalischer Mittel“ ermöglichte.<sup>83</sup> Schon in seiner Anlage als Oratorium deutete das *Lehrstück* auf den großen Choranteil hin; für Hindemith war es also wichtig, dass das ‚Volk‘ (die im Zuschauerraum anwesenden Laien) durch Gesang relativ einfach in die Struktur des Stückes miteinbezogen werden konnte. Gebrauchsmusikalische Ansätze mögen hier einen direkten Einfluss auf Brechts Entwicklung ausgeübt haben. Das chorische Mitsingen des Publikums im ‚allgemeinen Chor‘ des *Lehrstücks* bot sich als einer der direktesten und einfachsten Wege an, die Zuschauer unmittelbar am Geschehen teilnehmen zu lassen und in Mitaufführende zu transformieren. Sind alle Anwesenden an der Vorstellung beteiligt, so erübrigt sich—wie im *Jasager*—die Publikumspräsenz. Dieses Theater kann im Gegensatz zum konventionellen Theater ohne den Zuschauer oder den musizierenden Laien nicht stattfinden: im *Lehrstück* ist es der Zuschauer, dessen Beteiligung in den Teilen des allgemeinen Chores erforderlich ist, um das Stück aufzuführen; im *Jasager* sind die Schüler für die Aufführung des gesamten Werkes verantwortlich. Für Calico stellen sowohl *Der Jasager* als auch das *Lehrstück* Experimente dar, die versuchen, das Problem des Musiktheaters vom anderen Ende her zu lösen: „Brecht countered [the problem of audience experience in musical theater] in two ways: from within the system, in his two operas [...] and from outside the system in his [...] Lehrstücke [...], which did not require an audience at all.“<sup>84</sup>

Der Einbau großer Chorteile signalisiert dabei, dass das didaktische Moment in den Vordergrund gerückt war. Im Songspiel und der *Dreigroschenoper* hatten Brecht und Weill völlig auf Chöre verzichtet; doch die Möglichkeit der aktiven Zuschauerbeteiligung muss für Brecht ungeheuer verlockend gewesen sein, da sich dadurch das ‚kulinarische,‘ passive

---

<sup>83</sup> Klaus-Dieter Krabiell. *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: Metzler, 1993. S. 54.

<sup>84</sup> Calico, S. 16.

Genießen der Menge zumindest reduzieren ließ. Im Vorwort der Partitur erläutert Hindemith dementsprechend:

Das Stück ist nicht zur Verwendung in Theater- und Konzertaufführungen gedacht, bei der einige durch ihre Produktion die Menge belustigen oder erbauen.

Das Publikum ist als handelnde Person an der Aufführung beteiligt: es singt die in der Partitur der ‚Menge‘ zugewiesenen Sätze. [...] Das Lehrstück [hat] nur den Zweck, alle Anwesenden an der Ausführung eines Werkes zu beteiligen.<sup>85</sup>

Auf dem Modell des mittelalterlichen Responsoriums aufgebaut, stimmen im Publikum postierte ‚Vorsinger‘ die chorischen Antworten an, bevor die Menge sie wiederholt. Unterstützt werden sie dabei von lang gehaltenen Akkorden im Orchester. Der (Madrigal-)Chor auf der anderen Seite, verkörpert die aufgeklärte Gemeinschaft—Hindemith verdeutlicht dies musikalisch, indem der Chor an vielen Stellen unisono singt, die Idee der geschlossenen Gemeinschaft unterstreichend. Dennoch sind die Partien des Bühnenchors nicht die einfachsten und erfordern ein gewisses Maß an Einstudierung, vor allem der polyphone Eingangschor (Nr. 1, „Bericht vom Fliegen“). Die technischen Leistungen der Moderne vorstellend, die es geschafft hat, sich in die Luft zu erheben nachdem „tausend jahre alles von unten nach oben [fiel]“, drückt das komplizierte Geflecht des Chores formal die vielschichtigen, unübersichtlich gewordenen Vorgänge der Gesellschaft aus.<sup>86</sup> In einem eindringlichen vierstimmigen Chorsatz richtet der Bühnenchor am Ende der ersten Nummer die Frage an die Menge „ob wir ihm helfen sollen.“<sup>87</sup> Die Antwort der Zuschauer fällt schon hier eindeutig negativ aus: „warum sollen wir ihm helfen / er hat uns auch nicht geholfen.“<sup>88</sup> In der darauffolgenden Nummer („Untersuchung“)

<sup>85</sup> Paul Hindemith. „Ausführung.“ In: *Lehrstück*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1957.

<sup>86</sup> Ebd., S. 9.

<sup>87</sup> Ebd., S. 18.

<sup>88</sup> Ebd., S. 18.

wiederholt die 2. Männerstimme (in der Partitur als „einer aus dem Chor“ bezeichnet, bei der Uraufführung wurde die Partie allerdings vom Solisten Oskar Kálmán übernommen) die Leistungen, die von einzelnen vollbracht wurden; „zerreißt das Kissen“ und „schüttet das Wasser aus“ sind die Antworten der Menge, die sich erneut klar gegen eine Hilfeleistung ausspricht.<sup>89</sup> In der dritten Nummer („Der Chor spricht zum Abgestürzten“) wird dem Flieger vom Chor verdeutlicht, dass sein Beharren auf Individualität ihn von der Gesellschaft und sich selbst entfremdet hat und dass ihm nicht geholfen wird. Dann führt er ihm den Tod vor Augen (Nr. 4, „Betrachtet den Tod“). Den Ansingern gleich übernimmt der ‚gelernte Chor‘ also die Rolle eines Lehrers auf der dramaturgischen Ebene. So wird aus dem „Volksoratorium“ ein „Lehrstück“.

Kurz vor der Uraufführung meldet Gertrud Hindemith im Juni dem Musikverlag B. Schott und Söhne, dass „das Lehrstück fast fertig [ist].“<sup>90</sup> Wer von den dreien (Hindemith, Brecht oder gar Gertrud Hindemith) den Begriff „Lehrstück“ geprägt hat, ist nicht eindeutig feststellbar. Erkennbar ist aber, wie stark sich durch Brechts Mitwirkung der didaktische Charakter des Stückes--von Hindemith in der Musik angelegt--verstärkte. Im Programmheft der Uraufführung war demgemäß zu lesen:

Diese Musik wird nicht auf äußere Podiumswirksamkeit hin angelegt sein dürfen, sondern in erster Linie auf die Bedürfnisse der Mitspielenden bzw. Mitsingenden Rücksicht nehmen müssen. Auf derselben Ebene wie diese Gemeinschafts m u s i k steht auch das als Gemeinschafts s p i e l gedachte *Lehrstück*.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Ebd., S. 20 und 22, wiederholt S. 25

<sup>90</sup> Knopf, S. 227.

<sup>91</sup> Paul Hindemith zitiert nach Krabiel, S. 63.

#### 4.1. DIE URAUFFÜHRUNGEN DES *LEHRSTÜCKS* UND DES *JASAGERS*

Die Aufführung am 28. Juli 1928 wurde vom Kursaal in die zur Stadthalle umfunktionierte Turnhalle in der Leopoldstrasse verlegt. Grund dafür war zum einen, dass ein recht großer Publikumsandrang zu erwarten war. Zugleich konnten so ‚gebrauchsmusikalische‘ Züge stärker hervorgehoben werden: die Musik kam, wie schon in den Singkreisen mit der *Musikantengilde*, zu den Leuten in die sachlich-nüchterne, zweckgebundene Halle. Entsprechend buntgemischt war denn auch die versammelte Gemeinschaft: neugierige Kurgäste gesellten sich zum Fachpublikum des Musikfestes; Minister, Journalisten und prominente Schriftsteller wie Gerhard Hauptmann suchten in der stickigen, überfüllten Halle ohne Reservierungen nach einem Sitzplatz auf einfachen Holzstühlen.<sup>92</sup> Als einziges Bühnenbild deuteten Teile eines Flugzeugwracks dem aufmerksamen Beobachter an, dass die „Bruchstücke“ Fragmente einer Lehre sein konnten—ansonsten gab es, abgesehen von dem an der Wand hinter der Bühne hängendem Plakat mit der ganz dem Motto der Gebrauchsmusiker entsprechenden Aufschrift „Besser als Musik hören ist Musik machen,“ keine weiteren Dekorationen.<sup>93</sup>

Dem versammelten „allgemeinen Chor“ (dirigiert von Hindemith selbst) saß auf der Bühne der „gelernte Chor“ gegenüber (die Stuttgarter Hollesche Madrigalvereinigung), sowie das aus Berufs- und Laienmusikern zusammengesetzte Orchester.<sup>94</sup> Einen Orchestergraben oder verstecktes Regiepult gab es nicht. Stattdessen saßen Hindemith, Brecht und die Sprecherin Gerda Müller an einem Tisch in der Bühnenmitte; ein weiterer Tisch auf der anderen Bühnenseite mit den beiden Sängern (der Tenor Josef Witt und Bassist Oskar Kálmán) ließen beim Publikum wenig Zweifel aufkommen, dass es dem *Lehrstück* weniger um

---

<sup>92</sup> Vgl. Neil Blackadder. „‚Pfui!‘ Disdaining Experimentation. Brecht during the Weimar Republic.“ *Performing Opposition. Modern Theater and the Scandalized Audience*. Westport: Praeger, 2003. S. 151.

<sup>93</sup> Krabiell, S. 64

<sup>94</sup> Ebd., S. 65.

‚Podiumswirksamkeit‘ ging als um eine Art Verhandlung des auf der Bühne Dargestellten unter Einschluss des Publikums.<sup>95</sup> Der am anderen Ende des Saales positionierte Musikverein Lichtental diente als Fernorchester—Hindemiths ironischer Verweis auf die Spätromantiker, die diesen Effekt gern verwendeten (allerdings nicht mit einer hauptsächlich aus Feuerwehrleuten bestehenden Blaskapelle).

Das Nummernformat des *Songspiels* und der *Dreigroschenoper* wurde auch im *Lehrstück* beibehalten. Die ‚Song-Länge‘ hatte sich in den beiden Stücken bereits als positiv erwiesen, erlaubte sie doch gerade so viel des ‚irrationalen‘ Momentes zuzulassen, dass der Zuhörer keine Möglichkeit hatte, sich an ihren Effekt zu gewöhnen. „[I]n a music theater work in which the music is mostly limited to song-size doses in the context of speech, music *could* have the effect of making strange. For the critical audience, music should become a marker of the unreal.“<sup>96</sup> Ganz im Sinne von Hindemiths Vorwort im Programm wurde der allgemeine Chor (die Menge) in fünf der sieben Szenen eingesetzt und sang große Teile des Stückes zusammen. Durch die oratorienähnliche Stimmung (es wurde ja bis auf die Clownszene und die Tanzeinlage nicht ‚geschauspielt‘) und die wenigen Dekorationen, entstand so ein durchaus feierlicher, kommunaler Effekt, der wenig gemein hatte mit der von Diven dominierten Opernwelt. Ganz bewusst setzte Hindemith der Stimme des allgemeinen Chores die in Anlehnung an die Idee des Heldenentors gearbeitete Stimme des Gestürzten entgegen—des auf seine Individualität und persönlichen Leistungen beharrenden Fliegers. Häufige Synkopen und Triolen und schwierige Intervalle weisen seine Partien als für Laien nicht zu bewältigen aus. Als zusätzliches Merkmal einer Konzeption, wonach Individualität im Gegensatz zur Gemeinschaft steht, musste sich der

---

<sup>95</sup> Ebd., S. 65.

<sup>96</sup> Calico, S. 37.

Gestürzte auch nicht an ein Zeitmaß halten, während der Chor stets „im Takt“ seine Antworten wiederholt.

Was Hindemith mit dem Konzept der Gemeinschaftsmusik musikalisch verfolgte, wurde für Brecht zum Transportmittel marxistischen Ideenguts. Aus der Passivität konnte der Zuschauer durch die ‚allgemeinen Chor‘-Teile leicht herausgelöst werden, aber erst durch die strikte Unterscheidung zwischen dem, wofür der Gestürzte steht (das nicht sterben wollende Individuum) und dem, was die beiden Chöre symbolisieren (die Menge und die Aufgeklärten), verband Brecht die Musik mit der Lehre, an der sich das Publikum sogleich beteiligen konnte. „Das Moment der Produktion,“ für das Brecht bei seinen Versuchen im Opernggenre keinen Ausweg sah, konnte durch ein gemeinschaftliches Singen und durch einfachste dramaturgische Mittel „verlegt [werden],“ wie Brecht begeistert feststellte.<sup>97</sup> Für ihn durchaus ein Neuanatz, von dem er sich viel versprochen haben muss. Ein ‚kulinarischer Genuss‘ wie bei der *Dreigroschenoper* war auszuschließen; dafür sorgte Brecht auch mit der Tanzeinlage „Betrachtet den Tod“ (Nr. 4; in der endgültigen Fassung des Lehrstücks ausgelassen) und der Clownszenen in der „Zweiten Untersuchung“ (Nr.6).

Nach eingehender Untersuchung in den ersten drei Bildern, fällt der Chor das Urteil, dass dem Gestürzten nicht geholfen werden soll. Der Pilot ist der Faszination der Technik unterlegen und vom Ehrgeiz besessen, sich durch seine Fliegerleistung von der Masse abzuheben. Der allgemeine Chor stellt demnach fest, dass dieser nichts für die Gemeinschaft der Menschen getan und deshalb von ihr keine Hilfe zu erwarten habe.<sup>98</sup> In einer sich anschließenden Filmprojektion

---

<sup>97</sup> Bertolt Brecht. „Modelle.“ In: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*. Reiner Steinweg (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. S. 32.

<sup>98</sup> Calico beschreibt dies als „the choir’s penchant for assimilation through the annihilation of the individual“ (S. 33). Die Haltung des Publikums, das nach nur 15 Minuten bereit ist, dem Heldenchor das Todesurteil auszusprechen, ist in der Tat erstaunlich und kann ebenso als symbolische Tötung der traditionellen Opernform verstanden werden, wie sie von Brecht beabsichtigt wurde.

tanzte die Pantominin Valeska Gert einen wirkungsvollen „Totentanz“ ohne Musik. Für Brecht war die Filmeinlage ein geeignetes Mittel „zur Überwindung der alten, untechnischen, antitechnischen, mit dem Religiösen verknüpften, ‚ausstrahlenden‘ ‚Kunst‘“<sup>99</sup> —für die überraschten Zuschauer eine Zumutung: starke Unruhe machte sich breit, Pfiffe und Rufe nach dem Abbruch des Films waren zu hören. Brecht meinte sich zu erinnern, den Film daraufhin mit Absicht noch ein zweites Mal gezeigt zu haben.<sup>100</sup>

Im darauffolgenden Bild Nr. 5 („Belehrung“) weist der Sprecher den Gestürzten an, „alles auf[zuge]ben, was er hat und was er nicht hat,“ um sich dadurch wieder in die Gemeinschaft einzugliedern.<sup>101</sup> Musikalisch wird die beginnende Bereitschaft des Gestürzten, sich auf sein Sterben einzulassen dadurch aufgezeigt, dass er sich erstmals an das Zeitmass („ruhig bewegt zart“) hält. Nicht langgehaltene Fermaten im Orchester begleiten ihn mehr, sondern Streicher und Sänger ‚spielen‘ mit demselben rhythmischen und melodischen Material (punktierte Achtel im Sekund- und Terzabstand) und lassen die Atmosphäre eines Wiegenliedes entstehen.<sup>102</sup> In der „Zweiten Untersuchung: Ob der Mensch dem Menschen hilft“ (Nr. 6) erschien erneut ein Individuum, Herr Schmitt, um vorzuführen, was es bedeutet, wenn der Mensch tatsächlich dem Menschen hilft. Begleitet von den Klängen der absichtlich falschspielenden Bläser, die mit einer Mischung aus Zirkuspolka und Marschmusik den grotesken Charakter der Situation unterstrichen, trat Theo Lingen als Clown verkleidet auf Stelzen auf, begleitet von Einser und Zweier.<sup>103</sup> Beide stehen in einem nicht näher erklärten Abhängigkeitsverhältnis zu Schmitt, dem Clown, und biedern sich ihm mit geheuchelter

<sup>99</sup> Bertolt Brecht. „Filmapparate im Lehrstück.“ In: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*. Reiner Steinweg (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. S. 106.

<sup>100</sup> Vgl. Blackadder, S. 152, Völker S. 157 und Bertolt Brecht. „Zur Theorie des Lehrstücks.“ *Gesammelte Werke*. Band 17. S. 1025.

<sup>101</sup> Hindemith, *Lehrstück*. S. 32.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 34-35: Die Melodie der Takte 1-2 in den Streichern werden von der Singstimme A und 1 nachwiederholt und die parallel absteigende Melodie bei B

<sup>103</sup> Vgl. Briner, S. 71.

Untergebenheit an: „weil herr schmitt so stark ist, darum krieche ich herrn schmitt in den arsch.“<sup>104</sup> Schmitt, ein weinerlicher und wehleidiger Charakter, wird von verschiedenen Leiden und Unpässlichkeiten gepeinigt und hat darüber hinaus alle Lebensfreude verloren. Als Einer und Zweier ihn daraufhin überreden seinen Fuß, der ihm weh tut, abzusägen, lässt sich Schmitt darauf ein—und setzt so eine fatale Kette von Verstümmelungen in Bewegung. Im Laufe der Szene verliert Schmitt noch sein anderes Bein, sein Ohr, den Arm und seinen Kopf. Hilflos liegt er am Ende auf dem Rücken, von seinen Leiden und Gedanken erlöst, doch auch völlig ‚kampfunfähig‘—,„alles können Sie natürlich nicht haben,“ kommentiert Zweier schadenfroh, bevor die beiden ihn zurücklassen.<sup>105</sup> Die makabre Aussage der Clownsnummer verfehlte ihre Wirkung nicht, wie sich Hanns Eisler erinnert:

Ich saß neben einem bekannten Musikkritiker, der ohnmächtig wurde. Ich half ihm hinaus und verschaffte ihm ein Glas Wasser. Als ich das Brecht erzählte, sagte er: ‚Das ist zu dumm, der Mann wird doch auch nicht ohnmächtig in einem Sinfoniekonzert, wo doch immer gesägt wird‘ [...].<sup>106</sup>

Nach dem „Examen“ (Nr. 7), zeigt der Gestürzte, dass er seine Lektion gelernt hat, was ihm vom ‚allgemeinen Chor‘ bestätigt wird („er hat seine kleinste Größe erreicht“).<sup>107</sup>

Die Reaktionen des Publikums waren gespalten: vor allem der Musik Hindemiths wurde viel Beifall zuteil. Das Publikum hatte den weitgehend schlichten, homophonen Stil und seine Rolle als ‚allgemeiner Chor‘ sichtbar genossen. Gemeinschaftsmusik, die ja bislang eher in kleinerem Rahmen verwirklicht worden war, war nun auch für ein größeres Publikum erfahrbar geworden—und durchführbar (an den beiden Teilen, die ohne ‚allgemeinen Chor‘ inszeniert

---

<sup>104</sup> Hindemith, *Lehrstück*. S. 37.

<sup>105</sup> Ebd., S. 43.

<sup>106</sup> Hanns Eisler. „Das Badener Lehrstück.“ In: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*, S. 34.

<sup>107</sup> Hindemith, *Lehrstück*, S. 52.

waren, hatte sich das Publikum jeweils durch Reaktionen auf das Gesehene beteiligt—ein von Brecht klug kalkulierter Einfall). „Die tote Konzertform ist durch eine neue aktive Form überwunden,“ begeisterte sich Heinrich Strobel.<sup>108</sup> Den ausgelösten Skandal betreffend merkte er allerdings an, „dass eine neue produktive Kunstübung außerhalb des Kreises der traditionellen Musikabnehmer anzusetzen“ habe.<sup>109</sup> Was von Eberhard Preußner als „Prototyp einer kräftigen Gebrauchsmusik“ hochgelobt wurde, wurde vor allem von der rechten Presse geradezu gehasst. Statt vom *Lehrstück* machte bald das Wort vom *Malheurstück* die Runde;<sup>110</sup> „Kulturbolschewismus“ und „kommunistische Hetzpropaganda“ waren die generellen Schlagworte, mit denen man Brechts Text belegte. Selbst wohlmeinende Kritiker taten sich schwer. Manche vermuteten „einen Dialog über den Sinn der modernen technischen Erfindungen“<sup>111</sup> oder eine Parabel über

die Einsicht in die Begrenztheit und Einsamkeit des Menschen [...]; sie verlangt vom einzelnen, die Einsicht zu vollziehen und sein ‚Einverständnis‘ damit zu erklären. Diese Haltung enthält etwas von der christlichen Demut und vom christlichen Gehorsam, mehr aber von der Vereinsamung und der Kälte der heidnischen Unerlöstheit.<sup>112</sup>

Brecht, der bereits im Programmheft darauf hingewiesen hatte, dass das *Lehrstück* „zur Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen, gemacht [war] und nicht dazu, irgendwelchen Leuten ein Erlebnis zu sein,“ gestand ein, dass dem Thema des Sterbens „zuviel Gewicht [im Vergleich zu seinem doch nur geringen Gebrauchswert]

---

<sup>108</sup> Krabiel, S. 68.

<sup>109</sup> Ebd., S. 68.

<sup>110</sup> Ebd., S. 67.

<sup>111</sup> Ebd., S. 68-9.

<sup>112</sup> Walter Dirks zitiert nach: Krabiel, S. 69.

beigemessen [wurde].“<sup>113</sup> Am Ende sollten sich die Worte eines Kritikers bewahrheiten: „Nie wieder deutsche Kammermusik in Baden-Baden!“<sup>114</sup> Die Stadt entzog dem *Kammermusikfest*, das Hindemith seit 1921 geleitet hatte und aus dem viele richtungsweisende Werke hervorgegangen waren, empört ihre finanzielle Unterstützung.

Glücklicherweise erklärte sich der Staat bereit, die Baden-Badener Veranstaltung zu übernehmen. Für die Tage der *Neuen Musik Berlin* sollte 1930 „Musik für Pädagogische Zwecke“ im Vordergrund stehen—Hindemith und Brecht hatten also trotz all der Empörung einen Nerv getroffen. Denn neben der Beschäftigung mit der Laien- und Jugendmusikbewegung, schien die Zusammenarbeit mit der Schulmusik viel Potential für die Gebrauchsmusiker zu haben: hier eröffnete sich die Möglichkeit, gezielt Musik für die ‚Basis‘ zu schaffen—für junge, aufnahmebereite (und unvoreingenommene) Schüler, denen durch professionelle pädagogische Anleitung der Zugang zu neuer Musik erschlossen werden konnte. Weill war begeistert: hier tat sich für ihn die wahre Bestimmung für Gebrauchsmusik auf. Endlich war Musik „nicht mehr Selbstzweck [...], sondern in den Dienst jener Institutionen gestellt [...], die Musik brauchen.“<sup>115</sup> Zwar gab es schon—vor allem natürlich durch Hindemiths Schaffen—viele Instrumental- und Chorwerke für Amateure, doch zur Großform der Oper existierte so gut wie keine Literatur.

Weill, der mit Brecht an der Opernversion des *Songspiels* arbeitete, schlug deshalb vor, eine Oper für Schulen zu schreiben, basierend auf Elisabeth Hauptmanns Übersetzung von Arthur Waleys *Taniko*, einer freien Adaption eines japanischen No-Stückes aus dem 15. Jahrhundert.<sup>116</sup> Für Brechts Zusage mochte, wie schon beim *Lehrstück*, die Möglichkeit der

---

<sup>113</sup> Steinweg, S. 57.

<sup>114</sup> F.W. Herzog zitiert nach: Krabiel., S. 67.

<sup>115</sup> Schebera, *Kurt Weill*, S. 72.

<sup>116</sup> Vgl. Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*, S. 215-6.

„Selbstverständigung“<sup>117</sup> eine Rolle gespielt haben. Dementsprechend stand bei ihm der Experimentalcharakter erneut im Vordergrund.<sup>118</sup> Weill betrachtete dies als einen untergeordneten Aspekt:

Eine Oper kann zunächst Schulung für den Komponisten oder für eine Komponisten-Generation sein. Gerade in dieser Zeit, wo es sich darum handelt, die Gattung ‚Oper‘ auf neue Grundlagen zu stellen und die Grenzen dieser Gattung neu zu bezeichnen, ist es eine wichtige Aufgabe, Urformen dieser Gattung herzustellen. [...] In diesem Sinne könnte man auch [...] die *Dreigroschenoper* als Schuloper bezeichnen.<sup>119</sup>

Wichtig waren ihm, ähnlich wie für Hindemith im *Lehrstück*, die musikpädagogischen Aspekte. Auch erhoffte er sich von der Komposition einer Schuloper, dass diese ein Übungswerk für Opernsänger darstellen könnte.

Wenn es uns gelingt, die gesamte musikalische Anlage eines Bühnenwerkes so einfach und natürlich zu gestalten, dass wir die Kinder als die idealen Interpreten dieses Werkes bezeichnen können, so wäre ein solches Werk auch geeignet, die Opernsänger [...] im Gesang und in der Darstellung zu jener Einfachheit und Natürlichkeit zu zwingen, die wir in den Opernhäusern noch so oft vermissen.<sup>120</sup>

Brecht sah seinerseits Möglichkeiten, durch ein Stück, in dem Schüler die Hauptrollen spielten, andere Gewichtungen in der schauspielerischen Herangehensweise zu erproben, vor allem was dessen Deutlichkeitsgehalt anging: „Wenn ihr ein Lehrstück aufführt, müßt ihr wie Schüler spielen. Durch ein betont deutliches Sprechen versucht der Schüler, immer wieder die schwierige

---

<sup>117</sup> Ebd., S. 57.

<sup>118</sup> Ebd., S. 216. Hauptmann erinnert sich in einem Interview von 1966: „[Brecht] ging auf Weills Vorschlag ein, da er selbst sehr interessiert war an dem Experiment einer Oper für Kinder.“

<sup>119</sup> Kurt Weill. „Über meine Schuloper ‚Der Jasager.‘“ In: *Ausgewählte Schriften*, S. 61.

<sup>120</sup> Ebd., S. 61.

Stelle durchgehend, ihren Sinn zu ermitteln [...]. Auch seine Gesten sind deutlich und dienen der Verdeutlichung.“<sup>121</sup>

Zum Anderen sollte natürlich eine qualitativ hochwertige Oper für die Verwendung im Schulunterricht entstehen, bei der der Prozess der Schulung und des Lernens im Vordergrund stand, nicht das fertige Produkt. Allerdings schloss Weill hier ein über dem musikalischen Lernzweck stehendes Ziel nicht aus:

Die Musik einer Schulooper muss unbedingt auf ein sorgfältiges, sogar langwieriges Studium berechnet sein. Denn gerade im Studium besteht der praktische Wert einer Schulooper, und die Aufführung eines solchen Werkes ist weit weniger wichtig als die Schulung[.] [...] Diese Schulung ist zunächst eine rein musikalische. Sie soll aber mindestens so sehr eine geistige sein. Die pädagogische Wirkung der Musik kann nämlich darin bestehen, dass der Schüler sich auf dem Umweg über ein musikalisches Studium intensiv mit einer Idee beschäftigt, die sich ihm durch die Musik plastischer darbietet und die sich stärker in ihm festsetzt, als wenn er sie aus Büchern lernen müsste.<sup>122</sup>

In der musikalischen Konzeption zeichnete sich bereits ab, was Brecht später äußerte und was überraschend sein mag für eine jegliche Theaterform: der Verzicht auf ein Publikum. Die geistige Idee, um die es gehen soll, ist eine Wiederaufnahme des Einverständnis-Motivs des *Lehrstückes*. Wo der Gestürzte im *Lehrstück* noch stark dem Individualismus verhaftet bleibt und erst durch seine ‚kleinste Größe‘ im Tod lernen muss, sich in die Gemeinschaft einzureihen, lebt der Knabe im *Jasager* sein Einverständnis mit den Bedürfnissen der Gemeinschaft konsequent vor. Den Anstrengungen der Reise nicht gewachsen, erklärt sich der Knabe bereit,

---

<sup>121</sup> Brecht. „Über die Aufführung von Lehrstücken.“ In: *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater* 3, S. 1022.

<sup>122</sup> Ebd., S. 62.

zurückzubleiben, damit die Expedition weitergehen kann und die dringend benötigte Hilfe für seine Mutter und das Dorf aus der Stadt geholt werden kann. Um nicht alleine sterben zu müssen, bittet der Junge die anderen, ihn ins Tal zu werfen—und die Studenten erfüllen ihm seinen Wunsch, „keiner schuldiger als sein Nachbar.“<sup>123</sup> Dass der Inhalt (die Gemeinschaft) der Form (die Erziehung zur Gemeinschaft durch gemeinsames Musikmachen) hier so vollkommen entspricht, mochte einer der größten Reize für Brecht und Weill gewesen sein, mit der Arbeit an dem Stück zu beginnen. Noch viele Jahre später in den USA beteuerte Weill, dass der *Jasager* das wichtigste Werk seiner Karriere war.<sup>124</sup>

Mit Hanns Eisler arbeitete Brecht etwa zur selben Zeit an einem weiteren Lehrstück, der *Maßnahme*, das gleichfalls für die Premiere bei den *Tagen der Neuen Musik* vorgesehen war. Auch hier ging es um eine Form des Einverständnisses. Ein junger Genosse willigt in seine Tötung ein, nachdem er eingesehen hat, dass er durch sein Verhalten die Arbeit der Agitatoren gefährdet hat. Keines der Stücke wurde indessen in Baden-Baden aufgeführt. Denn als Brecht und Eisler gebeten wurden, *Die Maßnahme* im Vorfeld an die Festivalleitung „zur Zerstreung politischer Bedenken“ einzusenden--ein zweiter *Lehrstück*-Skandal sollte wohl vermieden werden--weigerten sie sich, der Aufforderung Folge zu leisten.<sup>125</sup> Den Zensurversuch des Programmausschusses missbilligend, zogen sie ihr Werk mit emphatischer Geste zurück.

Im Übrigen sind wir jetzt endlich auf dem Stand, den wir immer ersehnt haben: haben wir nicht immer nach Laienkunst gerufen? [...] *Wir nehmen diese wichtigen Veranstaltungen aus allen Abhängigkeiten heraus und lassen sie von denen machen, für die sie bestimmt sind und die allein eine Verwendung dafür haben:*

---

<sup>123</sup> Weill. *Der Jasager*, S. 47.

<sup>124</sup> Vgl. Schebera, *Kurt Weill*. S. 73 und Krabiell, S. 144.

<sup>125</sup> Bertolt Brecht und Hanns Eisler. „Offener Brief an die künstlerische Leitung der Neuen Musik.“ In: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*, S. 89.

*von Arbeiterchören, Laienspielgruppen, Schülerchören und Schülerorchestern, also von solchen, die weder für Kunst bezahlen noch für Kunst bezahlt werden, sondern Kunst machen wollen.*<sup>126</sup>

Auch Weill lehnte den Versuch der Zensur durch den Musikausschuss des Festivals entschieden ab und sagte seine Beteiligung in Berlin ebenfalls ab. Vertreter der Schulmusikbewegung zeigten sich mit Brecht und Weill solidarisch und boten die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin Charlottenburg als Proben- und Aufführungsort an. Alle Rollen und Aufgaben—Solisten, Chor, Orchester und Dirigent—wurden mit Schülern aus Berlin besetzt, denen Brecht und Weill bei den Proben häufig assistierten. Die Uraufführung am 23. Juni 1930 wurde live im Radio übertragen und war sofort ein Erfolg. Wie im *Lehrstück* ist auch hier das Orchester (bestehend aus Streichern, Klavieren, Harmonium und Bläsern und Schlagzeug in ad lib-Besetzung) auf der Bühne sichtbar und wieder wird mit Dekorationen äußerst sparsam umgegangen: einige Treppenstufen (den Bergpfad darstellend), zwei Stühle, Schilder mit der Beschriftung „Bergpfad“ und „Bergspitze“.<sup>127</sup> Einen Vorhang oder Kostüme gibt es nicht, Saalbeleuchtung ist die einzige Lichtquelle.<sup>128</sup> Auch in der Darstellung der Spieler und der Musik ist die Sparsamkeit und Einfachheit der Mittel spürbar. Klaus Pringsheim schreibt: „alles Szenische in knappster Andeutung, kein ‚Spiel‘, keine überflüssige Bewegung.“<sup>129</sup> Wieder gibt es einen Grossen Chor, der die Geschehnisse auf der Bühne begleitet und kommentiert und hier zugleich die Funktion des Gelernten Chores des *Lehrstücks* übernimmt, der für die aufgeklärte Gemeinschaft steht. Erneut verwandte Weill als Format zehn geschlossene Nummern, wobei der Eingangschor (Nr. 1) am Anfang des zweiten Akts und am Ende wiederholt wurde. Auf seinen

---

<sup>126</sup> Ebd., S. 90. Kursiv im Original.

<sup>127</sup> Knopf, S. 248.

<sup>128</sup> Vgl. Szenenfoto in: Schebera, *Kurt Weill*. S. 73 und Krabiel, S. 146.

<sup>129</sup> Krabiel, S. 146.

markanten Songstil verzichtet Weill ganz—klare, einfache Gesangslinien dominieren, um eine leichte Aussprache und gute Verständlichkeit zu erreichen. Zusätzlich folgt der musikalische Rhythmus dem Rhythmus des Textes. Ein äußerster Grad von „Einfachheit [ohne] konstruierte Primitivität“ war es, was Weill anstrebte.<sup>130</sup> Beeindruckt waren die Kritiker vor allem vom musikalischen Niveau der Aufführung—eine wahre Schuloper-Lawine gerät ins Rollen. Innerhalb der nächsten vier Monate gab es 22 Aufführungen des *Jasagers*; innerhalb der nächsten zwei Jahre sogar zweihundert weitere an Schul- und professionellen Theatern im In- und Ausland. Die Uraufführung wurde in Originalbesetzung an der Krolloper wiederholt.<sup>131</sup> Bis 1932 versuchten sich neben Hindemith (*Wir bauen eine Stadt*) unter anderem auch Wolfgang Fortner (*Cress ertrinkt*), Hugo Herrmann (*Der Überfall*) und Paul Dessau (*Das Eisenbahnspiel*) an Schulopern, deren Erfolg jedoch kaum an den des *Jasagers* heranreichte.<sup>132</sup>

Auf der textlichen Seite sah die Rezeption etwas anders aus. Zwar gibt es keinen Skandal wie in Baden-Baden, doch auch beim *Jasager* taten sich Kritiker und Darstellende schwer mit einer Einordnung des Librettos. Zu Brechts Genugtuung reihten die konservativen Kritiker das Werk wieder in die Reihe des ‚Kulturbolschwismus‘ ein, naturgemäß ohne sich tiefer mit der Problematik des Stückes zu befassen. Doch auch Eisler sprach vom *Jasager* schon vor der Uraufführung als einem „schwachsinnige[n] feudalistische[n] Stück“<sup>133</sup> und wieder andere bescheinigten der Oper die „Verherrlichung des Kadavergehorsams.“<sup>134</sup> Nach einer Inszenierung an der Karl-Marx-Schule in Neukölln verteilt Brecht Fragebögen, um von den Schülern wichtige Anstöße für eine Neufassung des *Jasagers* sowie den *Neinsager* zu erhalten. Einige dieser

---

<sup>130</sup> Kurt Weill. In: „Aktuelles Zwiegespräch über die Schuloper.“ In: *Ausgewählte Schriften*. S. 64.

<sup>131</sup> Vgl. Schebera, *Kurt Weill*, S. 74 und Krabiel, S. 147.

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 72.

<sup>133</sup> Hanns Eisler zitiert nach: „Eisler im Gespräch mit Notowicz.“ In: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*, S. 206.

<sup>134</sup> Krabiel, S. 150.

Antworten verdeutlichen die problematische Darstellung des Einverständnisses, dessen Bedeutung sich im Stück nicht unmittelbar erschließt: „Der Knabe wird fast zu einem Märtyrer verklärt, denn er sieht freiwillig, ohne Widerstand, in den Tod,“ meldeten die einen. Andere beanstandeten: „Das mit dem Brauch ist [...] nicht richtig,“ „[e]s wäre schöner, wenn [der Knabe] sagte, ich will es mir überlegen.“<sup>135</sup> Brecht erkennt das Problem und verärgert über den „gräßlichen Erfolg“<sup>136</sup> des *Jasagers*, der sogar von katholischer Seite als „schlichte[ste], gradlinig[ste], unzweideutig[ste] [...] christliche Grundwahrheit“ hoch gelobt wurde, wendete sich Brecht neuen Lehrstücken, dem *Neinsager* und der *Maßnahme*, zu.<sup>137</sup> Mit Hindemith sollte er nie wieder zusammenarbeiten, mit Weill nur noch ein einziges Mal für kurze Zeit in Paris.

---

<sup>135</sup> Bertolt Brecht. „Protokolle von Diskussionen über den ‚Jasager.‘“ *Gesammelte Werke. Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*. Bd. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. S. 248-51.

<sup>136</sup> Hanns Eissler zitiert nach: „Eisler im Gespräch mit Notowicz.“ *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*. S. 206-7: „Für Brecht war der *Jasager* ein grauenvoller Erfolg, weil er ein japanisches hochfeudales Stück genommen und wunderschön umgeformt hat mit der Hilfe Elisabeth Hauptmanns, die ja das Hauptverdienst hat. Und der Weill hat eine wunderschöne Musik dazu geschrieben. So war ja vom bürgerlichen Standpunkt alles in schönster Ordnung. Brecht fing an, drüber wütend zu werden.“

<sup>137</sup> Karl Thieme zitiert nach: Krabel, S. 149.

## 5. EMANZIPATION DURCH KOLLABORATION

Brecht gewinnt aus der Lehrstück-Kollaboration mit Hindemith und Weill wichtige Anregungen für neue Ansätze zur gesellschaftlichen Funktion des Theaters: „Der Unterschied gegen früher war nicht viel geringer als zwischen einem Tanz und einer Schießübung,“ fasst Brecht die radikale Entwicklung zusammen.<sup>138</sup> Welche Punkte dies im Einzelnen sind, soll im Folgenden beleuchtet werden.

Statt die Apparate der konventionellen Kunstproduktion zu bedienen, ermöglichte ihm die Zusammenarbeit mit Hindemith und Weill, ein neues Publikum zu erschließen und neue Produzenten zu finden. Ihr Versuch, neue, qualitativ hochwertige Musik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und vor allem junge Menschen am gemeinschaftlichen Musikmachen zu interessieren, war völlig kongruent mit Brechts Bemühen, „Schichten, die ‚noch nicht dran waren‘“ und die das traditionelle Theater nicht erreichte, am Lernen zu beteiligen.<sup>139</sup> Dabei konnte der ‚Kauf‘ von Wissen, wie ihn Brecht sich vorstellte, musikalisch durchaus spannend aufbereitet werden, wie ihm Hindemith und Weill zeigten. Im *Lehrstück* und im *Jasager* wurden die umfunktionierte Turnhalle oder Schulaula zu Versuchsstätten einer neuen Gemeinschaftsform—einer Gesellschaft, die aktiv in die Geschehnisse des Theaters eingriff und mitgestaltete und nicht mehr nur den „passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerkes“ darstellte.<sup>140</sup>

Trotz der Befreiung aus der Passivität des Kunstkonsumenten ist den Beteiligten im *Jasager* und dem ‚allgemeinen Chor‘ im *Lehrstück* wenig Freiheit gegeben. Text und Musik sind

---

<sup>138</sup> Brecht zitiert nach: Knopf, S. 3.

<sup>139</sup> Bertolt Brecht. „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“ *Gesammelte Werke*. Bd. 15, S. 267.

<sup>140</sup> Bertolt Brecht. „Anmerkungen zur Oper.“ *Gesammelte Werke*. Bd. 17, S. 1010.

jeweils vorgegeben—Improvisation wird grundsätzlich nicht von der Gebrauchsmusik propagiert. Durch Singen und Musizieren eröffnet sich hiermit die Möglichkeit, den Ausübenden sozusagen ‚sanft‘ in die von Brecht beabsichtigte Haltung hineinzubringen und auf diese Weise Ideen zu propagieren, die zunächst vom Singenden nicht reflektiert werden können und zu denen sein Einverständnis fehlt. Die chorischen Passagen des *Lehrstückes* repräsentieren somit eine Gemeinschaft—auch wenn diese per se noch nicht verstanden ist—die sich stark von der Solostimme des Gestürzten abhebt: harmonisch einfach, rhythmisch der Bewegung des Textes folgend, bieten die Chorstellen eine strukturelle Klarheit an, die es den Beteiligten leicht macht, sich einzufügen; ihnen haftet aber auch ein Moment der Disziplin an, denn die freien melodischen Linien, die der Solist singt, können vom ‚allgemeinen Chor‘ nicht bewältigt werden. Um Mitsingen oder -spielen zu können, muss man sich also in den Lehrstücken der Menge unterordnen: „The music locks out the freedom of improvisation and is not only a distancing but also a disciplining medium.“<sup>141</sup> Während sich Schauspieler im reinen Sprechtheater gewisse individuelle Variationen in Vortragslänge und Betonung erlauben können, bleibt den Beteiligten eines musikalischen Ensembles diese ‚Freiheit‘ verwehrt: zur erfolgreichen Aufführung der Stücke ist es notwendig, dass Sänger und Musiker die vom Komponisten vorgegebenen Töne, Einsätze und Tempi einüben und sich in der Aufführung selbst, mit Unterstützung des Dirigenten, genau daran halten.

Zum besseren Verstehen mag es an dieser Stelle hilfreich sein, die musikalische Umsetzung der Idee des Einverständnisses genauer zu betrachten. In allen vier Lehrstücken, die für das Baden-Badener, bzw. Berliner Musikfest geschrieben wurden (*Lehrstück*, *Der Jasager*, *Der Neinsager* und *Die Maßnahme*), setzt sich Brecht intensiv mit dem Einverständnis mit dem eigenen Tod (die ‚kleinste Größe‘ im *Lehrstück*) auseinander. Im *Lehrstück* folgt der makaberen

---

<sup>141</sup> Andrzej Wirth zitiert nach: Calico, S. 23.

Clownszene das „Examen“ (Nr. 7), in dem der gestürzte Pilot sich nicht mehr auf seine individuelle Leistung beruft und sich Hilfe vom Chor erfleht, sondern nun nachvollziehen kann, dass „niemand stirbt, wenn er stirbt.“<sup>142</sup> Nach einem kurzen Tutti-Vorspiel im  $\frac{3}{4}$ -Takt hebt Hindemith das Taktmaß beim Choreinsatz auf (Buchstabe ‚A‘); eine Gebundenheit an traditionelle Takteinheiten existiert somit nicht mehr. Dennoch pulsiert in den Chorstellen ein Grundschatz weiter in regelmäßigen Viertelschlägen. Die unkonventionelle Behandlung des Metrums reflektiert, was Voigts als „das Ende der Kunst“ bezeichnet hat, ein Vorgang, der in den Lehrstücken markant zum Ausdruck kommt.<sup>143</sup> Die jahrhundertlang aufrechterhaltene Ordnung des Metrums in geregelte Takteinheiten wird problemlos aufgelöst und auf ihren Nukleus, die Viertel, reduziert. Zusätzliche rhythmische Stabilität erfahren die Chorstellen dadurch, dass Sänger und Orchester unisono in Oktavdopplung singen beziehungsweise spielen. Im Gegensatz dazu sind die solistischen Antworten des Gestürzten eher fragil: sie sind frei im Taktmaß und bewegen sich über langgehaltene Fermaten des Orchesters.<sup>144</sup> Schwierige Intervalle und Melismen betonen den individualistischen Charakter seiner Partie und heben seine persönlichen Leitungen hervor, vor allem mit der starken Ausschmückung von Adverbien wie „ungeheuer“, „hoch“, „genug“.<sup>145</sup> Die chorischen Einsätze gewinnen so im Verhör mit dem Gestürzten entscheidende ‚Durchschlags‘- und Überzeugungskraft. Nach einem kurzen Orchesterzwischenpiel fragt der Chor in drei Viertelnoten den Gestürzten „wer bist du“ (D). Ganze acht Schläge, eine Synkope, eine Triole, eine punktierte Viertel und einen kleinen Septim-Umfang braucht die Antwort des Fliegers im Forte: „ich bin der, der den ozean überflog“ (1 nach D). Auf die erneute, diesmal etwas lautere und einen Ganzton höhere Frage des Chors antwortet

---

<sup>142</sup> Hindemith. *Lehrstück*, S. 50-51.

<sup>143</sup> Voigts, S. 147.

<sup>144</sup> Vgl. Hindemith. *Lehrstück*. S. 44-46, Takte 1 und 3 nach A, 1 vor B, 1 und 3 nach B und 1 nach D.

<sup>145</sup> Vgl. ebd., Takte 1 nach A, 1 vor B, 4 vor C.

der Flieger nun schon nur noch im Mezzoforte und mit sechs Schlägen in einer rhythmisch deutlich vereinfachteren Sprache, auch braucht er nur noch eine verminderte Quarte im Tonumfang (3 nach D). Die dritte Wiederholung der Frage im Chor ist diesmal wieder einen Ganzton höher und im Fortissimo, worauf der Flieger piano „ich bin niemand“ antwortet (1 vor E). Dem Sprachrhythmus angepasst braucht er nun nur noch eine einfache punktierte Viertel, eine Achtel und zwei Viertelnoten und, ebenfalls der natürlichen Melodie der Sprache folgend, auch nur eine große Terze im Umfang.

Eine ähnliche Reduzierung rhythmischer und melodischer Mittel wiederholt sich in zwei weiteren Wechseln mit dem Chor. Am Ende steht jedes Mal dasselbe Ergebnis: die Antwort des Fliegers hat sich nicht nur inhaltlich verändert, sondern steht zum Schluss auch musikalisch drastisch vereinfacht da.<sup>146</sup> Am Ende ‚haucht‘ der Gestürzte gerade noch tiefe zwei Prime-Halbnoten, seine völlige Auflösung erklärend: „niemand,“ bevor nun der Chor, das Orchester, das Fernorchester und die Menge einsetzen und bis zum Schluss das Einverständnis des Fliegers wiederholen: „jetzt hat er seine kleinste grÖÙe erreicht.“<sup>147</sup>

Weill standen keine professionellen Sänger zur Verfügung, um die Transformation des Individuums zum Einverständnis als einen Übergang von einer musikalisch schwierigen Solopartie zu einer den klaren Linien einer Chorstimme angepassten und am Ende im Chor der Menge aufgelösten Stimme darzustellen. Das Einverständnis des Schülers mit seinem Tod betont Weill formal, indem er den Eingangschor „Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis“ zu Beginn des zweiten Aktes und am Ende vollständig wiederholt. Das Außergewöhnliche an dieser Reprise ist, dass der Chor völlig identisch, ohne Bearbeitung oder Zusatz wiederholt wird— Weill unterstreicht damit musikalisch die Kraft der Idee des Einverständnisses, der nichts

---

<sup>146</sup> Vgl. ebd., S. 48, 2 vor F: „niemand wartet auf mich“ und S. 49, 3 nach G: „niemand“

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S. 51-52.

hinzugefügt werden muss. Zu Beginn des ersten Chores stellt ein kurzes Orchestervorspiel bereits Melodienfragmente vor, die von verschiedenen Stimmen aufgenommen und dann weitergegeben werden; im darauf folgenden Chorteil wird nach dem ähnlichen Prinzip die Melodie von einer Stimme kanonartig an andere weitergereicht. Durch die Imitation des melodischen und rhythmischen Materials entsteht so auch musikalisch ein Einverständnis. Zwar werden im Kanon Sopran- und Tenorstimmen gepaart und der Alt durch den Bass verdoppelt, aber ein reines Unisono entsteht nicht. Das Einverständnis erliegt so nie dem Eindruck des Banalen oder Uniformen, denn die Einsätze sind zwischen einem und drei Takte voneinander verschoben.<sup>148</sup> Ostinat Achtel in den tiefen Streichern untermalen den gesamten Chorteil und dienen als ‚Motor‘, Takt und verbindendes Element. Ein kurzes Nachspiel im Orchester nimmt die Melodie des Anfangs wieder auf, wodurch auch innerhalb des Stücks nun die Einheit widergespiegelt wird, die auch die gesamte Oper durch die Reprise in der Mitte und am Schluss in sich trägt.

Als die Studenten im achten Bild die Krankheit des Knaben bemerken, konfrontieren sie den Lehrer im folgenden Bild mit dem „grossen Brauch“: die, die nicht weiter können, werden ins Tal geworfen.<sup>149</sup> Einsehend, dass er sich dem Brauch nicht widersetzen kann, fragt der Lehrer im zehnten Bild den Knaben nach seinem Einverständnis:

Seit altersher besteht ein Gesetz, dass der, welcher krank wird auf einer solchen Reise, ins Tal hinabgeworfen werden muss. Er ist sofort tot. Aber der Brauch schreibt auch vor, dass man den, welcher krank wird, befragt, ob man umkehren

---

<sup>148</sup> Vgl. Kurt Weill. *Der Jasager*. Wien: Universal Edition, 1957. S. 3-6: Sopran (S)-Tenor (T) 1 nach 2, gefolgt von Alt (A)-Bass (B) 4 nach 2 („Wichtig zu lernen“); S-T 3 vor 3, gefolgt von A-B 3 („viele sagen ja“); S-T 3 nach 3, gefolgt von A-B 4 vor 4 („Viele werden nicht gefragt“); S-T 3 nach 4 („Wichtig zu lernen“), gefolgt von A-B 5 nach 4 und S-T 2 vor 5 („Wichtig zu lernen“), gefolgt von A-B 1 vor 5

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 37.

soll seinetwegen. Und der Brauch schreibt auch vor, dass der, welcher krank wird, antwortet: Ihr sollt nicht umkehren.<sup>150</sup>

Hier nun wählt Weill (beinahe überraschend angesichts des dramatischen Inhalts der Szene) zunächst nur ein Klavier als Begleitung und stellt somit eine sehr nüchterne, klare Atmosphäre her, die weit entfernt ist von romantischen Heldentodarien. Eindringlich wird in der Klavierstimme lediglich eine immer wiederkehrende eintaktige und einstimmige Figur wiederholt, die durch die Sekundspannung D-E die Tragik und Schwierigkeit der Szene in einem einzigen Intervall auszudrücken vermag.<sup>151</sup> Rezitativartig lösen sich Begleitung und Stimme jeweils ab; die Konzentration liegt somit stets klar getrennt entweder auf der Sing- oder der Klavierstimme, nur gehaltene ganze Noten im Piano begleiten den Sänger vereinzelt und andeutungsweise.<sup>152</sup> Der Lehrer schildert dem Knaben den Brauch und die Antwort und selbst als der Knabe erwidert „ich verstehe,“ wird die piano Begleitung beibehalten.<sup>153</sup> Erst die Frage des Lehrers an den Knaben, „Verlangst du, dass man umkehrt deinetwegen,“ wird vom Tutti des Orchesters in vier fortissimo Halbnoten eingeleitet, unterstützt von einfachen Viertel-Trommelschlägen, die der Stelle den Charakter einer machtvollen Urgewalt verleihen.<sup>154</sup> Weill lässt gerade einmal zwei Takte lang Dramatik zu, dann kehrt die Begleitung wieder zur piano gehaltenen kurzen Begleitfigur im Klavier über, die die leise Antwort des Jungen einleitet: „Ihr sollt nicht umkehren.“<sup>155</sup> Der kurze dramatische Forte-Ausbruch im Orchester wiederholt sich bei der Frage „Verlangst du also, dass dir geschieht, wie allen geschieht“ und wieder folgt die leise, nüchterne Antwort des Klaviers und des Jungen.

---

<sup>150</sup> Ebd., S. 41-2.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., S. 41: Die Klavierfigur wird zwischen 2 nach 63 und 2 nach 69 12 mal wiederholt.

<sup>152</sup> Vgl. ebd., 4 vor 65 (mit Auftakt), 65, 2 nach 65 und 2 vor 66.

<sup>153</sup> Vgl. ebd., 1 vor 67-67.

<sup>154</sup> Vgl. ebd., 2 und 3 nach 67.

<sup>155</sup> Vgl. ebd., 3 vor 68.

Als die drei Studenten zur Szene hinzukommen und unisono wiederholen „er hat ja gesagt / er hat dem Brauch gemäss geantwortet,“ setzen Bläser ein, die Akkorde in Viertelnoten wiederholen. Der Einsatz einer fast marschähnlichen Begleitmusik an dieser Stelle hat manche verwundert, aber die viermalige Wiederholung eines Dreiklangs pro Takt, unterstützt von Viertelschlägen in der Trommel, baut das Einverständnis musikalisch nach.<sup>156</sup> Weder Erleichterung noch Freude wird hier ausgedrückt, sondern schlicht die unabänderliche Tatsache, dass die Gemeinschaft weiter fortschreitet, um die ihr gestellte Aufgabe zu erfüllen. Das *Marcato* der Viertel wird noch beibehalten, als die Studenten den Brauch bereits vollzogen haben und der Knabe tot ist. Allerdings zeigt Weill die Sensibilität der drei Studenten während des Akts der Tötung, indem Stimmen und Begleitung ins *subito piano* wechseln und dreistimmig singen.<sup>157</sup> Die Schüler helfen dem Knaben beim Sterben also nicht mehr im unisono und fortlaufenden Vierteln, sondern in einem Rhythmus, der stark dem natürlichen Sprechrhythmus angepasst wurde, und in Harmonien, die ihre subjektive Einfühlung in die Situation widerspiegeln.

Dass sich die Auswertung des Einflusses der Musik des *Jasagers* und *Lehrstücks* auf Brechts Text gleichwohl schwierig gestaltet, hat zum einen, wie eingangs erwähnt, Gründe, die Brecht selbst zuzuschreiben sind: auch hier ediert und revidiert Brecht seine Texte und nimmt zum Teil erhebliche Veränderungen vor. Bereits während der Arbeit am *Jasager* beginnt er, mit Eisler am *Neinsager* zu arbeiten, um die Motivation für das Einverständnis der Knaben

---

<sup>156</sup> Vgl. Bertolt Brecht. „Protokolle von Diskussionen über den ‚Jasager.‘“ *Gesammelte Werke. Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*. Bd. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. S. 249: Unter dem Vorbehalt, dass es sich bei den Protokollen um die Aufführung der zweiten Fassung des *Jasagers* im März 1931 an der Karl-Marx-Schule handelt, soll hier dennoch wiedergegeben werden, was einige Schüler zu dieser Stelle bemerkten: „Völlig neu ist uns, dass in diesem Stück die Musik nicht mit dem Text gleichläuft. Zum Schluss, als der Knabe tot ist, würde ein anderer Komponist wahrscheinlich einige feierliche, langanhaltende Akkorde als Begleitung des Chores laufen lassen. Dadurch ist man von dieser Szene so erschüttert, dass man nur diesen Teil im Kopf behält und sich über andere Teile gar nicht im Klaren ist. [...] Man hat durch die leichte flotte Art Bertolt Brechts einen Überblick über die Oper, der sehr vorteilhaft ist, denn sie ist an keiner Stelle so ergreifend, dass einem direkt Tränen ausgepresst werden.“

<sup>157</sup> Vgl. Weill. *Der Jasager*, 71.

einleuchtender zu begründen. Sofort nach der Uraufführung macht er sich an eine zweite *Jasager*-Fassung, die er dann dem *Neinsager* gegenüberstellt. „Die zwei kleinen Stücke sollten womöglich nicht eins ohne das andere aufgeführt werden,“ stellt Brecht der Zweitfassung voran, ohne zu berücksichtigen, dass eine abgeschlossene *musikalische* Überarbeitung der zweiten Version nicht existiert.<sup>158</sup> Weill, der in den Monaten, die der Uraufführung des *Jasagers* folgen, nicht nur vom Dreigroschenprozess in Anspruch genommen ist und dazu die Kroll-Oper Premiere des *Jasagers* musikalisch betreuen muss, ist mit Caspar Neher auch schon in der Planungsphase des nächsten Projekts, der *Bürgschaft*. Auf einige Änderungen Brechts kann er immerhin noch cursorisch eingehen, die von der Universal-Edition verlegte und verkaufte Version des *Jasagers* indessen basiert auf der Uraufführung vom Juni 1930.<sup>159</sup> Ähnlich ergeht es Hindemith. Der Verlag drängt auf eine rasche Veröffentlichung, da bereits mehrere Theater Interesse am Stück angemeldet haben. Zufrieden mit seiner Komposition fügt Hindemith der Partitur noch ein Vorwort bei, das ganz im Sinne des Baden-Badener Programmheftes abgefasst ist: „Da das Lehrstück nur den Zweck hat, alle Anwesenden an der Aufführung eines Werkes zu beteiligen und nicht als musikalische und dichterische Äußerung in erster Linie bestimmte Eindrücke hervorrufen will, ist die Form des Stückes dem jeweiligen Zweck nach Möglichkeit anzupassen.“<sup>160</sup> Hindemith schlägt Kürzungen, Auslassungen und Umstellungen vor, wie sie dem gebrauchsmusikalischen Ansatz vollkommen entsprechen—das Werk soll gebraucht werden und auf die Bedürfnisse der Ausführenden eingehen. Um Originalität geht es dem Komponisten nicht. Brecht ist entsetzt von der Reduktion auf den ausschließlich musikpädagogischen Inhalt des *Lehrstücks*—einen politischen Lehrwert verspricht er sich davon nicht.

---

<sup>158</sup> Knopf, S. 252.

<sup>159</sup> Vgl. ebd., S. 251.

<sup>160</sup> Hindemith. „Ausführung.“ *Lehrstück*, o.S..

Selbst wenn man erwartete, dass der einzelne ‚sich in irgendetwas dabei einordnet‘ oder dass hier auf musikalischer Grundlage gewisse geistige formale Kongruenzen entstehen, wäre eine solche künstliche und seichte Harmonie doch niemals imstande, den die Menschen unserer Zeit mit ganz anderer Gewalt auseinander zerrenden Kollektivbildungen auf breitester und vitalster Basis auch nur für Minuten ein Gegengewicht zu schaffen.<sup>161</sup>

Dennoch ist das Werk ab November käuflich und Brecht, der unterdessen an einer weiteren Überarbeitung des Experimentes schreibt, die eine vollkommene Neukomposition erfordert, ist rasend.<sup>162</sup> Theater, die das Stück aufführen wollen, sind verunsichert durch Brechts Drohung, die Inszenierung einer unauthorisierte Fassung gerichtlich zu verfolgen und drohen ihrerseits den Verlag zu verklagen.<sup>163</sup>

Brecht betrachtet seine mit Weill und Hindemith erarbeiteten Stücke prinzipiell als Experimente, die für das „Selbstverständnis“ der Ausführenden und des Autors gedacht sind—Voigts bescheinigt den Stücken denn auch rein utopischen Charakter.<sup>164</sup> Demgemäß ist es verständlich, durch die in den Uraufführungen gewonnenen Erkenntnisse neue Fassungen erstellen zu wollen, doch für Komponisten stellt dies einen vielfach komplizierteren Prozess dar. Jede Änderung bedeutet unter Umständen neue Instrumentierungen, metrische oder rhythmische Verschiebungen oder die Überarbeitung harmonischer Strukturen, dazu müssen nicht nur die Partitur, sondern auch alle Stimmen neu geschrieben werden. Von der musikalischen Seite dieselbe Flexibilität zu erwarten wie sie ihm als Autor möglich ist, mag eine Fehleinschätzung

---

<sup>161</sup> Bertolt Brecht. „Anmerkungen zum ‚Badener Lehrstück.‘“ *Gesammelte Werke. Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. S. 317

<sup>162</sup> Krabiel, S. 78.

<sup>163</sup> Ebd., S. 72.

<sup>164</sup> Voigts, S. 146: „Brechts Lehrstücke sind keine ‚Realisation‘ einer fest umrissenen Pädagogik, sie sind Versuche, die er teilweise allein der ‚Selbstverständigung‘ wegen vorgenommen hat, die also nicht einmal einen eigenständigen Wert für die Spieler hatten.“

Brechts gewesen sein. Möglich ist allerdings, dass es ihm dabei auch darum ging, sich gegen „die bürgerliche Originalitätssucht“ mit immer wieder neuen und revidierten Versionen abzugrenzen.<sup>165</sup> In jedem Fall wird die vorliegende Interpretation dadurch erschwert, dass sich die Musikwissenschaft sich in der Regel mit der Originalfassung vom *Lehrstück* beschäftigt, wohingegen die Literaturkritik die revidierte Fassung, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, zur Grundlage ihrer Forschung macht, in der die von Hindemith komponierte Musik nicht mehr berücksichtigt wird. Gleichfalls besteht in der Germanistik die Tendenz, den *Jasager* stets nur in der zweiten Fassung und in Verbindung mit dem Eislerschen *Neinsager* zu betrachten—obwohl dazu keine abgeschlossene Komposition Weills vorliegt. In der musikalischen Aufführungspraxis allerdings wird die erste, ursprüngliche Version vom Juni 1930 verwendet. Eine Doppelaufführung mit dem Eislerschen *Neinsager* stellt eher die Ausnahme als die Regel dar.<sup>166</sup>

Erschwerend zu diesen rein technischen Hindernissen tritt hinzu, dass sich Brecht selbst negativ über Gebrauchsmusik geäußert hat, was ihrem Ansehen und der Neigung von literaturwissenschaftlicher Seite, sich ernsthaft mit dem musikalischen Aspekt der zwei Werke auseinanderzusetzen, nicht zuträglich ist. Politisch sah Brecht Gebrauchsmusik nicht als emanzipatorisch, sondern als Form der Vereinnahmung der Musizierenden.

Im gleichen Augenblick, als man das konzertante, also das nacktste l'art pour l'art erreicht hatte [...], tauchte sozusagen schaumgeboren der Begriff der

---

<sup>165</sup> Knopf, S. 13.

<sup>166</sup> Abgesehen von Reiner Bredemeyers Vertonung des *Neinsagers*, die 1990 entstand und 1994 am Staatstheater Stuttgart zusammen mit dem *Jasager* uraufgeführt wurde. Seitdem gibt es nur noch in Dessau (1996) eine gemeinsame Aufführung der beiden Werke; hier wurden die beiden Stücke von Schülern des Liborius-Gymnasiums in Rahmen des Kurt-Weill-Festes aufgeführt.

Gebrauchsmusik auf, worin die Musik sozusagen von dem Laien Gebrauch machte. Der Laie wurde so gebraucht, wie eine Frau ‚gebraucht‘ wird.<sup>167</sup>

Brecht unterstellte der Gebrauchsmusik mithin eine dem Begriff genau entgegengesetzte Motivation, nämlich, den Laien für sich zu vereinnahmen, anstelle der von Hindemith propagierten und konsequent vorgelebten Position, Musik in gesellschaftlich funktionale Zusammenhänge einzubringen: „Der musizierende Laie, der sich ernsthaft mit musikalischen Dingen befasst, ist ein ebenso wichtiges Glied unseres Musiklebens wie der ernsthaft arbeitende Musiker.“<sup>168</sup> Hindemith unterrichtet Ende der Zwanziger Jahre neben seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule in Berlin unentgeltlich Kinder und Jugendliche an der Volksmusikschule Neukölln;<sup>169</sup> zwar wurde Hindemith in den Musikkreisen seiner Zeit in hohem Ansehen gehalten, aber die für die Schulmusik geschriebenen Werke, auf die er sich fast ausschließlich spezialisiert, brachten wenig Tantiemen ein—geradezu von einem ‚Missbrauch‘ der Laienmusiker zu sprechen, macht vor allem in Hindemiths Fall wenig Sinn.

Kurioserweise haben sich allerdings Hindemith als auch Weill später selbst davon distanziert, Gebrauchsmusik geschrieben zu haben, was im wesentlichen auf die Anwendung des Begriffes in der Nachkriegszeit zurückzuführen ist, die weiter unten noch beleuchtet werden wird. Noch im Vorwort seiner berühmten Harvard-Vorlesungen unternimmt Hindemith 1952 den Versuch, sich vom Vorwurf des Gebrauchsmusikers zu befreien:

[T]hat ugly term showed a power of penetration and a vigor that would be desirable for worthier formulations. Some busybody had written a report on that totally unimportant discussion, and when, years after, I first came to this country,

---

<sup>167</sup> Brecht. „Anmerkungen,” S. 1014.

<sup>168</sup> Sannemüller, S. 35.

<sup>169</sup> Vgl. Briner, S. 72.

I felt like the sorcerer's apprentice who had become the victim of his own conjurations.<sup>170</sup>

Zu vagen und revidierten Begriffsdefinitionen kommt hinzu, dass sich auf musikwissenschaftlicher Seite nahezu keine Publikationen über Gebrauchsmusik finden lassen.<sup>171</sup> Leider entsteht dadurch der Eindruck, dass auf Seiten der Musikforschung genau jener Aspekt dominiert, den die Gebrauchsmusiker zu entwerten versuchten: die Überbewertung der autonomen Kunstmusik, die sich auch heute schwindenden Publikumszahlen, ungenügend staatlicher Unterstützung und einem generellen Unverständnis des ‚musikalischen Laien‘ ausgesetzt sieht. Auch Wegman zeigt sich verwundert über die fast vollständig fehlende Diskussion der Gebrauchsmusik in der Musikwissenschaft und schreibt: „Scholars seem to have applied [the] model [of] Gebrauchsmusik [to music] in the lowbrow sense, with the arbitrary effect of segregating it almost completely from the ‚mainstream‘ history of major composers and masterpieces.“<sup>172</sup> Zum Teil hat die völlige Ignoranz der Gebrauchsmusik gegenüber auch mit der Definitionsverschiebung des Begriffs zu tun. Wahrscheinlich in einer Anlehnung an den Begriff der Gebrauchsgraphik (sprich: Werbung), ist die Definition für Gebrauchsmusik vor allem seit den fünfziger Jahren unmerklich zum Synonym für funktionale Musik geworden.<sup>173</sup> Häufig bezeichnen sich Komponisten kommerzieller Musik heute als Gebrauchsmusiker, wobei sie sich gleichzeitig bewusst sind, die Rolle der ‚schwarzen Schafe‘ im Musikleben einzunehmen. Als einer, der erfolgreich mit elektronischer Musik experimentiert, die auch den Weg in Supermärkte und Regale mit Meditationsmusik gefunden hat, macht Steve Roachs Bemerkung deutlich, wie

---

<sup>170</sup> Paul Hindemith. „Preface.“ *A Composer's World. Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. S. viii.

<sup>171</sup> Meinen Recherchen nach ist Stephen Hintons Dissertation das einzige Werk von Länge, das sich eingehend mit Gebrauchsmusik befasst. Selbst Artikel lassen sich nur vereinzelt finden (s. Lessing, Sannemüller). In den bibliografischen Angaben zu Hintons Eintrag im ansonsten umfangreichen *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* ist Hintons Dissertation der einzige Verweis auf Sekundärliteratur.

<sup>172</sup> Wegman, S. 441.

<sup>173</sup> Stephen Hinton. „Gebrauchsmusik.“ *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, S. 11.

selbstverständlich diese Begriffsverschiebung geworden ist: „Gebrauchsmusik has become a four-letter word. [...] When used as a spending stimuli in shopping spaces, most have even reverted to using the derogatory term ‚muzak‘.“<sup>174</sup>

So kann man es der Literaturwissenschaft vielleicht nicht allzu sehr verübeln, dass sie ihrerseits wenig motiviert ist, sich mit dem musikalischen Aspekt der Werke zu befassen. Dass jedoch auch innerhalb des literarischen ‚Lagers‘ alles andere als Einigkeit über Wert und Aussage der Lehrstücke herrscht, macht stutzig. Abgesehen von ungenauen und voreilig verteilten Etiketten, die die Gebrauchsmusik abstufen als eine wenig beachtenswerte ‚Verirrung‘ im Werk Hindemiths und Weills, verdienen die Stücke allerdings genauer angehört zu werden. Sowohl im *Jasager* als auch im *Lehrstück* wird mit einfachsten harmonischen und metrischen Mitteln gearbeitet: beide sind durchgehend in C-Dur komponiert, nur einzelne Vorzeichen indizieren Modulationen; 3/4 oder 4/4-Bezeichnungen stellen die Kompositionen auf eine leicht handhabbare metrische Grundlage. Angeleitet durch die Vorsinger, sind die Teile des allgemeinen Chores im *Lehrstück* ohne Schwierigkeiten von der Menge nachsingbar und auch im *Jasager* schrieb Weill durchgehend Musik, die—wenn auch herausfordernd—vom Laien mit genügend Proben durchaus gemeistert werden können. Dennoch klingt die Musik nie schal oder anspruchslos. Wohl aber gilt auch, was Lessing meint, wenn er über Gebrauchsmusik im Allgemeinen sagt, dass diese „sich in ihrem vollen Sinngehalt nur dem jeweiligen Arbeiter, Tänzer oder Gemeindeglied [erschließt] und [...] von einem Außenstehenden nicht adäquat erfasst werden [kann].“<sup>175</sup> Mehr als gehört, müssen diese Kompositionen vor allem gespielt und gesungen werden, um in ihrem vollen Gehalt gewürdigt werden zu können—sie nimmt den Aufführenden und seine technischen Ausdrucksmöglichkeiten ernst und ermöglicht ihm dabei

---

<sup>174</sup> Steve Roach. „A Gebrauchsmusik Gesamtkunstwerk.“ *steveroach.com*. 25. März 2009. <<http://www.steveroach.com/Press/review.php?id=410>>

<sup>175</sup> Lessing, S. 180.

die Beteiligung an einem „vollwertige[n] Kunstwerk.“<sup>176</sup> Mehr vielleicht als in musiktheoretischen Analysen erweist sich der wahre Wert der Gebrauchsmusik wirklich darin, in der Aufführung die Verständlichkeit der Werke zu erleben und zu erfahren.

### 5.1. ABWEICHENDE LITERATURWISSENSCHAFTLICHE AUSWERTUNGEN

Die marxistische Brechtforschung stützte sich in den Jahren nach dem Krieg hauptsächlich auf Brechts Äußerung, sich mit den Lehrstücken die Möglichkeit zur ‚Selbstverständigung‘ geschaffen zu haben, und interpretierte sie als Versuch Brechts, seine vulgär-marxistische Phase zu überwinden.<sup>177</sup> Werner Mittenzwei sah sie als „Umweg, [...] ein im dialektischen Sinne aufgehobenes Element innerhalb der Entwicklung Brechts.“<sup>178</sup> Im Zuge des Kalten Krieges unter Druck, den ‚marxistischen Brecht‘ der DDR gegenüber dem ‚bürgerlichen Brecht‘ der BRD zu behaupten, verschärfte sich die Interpretation der Lehrstücke in der Brechtforschung der DDR: In ihnen wurde nun eine „kleine wendige Kampfform [...] zur politischen Selbstbetätigung der Massen“ gesehen.<sup>179</sup> In der Bundesrepublik wurden die Lehrstücke dagegen lange vor allem als relativ unbedeutende Randerscheinung ignoriert. Erst Reiner Steinweg befasste sich zu Beginn der Siebziger Jahre mit ihnen und kam zu einem geradezu spektakulären Ergebnis. Für ihn stellten die Lehrstücke keine Übergangsphase, sondern eher den Idealfall einer sozialistischen Theaterform dar, in der es keine Trennung mehr zwischen Spielenden und Betrachtenden gab. In diesem Sinne seien die Lehrstücke sogar geradezu der politische Höhepunkt in Brechts Schaffen, gegen den die späteren großen Dramen verblassten:

---

<sup>176</sup> Kurt Weill zitiert nach: „Aktuelles Zwiegespräch über die Schuloper.“ In: *Gesammelte Schriften*, S. 67.

<sup>177</sup> Brecht, „Anmerkungen zum ‚Badener Lehrstück.‘“ S. 317.

<sup>178</sup> Werner Mittenzwei. „Die Spur der Brechtschen Lehrstück-Theorie.“ *Brechts Theorie des Theaters*. Werner Hecht (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 183.

<sup>179</sup> Ebd., S. 191.

„[D]ie ‚grossen‘ bekannten Schaustücke des epischen Theaters [sind] Kompromisse, Formen, die der konterrevolutionären Entwicklung seit 1932 Rechnung tragen.“<sup>180</sup> Steinweg wird für seine These von beiden Seiten der Mauer heftig kritisiert und gesteht schließlich ein, absichtlich übertrieben zu haben.<sup>181</sup> Immerhin aber brachte er eine Diskussion über die Form und Aufführungspraxis der Lehrstücke in Gang, die schließlich in der Frage mündete, *wie* eine umfassende Lehrstück-Analyse auszusehen habe: materialästhetisch, marxistisch oder rein historisch. Ansätze scheiterten immer wieder an der Unmöglichkeit, Polemik und politische Programme aus einem sinnvollen Gesamtbild herauszuhalten. „Es scheint, dass die Forschung über die Lehrstücke im wirklichen Sinne erst noch beginnen muss,“ bekennt Voigts stellvertretend für viele seiner Kollegen.<sup>182</sup> Den Grund dafür, warum die Lehrstück-Diskussion seit Jahrzehnten auf der Stelle tritt, hat Klaus-Dieter Krabiel bereits 1977 erfasst:

Die Brecht-Forschung arbeitet heute durchweg mit einem halbierten, um die musikalischen Aspekte verkürzten Lehrstückbegriff. Dies hat mit fachspezifischer Borniertheit zu tun, die es nicht zuzulassen scheint, einen dialogisch strukturierten Text als etwas anderes denn als Theaterstück zu lesen, beruht zu einem Teil aber auch auf schlichter optischer Täuschung, verursacht von einer Editionspraxis, die stets nur am ‚Libretto,‘ nie an der gesamten Partitur interessiert ist.<sup>183</sup>

Den Lehrstücken allein mit den Mitteln der Germanistik näherkommen zu wollen, scheint genau so zum Scheitern verurteilt zu sein wie der Trugschluss, den Geschmack eines Weines allein am Geruch feststellen zu können—er muss auch getrunken werden.

---

<sup>180</sup> Steinweg, S. 11.

<sup>181</sup> Ebd., S. 449.

<sup>182</sup> Voigts, S. 125.

<sup>183</sup> Krabiel, S. 4.

Krabiels Ruf nach transdisziplinärer Forschung bleibt allerdings bis heute uneingelöst. Eine der wenigen, die die Tür zu einem längst überfälligen Dialog wieder öffnen, ist die 2008 von Calico vorgelegte Arbeit *Brecht at the Opera*. Hier werden wichtige generelle Anstöße zum Einfluss der Musik für Brecht gegeben, mit denen auf literaturkritischer Seite weitergearbeitet werden könnte.

Eine umfassende Untersuchung der Lehrstücke kann nur auf Grundlage sowohl musik- als auch literaturwissenschaftlicher Quellen erfolgreich abgeschlossen werden. Bisher existiert keine hinreichende Sekundärliteratur auf der musikalischen Seite, die sich mit Gebrauchsmusik im Allgemeinen befasst. Hier müssen Rezeptionsschwellen abgebaut werden, die Gebrauchsmusik als exotische Randerscheinung im Schaffen Weills und Hindemiths herabstufen oder als eine Art ‚minderwertige‘--weil erfolgreiche--Stilrichtung stigmatisieren. Die Tatsache, dass beide Komponisten versuchten neue Musik einem breiten Publikum und Kindern zugänglich zu machen und dabei die Grenzen zwischen ernster und unterhaltender Musik aufzuheben, darf nicht zum Anlass genommen werden, abwertende Rückschlüsse auf die Qualität der Werke zu ziehen. Auf der anderen Seite kann die Brechtkritik zu keiner annähernd stimmigen Interpretation der Lehrstücke gelangen, ohne das *Lehrstück* und den *Jasager* als das zu akzeptieren, was sie sind: hochwertige und herausfordernde Libretti. Dass ihre ursprüngliche Konzeption als musikalische Werke ihrem literarischen Wert keinen Abbruch tut, sollte nicht extra erwähnt werden müssen. Vielmehr sollte die Fusion eines bemerkenswerten musikalischen Ansatzes, wie die Gebrauchsmusik Hindemiths und Weills sie darstellt mit einer entscheidenden Phase in Brechts Entwicklung als doppelter Glücksfall betrachtet werden.

Was hier vielleicht zum Teil bewerkstelligt werden konnte, ist die historische Entstehungsgeschichte der beiden Texte aufzuzeigen und im gleichen Zuge ihre Nähe zu den

Forderungen und Zielen der Gebrauchsmusik nachzuweisen. Eine annähernd schlüssige und umfassende Interpretation der beiden Lehrstücke kann aber erst dann sinnvoll geleistet werden, wenn die Frage nach der Abhängigkeit der Musik vom Text (und umgekehrt) in jene Frage verwandelt wird, die für beide Disziplinen weitaus gewinnbringender erscheint, nämlich zu erforschen, wie beide Teile einander komplementieren.

## 6. NACHWORT

Bertolt Brecht war von Anbeginn seiner literarischen Tätigkeit an der—auch experimentellen—Verknüpfung von Literatur und Musik interessiert. Doch infolge seiner Begegnung mit Kurt Weill und Paul Hindemith beginnt eine immens produktive Phase seines Schaffens, in der Musik nicht mehr nur Komplement oder Begleitung ist, sondern integraler Bestandteil und Thema der Werke. In der Auseinandersetzung mit der Krise von Musikproduktion und -rezeption sieht sich der Dichter herausgefordert, eine Lösung für das essentielle Problem der Anwendbarkeit von Kunst im Allgemeinen zu finden. Die Lösungsansätze, die aus der Gebrauchsmusikbewegung und Hindemiths und Weills Hinwendung zu Laien und musikalisch unvorgebildeten Zuschauern entstehen, die direkt an der Musikproduktion beteiligt werden, erweisen sich auch für Brecht als richtungsweisende Neuansätze. Im Werk beider Komponisten lassen sich Wege erkennen, neue, zeitgenössische Kunst auf einem hochwertigen qualitativen Stand der Benutzung durch ein Publikum zur Verfügung zu stellen, das bisher von Kunstschaffenden eher vernachlässigt wurde. Damit weisen sowohl Hindemith als auch Weill darauf hin, dass hochwertige klassische Musik nicht gleichbedeutend mit schwer zugänglicher konzertanter Musik sein muss. Dies ist, auch wenn Brecht darin vielleicht nicht mehr als musikpädagogische Fingerübungen sah, ein prinzipiell politisches Vorgehen, das einen tiefgreifenden Demokratisierungsprozess musikalisch vorlebt. Um künstlerische ‚Verewigung‘ ging es den Komponisten dabei nicht; vielmehr sahen sie sich und alle Aspekte ihres Schaffens—von der Konzeption bis zur Komposition und Aufführung—dem Dienst an der Gesellschaft verpflichtet.

Die Musikfeste in Baden-Baden und Berlin erwiesen sich hier als ideales ‚Versuchslabor,‘ da es Hindemith durch seine Arbeit im Musikausschuss möglich war, entscheidend auf die thematische Gestaltung der Festivals einzuwirken und Experimente zu fördern, die sich der Gebrauchsmusik zuordnen ließen. Brechts Mitwirkung fungierte dabei nicht nur als wohlkalkuliertes ‚Schockmoment,‘ wie im Falle des *Lehrstücks*, sondern als einzigartige Möglichkeit, Ansätze marxistischen Gedankenguts, allen voran das Einverständnis des Individuums mit den Bedürfnissen der Gemeinschaft, künstlerisch zu verwirklichen. Die Beteiligung des Publikums in den umfangreichen Choranteilen oder die Darstellung durch Schüler brachte es mit sich, dass sich das Publikum—und die Akteure—genauer als üblich mit den Stücken auseinandersetzen mussten. Im Gegensatz zur *Dreigroschenoper* konnte deren Inhalt nun nicht mehr nur rein ‚kulinarisch‘ verschlungen werden, sondern erforderte eine gewisse Aufgabe der passiven Zuschauerhaltung. Im *Jasager* ist die Eliminierung des Publikums als Publikum ein konsequenter Schritt in diese Richtung. Auch die äußerst sparsame Ausstattung und szenische Darstellung unterstreichen nicht nur die Praktikabilität der Stücke, sondern stellen zugleich eine Visualisierung der Vorgänge dar : hier kommt es auf grundlegende Basisgedanken an, die den klar strukturierten Kompositionen entnommen werden sollten, nicht auf ausstattungsreiche Spielereien.

Die Uraufführungen der Werke belegen, dass sich die Produktion eines musikalischen Werkes relativ leicht (eben durch die mitzusingenden Choranteile und die Aufführung durch Schüler) in die Hände einer bislang unbeteiligten Menge verlegen ließ. Dabei mag die Erfahrung, dass die Beteiligten sich ohne weitere Schwierigkeiten in ihre chorischen Rollen fügen ließen, für Brecht die symbolische Verdeutlichung der Idee des Einverständnisses gewesen sein. Auch der bewusst provozierte Skandal der Clownnummer und des Totentanzes im *Lehrstück* können

als ähnliche Versuche gedeutet werden, die Zuschauer nicht in die reine Betrachtung des Dargestellten versinken zu lassen, sondern sie dazu aufzufordern, sich aktiv zum Geschehen zu äußern.

Dass die beiden Lehrstücke im Allgemeinen Abseits stehen, lässt sich teilweise damit begründen, dass sich von Anbeginn Unklarheiten im Bezug auf die Bestimmung des Begriffs Gebrauchsmusik ergaben. Die Idee, neue, qualitativ anspruchsvolle Musik für Laien und ein musikalisch ungebildetes Publikum zu schreiben, scheint heute nicht nur ein eher peripheres Anliegen in der Musikproduktion selbst, sondern auch für die Forschung bedauerlicherweise keiner eingehenderen Untersuchung wert. Die Auflösung des Unterschiedes zwischen ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Musik, wie Hindemith und Weill sie zugunsten eines um vieles produktiveren Ansatzes hin zu ‚guter‘ oder ‚schlechter‘ Musik anstrebten, die auch von einer breiten, unvorgebildeten Zuhörerschaft geschätzt werden konnte, scheint in weite Ferne gerückt. Leider entsteht dadurch der Eindruck, dass sich die Musikwissenschaft bestimmten Aspekten des Musiklebens nur dann widmet, wenn sie von einer elitären Minderheit rezipiert werden.

In seinen Werken hat Brecht Musik bewusst eingesetzt, gerade weil er sich davon bestimmte dramaturgische Effekte versprach, die das Verständnis der Lehrstücke einem Publikum erleichtern sollte, das nicht vorgebildet war. Das Anliegen Brechts, Theater zu einem unterhaltsamen ‚Sport‘ zu machen, bei dem dennoch wichtige Inhalte vermittelt werden können, scheint in der heutigen Literaturwissenschaft gleichermaßen marginalisiert. Die Vermutung drängt sich auf, dass eine Abhängigkeit Brechts von einem anderen Medium als Zeichen der Schwäche des Dramatikers ausgelegt werden könnte, die dem Gehalt der Stücke und dem Status des Schriftstellers Abbruch täte, und aus diesem Grund eine genauere Betrachtung vermieden wird. Produktiver wäre es jedoch, auch hinter Brechts eigene Revisionen zu blicken und dabei im

Einklang mit der Musikwissenschaft historische Schichten abzutragen, um die Lehrstücke in ihrem Grundkonzept und –anliegen als Einheit zu erfassen. Wenn Brecht auf einem ‚Gebrauchswert‘ der Kunst besteht, sollte die wissenschaftliche Arbeit an ihr diesen Ansatz auch widerspiegeln. Insbesondere die Lehrstücke sind nicht als einmalige, unflexible Kunstprodukte zu verstehen, sondern vielmehr als zum Gebrauch bestimmte, veränderbare Werkzeuge einer sich in immensen Umwälzungen befindlichen Gesellschaft.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W.. *Musikalische Schriften. I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Blackadder, Neil. „‚Pfui!’ Disdaining Experimentation. Brecht during the Weimar Republic.“  
*Performing Opposition. Modern Theater and the Scandalized Audience*. Westport:  
Praeger, 2003. 131-183.
- Brecht, Bertolt. „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis.“ *Gesammelte Werke. Stücke für  
das Theater am Schiffbauerdamm*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. 277-315.
- . „Der Jasager und der Neinsager.“ *Gesammelte Werke. Stücke für das Theater am  
Schiffbauerdamm*. Bd. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. 217-247.
- . *Gesammelte Werke. Schriften I. Zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. 661-708.
- . *Gesammelte Werke*. Band 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- Briner, Andres. *Paul Hindemith*. Zürich: Atlantis, 1971.
- Calico, Joy H. *Brecht at the Opera*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Hake, Sabine. *German National Cinema*. London: Routledge, 2008.
- Hindemith, Paul. *A Composer's World. Horizon and Limitations*. Cambridge: Harvard  
University Press, 1952.
- . *Lehrstück*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1957.
- Hinton, Stephen. *The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar  
Republic with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith*. New York: Garland,  
1989.

- . „Gebrauchsmusik.“ *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Band II. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner, Winter 1987/88 (Loseblattsammlung).
- Knopf, Jan (Hrsg.). *Brecht Handbuch*. Band 1. Stuttgart: Metzler, 2001.
- Kowalke, Kim. „Singing Brecht vs. Brecht Singing: Performance in Theory and Practice.“ *Cambridge Opera Journal* 1 (März 1993): 55-78.
- . *Kurt Weill in Europe*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1979.
- Krabiell, Klaus-Dieter. *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Lessing, Wolfgang. „Musik und Gesellschaft. Das Problem der ‚Gebrauchsmusik.‘“ *Musikkultur in der Weimarer Republik*. Wolfgang Rathert und Giselher Schubert (Hrsg.). Mainz: Schott, 2001.
- Sanders, Ronald. *The Days Grow Short. The Life and Music of Kurt Weill*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1980.
- Sannemüller, Gerd. „Gebrauchsmusik im Schaffen von Paul Hindemith.“ *Hindemith-Jahrbuch* 21 (1992): 26-46.
- Schebera, Jürgen. *Kurt Weill*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.
- . *Kurt Weill. An Illustrated Life*. Übers. Caroline Murphy. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Schönberg, Arnold. *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Nördlingen: S. Fischer, 1976.
- Steinweg, Reiner (Hrsg.). *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Stuckenschmidt, H.H.. *Twentieth Century Music*. New York: World University, 1969.

Unsold, Siegfried (Hrsg.). *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente.*

Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

Völker, Klaus. *Bertolt Brecht. Eine Biographie.* München: Hanser, 1976.

Voigts, Manfred. *Brechts Theaterkonzeptionen. Entstehung und Entfaltung bis 1931.* München:

Wilhelm Fink, 1977.

Wagner, Gottfried. *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater.* München: Kindler, 1977.

Wegmann, Rob C. „Das Musikalische Hören’ in the Middle Ages and Renaissance: Perspectives

from Pre-War Germany.“ *The Musical Quarterly* 3/4 (Herbst-Winter 1998): 434-454.

Weill, Kurt. *Ausgewählte Schriften.* Hrsg. von David Drew. Frankfurt am Main: Suhrkamp,

1975.

---. *Der Jasager.* Wien: Universal Edition, o.J.