

Christian Kirchmeier

Ludwig-Maximilians-Universität München,
christian.kirchmeier@germanistik.uni-muenchen.de

›Tjam patram‹ Musikalische Poetik beim frühen Brecht

Am 5. Mai 1958 gab Hanns Eisler ein Interview, in dem er sich an den zwei Jahre zuvor verstorbenen Bertolt Brecht erinnert. Darin findet sich folgende Stelle:

Ich spielte Brecht immer wieder vor – auf seinen Wunsch – das Rezitativ aus der Johannespassion des Evangelisten. (*Eisler singt:*) »Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron. Da war ein Garten. Darenin ging Jesus und seine Jünger.« Hier wird also die Bibel so erzählt. Übrigens: der Tenor ist so hoch gesetzt – (*Eisler imitiert:*) »tjam patram«. Ausdruck ist unmöglich, also Schwulst, Gefühlsüberschwang.

Es wird referiert.

Das heißt, es wird auch das Zeigen des Vorlesers mitgebracht. (*Eisler singt:*) »Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron.«

Also die Lokalität des Baches wird genau bezeichnet.

Das empfand Brecht als ein Musterbeispiel gestischer Musik.¹

Diese Episode, oder besser gesagt: diese Episoden, falls sie sich tatsächlich so zugetragen haben sollten, sind aus mehreren Gründen bemerkenswert. Da sitzt Brecht einem der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts gegenüber und wünscht sich ein Rezitativ, das ein

Die Entstehung des epischen Theaters wird oft auf Brechts Auseinandersetzung mit der klassischen Dramenpoetik zurückgeführt. Dieser Beitrag will hingegen zeigen, dass für den frühen Brecht eher eine musikalische Poetik im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, aus der sich wesentliche Elemente des epischen Theaters ableiten. Die Musik ist ein Medium, das für Brechts Theater drei Funktionen erfüllt: (1) Sie liefert ein intermittierendes Element, das die Handlungskontiguität unterbricht. (2) Sie etabliert eine musikalische Semantik, die sich der literarischen entgegensetzen lässt. (3) Sie ist Trägermedium eines ästhetisch erfahrbaren Gestus, der die Haltung von Handelnden beobachtbar macht.

1 Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht*, S. 27.

durchschnittlich begabter Klavierschüler im ersten Jahr vorspielen könnte. Das Rezitativ, das als Musterbeispiel für eine Musik ohne »Schwulst« gelten soll, entstammt sodann ausgerechnet einer Epoche, die für ihre hochgradig konventionalisierte musikalische Affektenlehre bekannt ist. Und schließlich finden sich gerade in diesen wenigen, unscheinbaren Takten eine Vielzahl von Elementen wieder, die für Brechts Theaterverständnis zentral sind: die ›epischen‹ Stilmittel des Evangelisten, der erzählt, referiert und zeigt (und der dadurch wie eine Figur aus einem Brecht-Stück wirkt), die Distanzierung des Vortragenden vom Affekt und die Idee einer gestischen Musik. Das Zitat eröffnet einen ganz anderen Zugang zu Brechts Poetik als denjenigen, der für gewöhnlich mit dem ›epischen Theater‹ verbunden wird: Nicht die literarische Tradition, nicht die Kritik am Kulinarismus der Klassik, nicht die Abkehr vom Aristotelismus,² sondern das Rezitativ des barocken Oratoriums scheint in seiner Vorreiterrolle für die einflussreichste Theatertheorie der jüngeren Geschichte auf.

Schon Walter Benjamin macht in seinem Aufsatz *Was ist das epische Theater?* auf die poetologische Funktion der Musik für das brechtsche Theater aufmerksam: »Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen. Für das epische Theater steht daher die Unterbrechung der Handlung im Vordergrund. In ihr besteht die formale Leistung der Brechtschen Songs mit ihren rüden, herzerreißenden Refrains.«³

Ähnliches könnte man vielleicht schon über die Couplets des Wiener Volkstheaters sagen, und doch ist diese musikalisch-theatrale Technik so eng mit Brechts Theaterreformen verbunden, dass man seine historische Leistung für deren Etablierung kaum überschätzen kann. Denn er wendet sich gezielt gegen eine Tradition des Theaters, die sich seit Erfindung der Guckkastenbühne auf das Betriebsgeheimnis einer Ästhetik der Repräsentation eingeschworen hatte.⁴ Dieser Ästhetik zufolge sollte die Bühne einen Illusionsrahmen begrenzen, der sich nicht von außen stören lassen darf, um das Ziel einer immersiven Affektpoetik nicht zu gefährden. Natürlich gab es schon vor Brecht Versuche, die von Diderot geforderte

2 Exemplarisch für diese Traditionen sei nur Marianne Kestings einflussreiche Arbeit *Das epische Theater* genannt, die dem musikalischen Einfluss wenig Aufmerksamkeit entgegenbringt – und das, obwohl die Autorin nicht nur Literaturwissenschaftlerin, sondern auch Musikerin ist. Aber selbst in jüngeren medientheoretischen Ansätzen zum ›Epischen‹ bei Brecht spielt das Medium der Musik kaum eine Rolle (so bspw. bei van Laak: *Medien und Medialität des Epischen*, S. 185–234).

3 Benjamin: *Was ist das epische Theater?*, S. 521.

4 Vgl. zur viel diskutierten Frage nach dem Verhältnis zwischen Theatralität und einer Ästhetik der Repräsentation nur Fischer-Lichte: *Einleitung*.

›vierte Wand‹ zu durchbrechen,⁵ wobei der Frühromantik und insbesondere der Komödie eine besondere Bedeutung zukommt,⁶ die ihr affektives Wirkungsziel des Lachens immer schon besser durch eine Illusionsstörung erreichen konnte als durch die Erzeugung einer perfekten Illusion.⁷ Brecht aber geht es um mehr. Er will den Illusionsrahmen öffnen und die Handlung unterbrechen, weil er diese Ästhetik der Repräsentation für eine affirmative Strategie derjenigen Gesellschaft hält, die eben diesen repräsentationalistischen Theaterapparat hervorgebracht hat. Um dieses Ziel zu erreichen, bedient er sich der Musik.

Es ist ein Topos der Brechtforschung, auf die Leistung der Songs für das epische Theater hinzuweisen. Dennoch wurde die Funktion der musikalischen Form für Brechts Theaterpoetik, genau das also, worauf Benjamin in dem Zitat aufmerksam macht, überraschend selten analysiert.⁸ Das hat wohl einen einfachen Grund: Um Brechts musikalische Poetik beschreiben zu können, sind philologische Methoden alleine nicht ausreichend. Ein Komponist wie Hanns Eisler war sich dessen bewusst. Deswegen hat er sich in dem Interview nicht mit einer Erklärung von Brechts Begriff des Gestischen aufgehalten, sondern ihn, wie er sagt, »praktisch vorgezeigt«.⁹ Doch schon in der Transkription des Gesprächs geht die musikalische Form sogleich wieder verloren – »tjam patram« bedeutet als geschriebener Text nichts mehr. Man muss Eislers Stimme hören. Man muss hören, wie er auf den drei Silben den fallenden c-Moll-Dreiklang nachahmt, mit dem

5 Vgl. zur Geschichte dieser Forderung einer ›vierten Wand‹ Lehmann: *Der Blick durch die Wand*.

6 Uwe Japp hat beispielsweise für die Romantik den Typus eines illusionsstörenden parabolischen Dramas ausgemacht (Japp: *Die Komödie der Romantik*, S. 1–54).

7 Vgl. etwa Warning: *Ansätze zu einer Pragmasemiotik*, S. 307–316.

8 Die Brechtforschung ist bspw. der ideengeschichtlichen Linie des Rezitativs, soweit ich sehen kann, bislang nicht explizit nachgegangen, mit Ausnahme einer sehr knappen Reflexion zum bachschen Rezitativ bei Ritter: *Das Gestische Prinzip*, S. 74f. Zur *Mahagonny*-Oper liegt immerhin eine formale Analyse der Choral-Tradition vor (Rienäcker: »*Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht*«), die sich allerdings weitgehend auf Weill beschränkt. Wenn es um die Bedeutung der Musik für das epische Theater ging, stand zumeist die Gegnerschaft zu Wagners ›Gesamtkunstwerk‹ oder die Tradition des Bänkelsangs im Vordergrund. Erst Jürgen Hillesheim hat mit Bach und Mozart zwei weitere Komponisten als prägende Einflüsse für das Theaterverständnis des frühen Brecht ins Spiel gebracht. Zu Recht wendet er gegen die ältere Forschung ein, dass die literarischen Einflüsse Villons, Rimbauts, Verlaines und Wedekinds zwar wichtig waren. »Das Wesentliche, die Grundlagen seines Epischen Theaters, noch vor einem Umzug nach Berlin im September 1924 in Theorie und Praxis ausgebildet, verdankte er jedoch dem musikalischen Kosmos seiner Jugendzeit.« (Hillesheim: »*Ich habe Musik unter meiner Haut...*«, S. 249) So verdienstvoll diese Ausweitung der Perspektive auch ist, bleibt doch auch diese Studie ihren philologischen Methoden verpflichtet und sucht nach Traditionslinien des Stoffes, anstatt die Funktionen der musikalischen Form für Brechts Poetik zu untersuchen.

9 Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht*, S. 27.

das Rezitativ der *Johannespassion* ansetzt: »Jesus ging«, »tjam patram«, »g-es-c«, in hoher Lage.¹⁰ Nur dann lässt sich nachvollziehen, warum die Stelle ein instrumentales Singen verlangt, das den affektiven Ausdruck der Gesangsstimme auf ein Minimum reduziert. Und man muss daran denken, wie dieses Motiv im abschließenden Begräbnischoral der *Johannespassion* aufgegriffen wird, um zu verstehen, dass hier eine ausgefeilte musikalische Semantik am Werk ist.

Der vorliegende Beitrag wird versuchen, das Verhältnis von Brechts Dichtung und Musik zu beschreiben. Er soll zeigen, wie sich Brecht den Umstand zunutze macht, dass sowohl Text als auch Musik einen semantischen und einen affektiven Gehalt aufweisen, und dass er zu grundlegenden ästhetischen Konzepten des epischen Theaters gelangt, indem er diese beiden ästhetischen Dimensionen gegeneinander wendet.

Der zeitliche Rahmen der untersuchten Beispiele erstreckt sich etwa bis zur *Mahagonny*-Oper (und darüber hinaus zu den an sie anschließenden theoretischen Überlegungen der 1930er Jahre), da sich schon in dieser Frühphase alle wichtigen Elemente von Brechts musikalischer Poetik erkennen lassen. Von den vier durch den Herausgeber Boris Previšić vorgeschlagenen Feldern sollen drei ausgewählt werden, die ein heuristisches Raster vorgeben und es erlauben, die Elemente von Brechts musikalischer Poetik systematisch zu erschließen: »Topographien der Literatur«, »topographierende Literatur« sowie »Erschreiben von Musikalischem«. Diesen Feldern entsprechen drei Untersuchungsgegenstände, die nach ihren poetologischen Funktionen für ein »episches« Theater analysiert werden: (1) die Verortung der Songs im Illusionsraum der Theaterbühne, (2) die Verwendung musikalischer Semantik und (3) die Theorie des musikalischen Gestus.

1. Illusionsunterbrechungen an der Rampe – Topographien der Literatur

Die früheste ästhetische Ausdrucksform, die Brecht für sich gefunden (und mit der er die Musik- und Literaturgeschichte bis zu Bob Dylan beeinflusst)¹¹ hat, ist die eines Singer-Songwriters. In Augsburg, München und Berlin nutzte Brecht zahlreiche Möglichkeiten, um mit eigenen Songs aufzutreten oder einfach gemeinsam mit Freunden und der Gitarre unter

10 Tatsächlich lässt sich Eislers Stimme von diesem Zitat in einer Aufnahme hören: Eisler: *Der Brecht und ich*, Nr. 10.

11 Vgl. Detering: *Die Stimmen aus der Unterwelt*, S. 24f.

dem Arm durch die Gegend zu ziehen. Von dieser Gewohnheit nahm Brecht erst Abstand, als er zunehmend mit professionellen Komponisten im Austausch war (vor allem seit seiner Zusammenarbeit mit Kurt Weill ab 1927).¹² Den Erinnerungen Hans Otto Münsterers zufolge war dabei der *Choral vom Manne Baal* in den Jahren um 1920 »das am häufigsten vorgetragene Lied«. ¹³

Doch schon in der Anfangszeit gebrauchte er seine Songs nicht nur für eigene Auftritte, sondern auch und vor allem für seine Stücke. *Baal*, das erste aufgeführte Drama Brechts, beginnt mit dem *Choral vom großen Baal* (wie das Lied in der zweiten Fassung aus dem Jahr 1919 in leichter Änderung zur *Hauspostillen*-Fassung heißt). Wenn dort die Figur Baal ihren eigenen *Choral* singt, ergibt sich eine ganz andere Aufführungssituation, als wenn der Sänger Brecht im Wirtshaus mit dem *Choral* auftritt. Brecht mag Baal als Alter Ego verkörpern, aber er »ist« nicht die Figur Baal in dem Sinne, in dem sie der Protagonist im gleichnamigen Stück verkörpert. Als Bestandteil des Stückes führt der Song dazu, dass sich die Figur Baals aufspaltet, sobald sie über sich in der dritten Person vorträgt. Die mimetische Konvention der theatralen Repräsentation, der zufolge ein Schauspieler vorgibt, eine andere Figur zu sein, wird also schon damit aufgebrochen.

Als erster Szene des Stücks kommt dem *Choral* der Charakter eines Prologs zu. Er markiert einen theatralen Schwellenzustand, in dem sich die Transformation vom Schauspieler in die von ihm gespielte Figur gerade erst vollzieht, und damit der »Illusionspakt«¹⁴ mit dem Zuschauer gerade erst eingegangen wird.¹⁵ Baals *Choral* fällt aus dem Rahmen, der die dramatische Illusion ausmacht (übrigens umso mehr in der Urfassung des *Baal*, in der der *Choral* noch nicht am Beginn steht und das Drama einleitet, sondern als 18. Szene den dramatischen Rahmen inmitten des Stücks unterbricht). Gerade dieses »Aus-dem-Rahmen-Fallen«, dieses »intermittierende[] Element[]«, ¹⁶ wie es bei Adorno heißt, verwendet Brecht für seine Songs, um einen »V-Effekt« zu erzielen.¹⁷

12 Ritter: *Die Lieder der Hauspostille*, S. 204–207, hat einige Belege für die Auftrittspraxis dieser »ästhetischen Subkultur«, um seinen Begriff zu verwenden, gesammelt. Vgl. auch Brecht: *Notizbücher. Forum NB 1*.

13 Münsterer: *Bert Brecht*, S. 84.

14 Der Begriff in Anlehnung an Eco: *Im Wald der Fiktionen*, S. 103.

15 Darin korrespondiert sie mit dem Schlussmonolog des Stücks, in dem der sterbende Baal (oder der den Baal spielende Schauspieler?) den Satz sagt: »Baal, ich werde hinausgehen.« (GBA 1, S. 82)

16 Adorno: *Mahagonny*, S. 116.

17 Vgl. dazu etwa Knopf: *Verfremdung*, S. 115–117.

Es gibt allerdings eine Vielzahl weiterer Techniken, die sich Brecht einfallen lässt, um das intermittierende Element seiner Songs zu verstärken oder überhaupt erst zu erzeugen. Die meisten davon lassen sich in seinen Bemühungen um veränderte topographische Bühnenordnungen für seine Songs erkennen, durch die er die Wahrnehmung des Theater-raums verändert.¹⁸ In der Regieanweisung vor Beginn des *Chorals* heißt es beispielsweise: »*Bevor der Vorhang aufgeht, hört man zur Gitarre Baal den Choral vom großen Baal singen. Das Theater ist solange dunkel.*«¹⁹ Der Bühnenraum fungiert hier lediglich als Klangraum, der Darsteller des Baal ist im verdunkelten Theater nur akustisch zu verorten und befindet sich schon deswegen nicht innerhalb der Bühne als Repräsentationsraum, wie er es dann im Rest des Stückes tun wird.

In einigen Aufführungen wurde die Szene zwar modifiziert, ohne dabei aber die poetologische Funktion der Illusionsbrechung zu verlieren. So beispielsweise bei der Berliner Aufführung von 1926, für die Brecht eine vierte Fassung des Stückes unter dem Titel *Lebenslauf des Mannes Baal* anfertigte und bei der er das Lied selbst auf dunkler Bühne vortrug.²⁰ Dieser Fassung stellte Brecht einen »Vorspruch« voran, der von einem Ansager vorgetragen wurde, und in dem es heißt: »Als Auftakt sehen Sie Baal plastisch von allen Seiten und hören aus seinem eigenen Munde, wie er seinen bekannten Choral vom großen Baal vorzutragen pflegte, und zwar unter Begleitung durch sein von ihm selbst erfundenes Original-Blechsaiten-Banjo.«²¹ Und als weitere Variante: »Der Darsteller des Baal sang das Lied vor großen Tafeln, auf denen überlebensgroß die Figuren dargestellt waren, die er im Stück schädigte. Traten diese Personen dann im Stück auf, wurde ein V-Effekt erzielt.«²² Das orientiert sich deutlich an der Praxis von Moritatensängern, die ihre moralisierenden Verbrechensgeschichten auf Jahrmärkten gesanglich vortrugen und dabei zur Illustration auf Bilder zeigten. Doch egal, welche dieser Varianten im Theater zur Aufführung kommt; stets wird der Raum des *Chorals* ganz anders verwendet als innerhalb der Haupthandlung des Stückes. Er ist noch nicht dramatischer Repräsentationsraum, sondern

18 Andrzej Wirth hat eine ähnliche Untersuchung mit Blick auf die Zeit vorgenommen und kommt zu dem Ergebnis, dass während der Songs »die ›dramatische Zeit‹ stillsteht« (Wirth: *Über die stereometrische Struktur*, S. 200).

19 GBA 1, S. 19.

20 Fassmann: *Brecht*, S. 22.

21 GBA 1, S. 140. Dieser »Vorspruch« führt freilich in die Irre, da zwar Brecht den *Choral* sang, Oskar Homolka aber den Baal spielte.

22 Brecht: *Baal*, S. 108.

vermittelnder Reflexionsraum, in dem die Handlung vorab berichtet und gezeigt wird.

Auch bei den anderen Songs des Stückes, die nicht die herausgehobene Stellung eines Prologs haben, findet Brecht Möglichkeiten, die Ordnung des topographischen Repräsentationsraums zu stören: *Baals Lied* beispielsweise ist in eine Spiel-im-Spiel-Szene eingebunden, die »[h]inter den Kulissen eines Kabarett« stattfindet.²³ Sein Auftritt auf die Kabarettbühne (der zugleich ein Abtritt von der realen Bühne ist) beginnt mit einer Persiflage eines Kindergedichts: »Ich bin klein, mein Herz ist rein. Lustig will ich immer sein.«²⁴ Das fiktionsinterne Publikum quittiert diesen Beginn mit »Beifallsbrüllen«, doch sein frivoles *Lied* gerät mit jeder Strophe zu einem immer größeren Skandal: »Lärm im Saal«, heißt es nach der ersten Strophe, »Kreischen und Sturm im Saal« nach der zweiten und nach Ende des Liedes: »Ungeheurer Tumult, Pfeifen, Trampel. ›Unerhört‹-Rufe.«²⁵

Wie im *Choral vom großen Baal* steht *Baals Lied* als eine Art heterotoper Raum außerhalb der von der Illusionsbühne gerahmten Kommunikationssituation des Stückes: einmal im Dunkeln, das andere Mal auf der Hinterbühne. Unter den Bedingungen der Erlebniskonvention der goethezeitlichen Bühne wäre eine solche Darstellungsweise noch undenkbar gewesen. Brechts Songs sind nicht Ausdruck von Empfindung, sondern markieren im Gegenteil eine in höchstem Maße künstliche Situation. Und Brecht ist sehr genau darin, den Bruch, den es zwischen Songs und gesprochenen Dialogen gibt, offen zu legen. Vor *Orge sagte mir* stimmt Baal seine Gitarre,²⁶ ebenso vor *Von Sonne mürb gebrannt*,²⁷ und das Lied *Den Abendhimmel macht das Saufen* trägt er vor, während das Licht zum Szenenende abblendet.²⁸ Bereits in diesem frühen Stück war für Brecht also, wie Dümling schreibt, »das Singen gegenüber dem Sprechen ein unrealistisches Element«.²⁹

Das gilt ebenso, um den Blick auch auf andere Stücke zu richten, für die *Dreigroschenoper*, zu der Brecht Anweisungen »Über das Singen der Songs« gibt:

23 GBA 1, S. 49.

24 Ebd.

25 Ebd. Die Szene ist nicht ohne Ironie, immerhin konnte Brecht damit rechnen, dass es bei Auführungen des *Baal* auch im realen Publikum regelmäßig zu Tumulten kommen würde (vgl. GBA 1, S. 534–536), was er durch das Hinterbühnenpublikum vorwegnimmt.

26 Ebd., S. 31.

27 Ebd., S. 77.

28 Ebd., S. 49.

29 Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 217.

Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, daß er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singt. Die drei Ebenen: nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, müssen stets voneinander getrennt bleiben [...].³⁰

Auf die Markierung des ›Funktionswechsels‹ kommt es in diesem Zitat an: Die Songs dürfen für Brecht nicht der ›natürliche‹ Ausdruck einer Figur sein, sie sollen sich nicht organisch aus der Handlung entwickeln, sondern müssen der Handlung entgegengestellt sein, sie müssen die gesprochene Bühnenhandlung fragmentieren.³¹

Bemerkenswerterweise lässt sich diese intermittierende Form sogar noch in der *Mahagonny*-Oper nachweisen, obwohl hier im Gegensatz zur *Dreigroschenoper* permanent gesungen wird.³² Dies bewerkstelligen Brecht/Weill, indem sie die Songs durch eine Differenzierung des Bühnenraums von dem dramatischen Handlungsraum abgrenzen. In der Urfassung der *Mahagonny*-Oper heißt es im Nebentext, dass »[a]nstelle des üblichen Vorhangs [...] eine kleine weiße Gardine [fungiert], die, nicht höher als zweieinhalb Meter vom Bühnenboden aus gerechnet, sich an einem blechernen Draht nach rechts und links aufziehen läßt.«³³ Die sechs Mädchen treten dann aus der geschlossenen Gardine hervor, um den *Alabama-Song* vorzutragen (dessen intermittierende Form zusätzlich durch den Sprachwechsel ins

30 Brecht: *Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«*, in: GBA 24, S. 57–70, hier S. 65.

31 Darin stimmt ihm Weill voll und ganz zu, wenn er schreibt: »Die Musik ist hier nicht mehr handlungstreibend, sondern der jeweilige Einsatz der Musik ist gleichbedeutend mit einer Unterbrechung der Handlung.« (Weill: *Vorwort zum Regiebuch*, S. 168)

32 Bei den Songs in der Weillschen Vertonung handelt es sich weder um Rezitative noch um Bänkellieder. Im Gegenteil: In der *Mahagonny*-Oper verlieren sie diesen Charakter, den sie in den ursprünglichen Fassungen Brechts noch recht deutlich aufweisen. Bei Weill entsprechen sie eher den Arien, die traditionell die Affekte ausdrücken sollen, während die Opernrezitative dazu dienen, die Handlung voranzubringen (zur traditionellen Aufteilung zwischen Rezitativ und Arie in der Oper des 18. Jahrhunderts vgl. Barnett: *Die Schauspielkunst*, S. 302–304). Und auch an den Stellen, an denen Weill tatsächlich *Accompagnato*-Rezitative verwendet, bricht er mit der Rezitativtradition der barocken Oper (exemplarisch zum »Quasi Recitativo« in der 5. Nummer der *Mahagonny*-Oper vgl. Wagner: *Weill und Brecht*, S. 196f.). Ein ›klassisches‹ Rezitativ setzt Weill nur parodistisch ein, und zwar im Finale der *Dreigroschenoper*: Darin tritt Brown als reitender Bote auf, der die Nachricht der königlichen Begnadigung übermittelt. Wenn Peachum zuvor das Auftreten des Boten damit erklärt, dass das »Publikum« »wenigstens in der Oper [sieht] / Wie einmal Gnade vor Recht ergeht« (GBA 2, S. 307), dann macht er deutlich, dass es sich hier nur um die Persiflage eines ›deus ex machina‹ aus der Opera seria handeln kann, der den obligatorischen ›lieto fine‹ einleitet. Diese Parodie erzeugt auch hier eine Störung der innerdramatischen Handlungskontinuität, indem sie die Differenz zwischen Drama und Wirklichkeit aufscheinen lässt.

33 Brecht/Weill: »*Mahagonny*«, S. 43. Diese Ausgabe folgt der Urfassung aus dem Jahr 1929, während GBA 2 die Neufassung aus dem Jahr 1930 abdruckt, für die Brecht die meisten Regieanweisungen gestrichen hat. In den Nachträgen (GBA 31, S. 683–735) findet sich allerdings ein Typoskript aus dem Jahr 1927, das den Nebentext enthält.

Englische verstärkt wird). Und so geht es dann die gesamte Oper weiter: Die Songs werden überwiegend an der Rampe vor geschlossener Gardine gesungen, während die Handlung meistens in den Szenen vorangebracht wird, in denen die Gardine geöffnet ist. Weill geht in seinem *Vorwort zum Regiebuch der Oper* (1930) sogar so weit zu fordern, das Orchester solle auf Höhe des Parketts verlagert werden, um die Szenen sogar noch über die Rampe hinaus direkt ins Orchester verlegen zu können.³⁴

Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, ist die Vielfalt, die diese Zusammenstellung augenscheinlich macht, doch beeindruckend. Brecht stellt seine Sängerinnen und Sänger auf eine dunkle Bühne, auf das Podest des Moritatsängers, hinter die Bühne, vor den Vorhang und immer wieder so nah wie möglich an die Rampe, damit sie nicht mehr miteinander agieren, sondern sich direkt an das Publikum richten.³⁵ Diese Form einer Unterbrechung der Handlung und Überschreitung der ›vierten Wand‹ hin zum Publikum ist für Brechts musikalische Poetik exemplarisch. Es ist eine Technik, die sich am genauesten wohl als ›musikalische Parabase‹ bezeichnen ließe,³⁶ deren poetologische Funktion darin besteht, eine neue Kommunikationssituation zu etablieren, die eine Störung der dramatischen Handlung bewirkt. Brecht selbst erklärt dieses parabatische Moment in seinem späten Gedicht *Die Gesänge*:

Trennt die Gesänge vom übrigen!
Durch ein Emblem der Musik, durch Wechsel der Beleuchtung
Durch Titel, durch Bilder zeigt an
Daß die Schwesterkunst nun
Die Bühne betritt. Die Schauspieler

34 Weill: *Vorwort zum Regiebuch*, S. 170.

35 Eine latente Differenz zwischen Brecht und Weill ist im Umgang mit der intermittierenden Funktion der Musik allerdings zu beobachten: Während Brecht die Musik auf die ›episierende‹ Funktion konzentriert, die Illusion der Bühnenhandlung zu unterbrechen, und sie so letztlich der Dichtung unterordnet, versucht Weill das intermittierende Moment im Medium der Musik selbst durch die Gegenüberstellung verschiedener musikalischer Formen umzusetzen. Es ist gut vorstellbar, dass sich die Streitigkeiten zwischen Brecht und Weill im Zuge der Proben zur Berliner Aufführung um die alte Frage nach dem Primat von Dichtung bzw. Musik drehten. Jung: *Der Weg nach unten*, S. 197, schreibt dazu etwa: »Weill kämpfte um die Musik, die Brecht mit zu viel Dialog zu durchlöchern begonnen hatte, und Brecht fühlte sich hinwiederum mit zu lang auseinandergezogenen Akkorden zugedeckt, so daß der Dialog ins Stottern geriet, um eben noch ein paar Töne zwischenzuquetschen.« Ob es aber auch grundlegende ästhetische Differenzen waren, die zu einem Bruch zwischen den beiden geführt hätten, ist fraglich. So war zwar die Diagnose eines solchen Bruchs um grundsätzliche theoretische Fragen lange Zeit Konsens in der Forschung (etwa bei Schnitzler: *Brecht und Weill*, S. 307–315, und Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 211–224). An dieser These hat jedoch Hennenberg: *Brecht und Weill im Clinch?*, v.a. S. 330–342, gut begründete Zweifel angemeldet.

36 Auf die Nähe der Songs zur antiken Parabase hat Mahal: *Auktoriales Theater*, S. 110–121, hingewiesen.

Verwandeln sich in Sänger. In anderer Haltung
 Wenden sie sich an das Publikum, immer noch
 Die Figuren des Stücks, aber nun auch offen
 Die Mitwisser des Stückeschreibers.
 [...] ³⁷

Dies greift die Formel der »radikalen *Trennung der Elemente*« auf, die Brecht in seinen *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«* fordert und Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks entgegenstellt.³⁸ Dabei macht er deutlich, dass diese Trennung, obwohl räumlich vollzogen, sich in der ästhetischen Zeitdimension abspielt: Die Dichtung tritt ab, die Musik auf. Die Schauspieler werden nicht durch den Gesang zu Sängern, sondern müssen sich zuerst in Sänger verwandeln. An die Stelle des Dialoges, der paradigmatischen Kommunikationsform der Illusionsbühne, tritt die Wendung ›ad spectatores‹, die den Bühnenraum öffnet.³⁹ Und durch diese parabolische Dislokation, durch den Bruch mit der topographischen Ordnung der Repräsentation, können die Schauspieler zu »Mitwissern des Stückeschreibers« werden (übrigens ein Topos der Parabasentheorie). Dadurch soll es zu einer für Brecht charakteristischen Doppelung kommen: Die Schauspieler-Sänger sind Figuren und gleichzeitig Vertreter des Autors, und das heißt vor allem: Vertreter einer politischen Haltung, die dem gesamten Text zugrunde liegt.⁴⁰

2. Der Mond von Alabama – Topographierende Literatur

Die Songs aus *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sind nun aber nicht nur einschlägige Beispiele für Brechts Spiel mit dem Bühnenraum, sondern auch für eine literarisch-musikalische Ekphrasis, also für ein Vor-Augen- und Vor-Ohren-Stellen von fiktiven Landschaften. »Die Hauptfigur des Stückes ist die Stadt«, heißt es bereits in Weills *Vorwort zum Regiebuch*.⁴¹

Das Kunstwort ›Mahagonny‹ verwendet Brecht erstmals in den *Mahagonnygesängen*, die die vierte ›Lektion‹ der *Hauspostille* ausmachen. Die

37 GBA 12, S. 330.

38 Brecht: *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«*, in: GBA 24, S. 79.

39 Eine Entwicklung vom Dialogtheater zu einem Theater, das den Illusionsrahmen diskursiv öffnet, hat Andrzej Wirth in seinem einflussreichen Aufsatz über die nachbrechtsche Theaterreformen diagnostiziert (Wirth: *Vom Dialog zum Diskurs*).

40 Das Politische wird im zweiten Teil des Gedichts thematisiert, das mit den Zeilen endet: »Und die freundliche Wlassowa, die Mutter / Berichtet im Lied mit der eigenen, der behutsamen Stimme / Daß die Fahne der Vernunft rot ist.« (GBA 12, S. 330)

41 Weill: *Vorwort zum Regiebuch*, S. 169.

fiktive Stadt ist also zu Beginn der Stoffgeschichte nichts anderes als derjenige Eindruck, der sich durch die fünf *Mahagonny*-Gedichte und vor allem durch ihre Vertonungen ergibt. Diese ›Lektion‹ ist die einzige, die von Brecht vollständig mit Noten versehen wurde. Stellt man dies in Relation dazu, dass von 50 Gedichten insgesamt nur 14 vertont sind und davon alleine fünf aus dem *Mahagonny*-Teil stammen, wird die besondere Bedeutung der Musik für den fiktiven Ort offensichtlich. Offenbar war Mahagonny von Beginn an als ein Raum gedacht, der durch die Musik Gestalt annehmen sollte.⁴²

Auch in der *Mahagonny*-Oper sind es die an der Rampe gesungenen Songs, die die Atmosphäre der besagten Stadt erzeugen. Mahagonny wird plastisch durch seinen musikalisch in Szene gesetzten Mond, also durch die rhetorische Apostrophe »Oh, Moon of Alabama«⁴³ und durch den »[s]chöne[n] grüne[n] Mond«,⁴⁴ der Carl Maria von Webers romantischen Chor vom ›schönen grünen Jungfernkranz‹ aus dem *Freischütz* geradewegs ins Gegenteil verkehrt.⁴⁵

Brechts Songs erfüllen dabei nicht nur eine intermittierende, sondern auch eine semantische Funktion.⁴⁶ Schon in der *Hauspostille* lässt sich deutlich das Bemühen erkennen, durch die Musik eine bestimmte Bedeutung zu erzeugen. So etwa im *Alabama-Song*, der im Text das zentrale Thema der Oper, das Begehren, an den Beispielen »whisky-bar«, »pretty girl« und »little dollar«, mithin an Rausch, Sexualität und Ökonomie, durchspielt.⁴⁷ Am Anfang des *Alabama Songs*⁴⁸ (Notenbeispiel 1) verwendet

42 Brecht hat den Titel vermutlich aus der Musik entnommen, nämlich von der Schlagerplatte *Komm nach Mahagonny!* (vgl. Hennenberg: *Brecht und Weill im Clinch?*, S. 313), ihn aber auch aufgrund seines Assoziationsspektrums, v.a. auf die Nähe zwischen dem braunen Holz und den Braunhemden, ausgewählt.

43 Brecht/Weill: »Mahagonny«, S. 46.

44 Ebd., S. 48.

45 Vgl. Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 146f.

46 Mit dieser semantischen Funktion reihen sie sich in eine musikgeschichtliche Tradition ein, in der dem Rezitativ als Text-Musik-Gattung eine besondere Rolle zukommt. Gerade die bachschen Rezitative sind Musterbeispiele für eine musikalische Ekphrasie. Das Bemühen, die Textbedeutung durch eine musikalische Semantik zu unterstreichen, hat Bach dazu veranlasst, für die Komposition der Rezitative sogar noch mehr Mühe aufzuwenden als für die Komposition der Arien (vgl. Emans: *Überlegungen zum Bachschen Secco-Rezitativ*, S. 37, 44f.). Bachs Zeitgenosse Johann Adolph Scheibe meinte mit Blick auf die Schwierigkeit, Rezitative der Rede anpassen zu müssen, »daß ein mittelmäßiger Componist eher eine Arie ohne Fehler setzen wird, als ein Recitativ« (Scheibe: *Critischer Musikus*, S. 736). Diese musikalische Semantik ließe sich exemplarisch am ersten Rezitativ der *Johannespassion* nachvollziehen, das Eisler Brecht vorgespielt haben will (vgl. dazu etwa Dürr: *Johannes-Passion*, S. 73f.; Melchert: *Das Rezitativ*, S. 96f.; Chafe: *J.S. Bach's Johannine Theology*, S. 205).

47 Vgl. Nägele: *Der andere Schauplatz*, S. 61f.

48 Vgl. dazu auch Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 147f.

Brecht einen sehr begrenzten Ambitus (die kleine Terz ›a–c‹), er lässt die Melodie immer mit einer Abwärtsbewegung auf dem ›a‹ enden und benutzt viele Pausen, die die Phrase fragmentieren und sie dadurch sehr kurzatmig wirken lassen. Das unterstützt den Eindruck eines gehetzten, flüchtigen Sprecher- oder Sänger-Ichs, was dann ja tatsächlich auch auf viele Neuankömmlinge in Mahagonny in Brechts/Weills Oper zutrifft.



Notenbeispiel 1: Brecht: *Hauspostille*, S. 153.

Ganz anders dann im Refrain des Songs (Notenbeispiel 2): Die Vortragsanweisung »*espressivo*« deutet schon eine veränderte Grundhaltung an. Die Melodie ist getragener und verlangt im Vortrag wohl zumeist ein Legato, was den Gegensatz zur stakkatohaften Strophe erhöht. Verstärkt wird dieser Gegensatz im Text durch die für das Stück charakteristischen Lallwörter mit dem Vokal ›a‹ (»Alabama« und »Mamma«, vgl. das Titelwort »Mahagonny«), die einen infantilen Ausdruck konnotieren. Auf »moon« (und »must«) liegen die längsten Notenwerte des Songs, und anstelle der kurzen Phrasen, die immer nur die Abwärtsbewegung der kleinen Terz ›c–a‹ vollziehen, findet sich eine lange Phrase, die beim ›d'‹ beginnt und eine Oktave tiefer beim ›d'‹ endet.

Notenbeispiel 2: Brecht: *Hauspostille*, S. 153f.

Die Harmonie ist zwar nicht notiert, aber in Brechts Nachlass existiert eine Skizze mit Klaviernoten zu dem Song von Brechts erstem Komponis-

ten Franz Bruinier.⁴⁹ Das Autograph, das vom 21. November 1925 datiert, folgt (mit einigen wenigen rhythmischen Verschiebungen) sehr genau den Noten der *Hauspostille*. Ihm zufolge findet von Strophen zu Refrain ein Wechsel von C-Dur zu G-Dur statt, und während das Klavier in den Strophen einen synkopierten Rhythmus verwendet, schlägt es im Refrain gleichmäßig auf jedem Viertel einen Sixte-ajoutée-Akkord an, wobei sich C⁶ und G⁶ abwechseln.⁵⁰ Dieser harmonische Wechsel ist insofern signifikant, als mit der hinzugefügten Sexte ein Dur-Moll-Hybridakkord entsteht (C-Dur und a-Moll beim C⁶ sowie G-Dur und d-Moll beim G⁶), was nach der gängigen harmonischen Metaphorik einen hybriden Zustand von zugleich ›fröhlichen‹ und ›traurigen‹ Affekten konnotiert.

Brecht/Bruinier erzeugen durch die rhythmische, melodische und harmonische Semantik eine musikalische Ekphrasis, die einen elegischen Ton erzeugt und Mahagonny als ambivalenten utopischen Sehnsuchtsort stilisiert.⁵¹ Der Abschiedsschmerz wird dabei zunächst musikalisch frei von jeder Ironie semantisiert. Zu einer ironischen Brechung kommt es aber im Zusammenspiel mit der sprachlichen Semantik. Denn der Text markiert im Anschluss an die ersten drei *Mahagonny*-Gesänge den Tiefpunkt in der Entwicklung der fiktiven Stadt⁵² und invertiert so den utopischen Eindruck sogleich wieder: Während in Elysium Lethe den Trank des Vergessens alles irdischen Leides spendet, muss in Mahagonny der Whisky dafür herhalten. Der Song vollzieht damit durch seine Unterscheidung zwischen literarischer und musikalischer Ebene eine Dekonstruktion der Utopie im strengen Sinne: Brecht konstruiert die Utopie durch eine musikalische Semantik und destruiert sie zugleich durch eine gegenläufige literarische Semantik. Die rezeptionsästhetische Pointe besteht dabei darin, dass Brecht dieses

49 BBA 0249/051–052. Franz Servatius Bruinier, der 1928 mit gerade einmal 23 Jahren an Tuberkulose starb, hatte neben Elisabeth Hauptmann einen großen Anteil an der Notenbeilage der *Hauspostille* (vgl. Hennenberg: *Brecht-Liederbuch*, S. 374f.; Dümling: *Laßt euch nicht verführen*, S. 129–134, sowie GBA 11, S. 303). Das Notenautograph wurde bislang nicht für eine harmonische Analyse des Songs verwendet, obwohl man annehmen kann, dass es sich an den harmonischen Vorstellungen Brechts orientiert.

50 Krones: *Zu Wort-Ton-Verhältnis* kennt Bruiniers Autograph nicht und muss deswegen, was die Harmonik der *Hauspostillen*-Noten betrifft, einige Spekulationen anstellen (S. 112f.), die nicht mit Bruiniers Fassung übereinstimmen. Die bei Bruinier deutlich erkennbare Gegenüberstellung von Strophe und Refrain lässt zudem Wolfgang Rufs These zweifelhaft erscheinen, dass ein »Gegensatz zwischen der unkantablen Vorstrophe und dem Refrain [...] nicht in der Intention Brechts« liege (Ruf: *Gebrauchsmusik in der Oper*, S. 420).

51 Schon am Ende des Songspiels von 1927 heißt es in Anspielung auf die Stadt als οὐ-τόπος: »Mahagonny – das ist kein Ort. / Mahagonny – das ist nur ein erfundenes Wort.« (GBA 2, S. 331)

52 Vgl. Hillesheim: *Bertolt Brechts Hauspostille*, S. 196f.

Verfahren in zwei medialen Kanälen simultan durchführt. Die Diskrepanz zwischen beiden wird also kognitiv erst bearbeitbar, wenn beide Kanäle im Rezeptionsakt wieder voneinander getrennt werden und die Aufmerksamkeit gewissermaßen zwischen beiden Aspekten oszilliert.

Diese kompositorische Technik, die die musikalische Semantik der sprachlichen entgegenlaufen lässt, ist typisch für Brechts Songs. Oft geht es Brecht darum, zwei widersprüchliche Affekte gegeneinander auszuspielen, anstatt nur die Stimmung des Textes durch die Musik zu verstärken (was einer typischen, gattungsübergreifenden Technik von der barocken Arie über das Volkslied bis zum Schlager entspräche). Deswegen ist Mahagonny zugleich utopischer Sehnsuchtsort und Verbrecherstadt. Deswegen verbirgt sich der frivole Text von *Baals Lied* hinter einer choralartigen Melodie. Und deswegen ist etwa die *Erinnerung an die Marie A.* eine Erinnerung an die Geliebte »Nr. 1004« und dekonstruiert eine romantische Liebessemantik, da der Song mit der Melodie des Schlagerkitsches vertont ist, der nur die eine große Liebe kennen will.

In einem späteren Text zur Filmmusik plädiert Brecht explizit für eine poetologische Funktion der Musik, die der Handlungsebene eine invertierte musikalische Ekphrasis entgegenstellt:

Ein junger Mann rudert seine Geliebte auf den See hinaus, bringt den Nachen zum Kippen und läßt das Mädchen ertrinken. Der Musiker kann zweierlei tun. Er kann in seiner Begleitmusik die Gefühle des Zuschauers antizipieren, auf Spannung hinarbeiten, die Finsternis der Tat ausmalen usw. Er kann aber auch die Heiterkeit der Seelandschaft in seiner Musik ausdrücken, die Indifferenz der Natur, die Alltäglichkeit des Vorgangs, soweit er ein bloßer Ausflug ist. Wählt er diese Möglichkeit, so den Mord um so schrecklicher und unnatürlicher erscheinen lassend, teilt er der Musik eine weit selbständigere Aufgabe zu.⁵³

Brecht gibt zu bedenken, dass die Musik den Affekt, der von der Handlung erzeugt wird, in einem zweiten medialen Kanal verdoppeln und so – den gewöhnlichen Rezeptionserwartungen folgend – eine repräsentationalistische Ästhetik bekräftigen könnte. Erwartungsgemäß kann er diesem Gebrauch von Musik nur wenig abgewinnen. Allerdings, und das ist doch etwas überraschend, will Brecht die affektive Rezeption auch nicht etwa mindern, wenn er sich dafür ausspricht, die musikalische Ekphrasis der Mordhandlung widersprechen zu lassen. Das Gegenteil ist der Fall: Die Tat wäre nur »um so schrecklicher«. Es ist bemerkenswert, wie eng sich Brecht in seiner musikalischen Poetik an der aristotelischen Affektkategorie des $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ orientiert. Seine Idee besteht schlicht darin, dass dieser Affekt sogar intensiver hervorgerufen wird, wenn das Medium der Musik sich gegen den

53 Brecht: [Über Filmmusik], in: GBA 23, S. 14.

Affekt richtet, der im Medium der dargestellten Handlung erzeugt wird. Auf scheinbar paradoxe Weise wird für Brecht also durch die semantische Abweichung von einer auf Immersion abzielenden repräsentationalistischen Ästhetik das affektive Wirkungsziel umso besser erreicht. Die Illusionsstörung wird so zu einer Technik, die jene ästhetische Ideologie auf eine ›Naturgesetzmäßigkeit‹ des Verbrechens, auf die Unausweichlichkeit der Tat, wie sie seit der antiken Tragödie zum festen Bestand poetologischer Topoi gehört, von sich weist. Gerade die Destruktion der Illusion durch die musikalische Semantik lässt die Kunst für Brecht zugleich affektiv *und* politisch werden.

Diese Spannung zwischen textueller und musikalischer Semantik erfüllt damit eine für das epische Theater eminent wichtige Funktion und gerade hier wird die Abkehr vom ›musikalischen Kulinarismus‹ überdeutlich, den Brecht Wagner vorwirft.⁵⁴ Aber diese Abkehr ist, wie die Beispiele zeigen, eine komplexe Operation, die mehr ist als eine bloße Negation des ästhetischen Affekts, den Brecht ja durchaus noch benötigt, um ihn in einen semantischen Widerspruch zu verstricken und dadurch in der Kunst gegen sich selbst zu wenden.

3. Gestische Musik – Erschreiben von Musikalischem

Die Zusammenarbeit von Brecht und Weill Ende der 1920er Jahre war der Anlass zu einigen einflussreichen musiktheoretischen Überlegungen über den Begriff einer ›gestischen Musik‹, den ursprünglich wohl Weill in die Diskussion eingebracht hatte.⁵⁵ Weill setzt sich mit dem Begriff explizit in seinem Aufsatz *Über den gestischen Charakter der Musik* auseinander und greift auf seine Komposition des *Alabama Songs* zurück, um ihn zu erläutern: Bereits die Notenbeilage aus der *Hauspostille* habe Brecht »aus dem Bedürfnis einer gestischen Verdeutlichung heraus« angefertigt, dabei aber nur einen »Grundgestus rhythmisch in der primitivsten Form festgelegt, während melodisch die durchaus persönliche und nicht nachzuahmende Gesangsweise festgehalten ist, in der Brecht seine Songs vorträgt«.⁵⁶ Brechts Noten seien »nicht mehr als eine Aufzeichnung des Sprachrhythmus und als Musik überhaupt nicht zu verwenden«; erst er, Weill, habe in seiner

54 Der Vorwurf einer von den Wagnerianern geprägten ›kulinarischen Oper‹ ist ein wiederkehrendes Thema in Brechts *Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹*.

55 Vgl. Frobenius: *Gestische Musik*, S. 1.

56 Weill: *Über den gestischen Charakter*, S. 158.

Komposition den »gleiche[n] Grundgestus [...] mit den viel freieren Mitteln des Musikers wirklich »komponiert«.⁵⁷ Seine Komposition des Refrains fügt er der Argumentation an (Notenbeispiel 3).⁵⁸

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are: "oh moon of A - la - ba - ma, we now must say good bye we've lost our good old Mam - ma and must have whis - ky oh you know why." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Notenbeispiel 3: Weill: Über den gestischen Charakter, S. 159.

Die musikalische Ekphrasis gestaltet sich hier in der Tat etwas anders als in den Noten der *Hauspostille*. Zunächst verstärkt Weill in seiner Komposition den bei Brecht bereits angelegten musikalischen Charakter: Die sich an der Sprache orientierende rhythmische Grundstruktur bleibt bestehen, die

57 Ebd.

58 Vgl. zu einer musikalischen Analyse des Songs im Kontext der gesamten Oper Engelhardt: *Gestus und Verfremdung*, S. 213–221.

melodische Linie ist noch länger, die Phrasierung noch weiter. Den Kontrast zwischen Strophen und Refrain steigert Weill, indem er die Strophen als Sprechgesang notiert. Für den Refrain verwendet er im Orchester ein kurzes rhythmisches Pattern, dessen zur Gesangslinie gegenläufige Struktur durch die immer wiederkehrende kleine Sekundreibung ›fis–g‹ verstärkt wird. Wie Brecht setzt er den Refrain in G-Dur, wobei er immer wieder einen e-Moll-Akkord anklingen lässt. Auch die Gesangsstimme endet auf dem ›e‹ statt wie bei Brecht auf dem ›d‹, was Weills deutlichster Eingriff in die Melodie ist. Semantisch sind diese Änderungen insofern signifikant, als e-Moll der Trugschluss-Akkord zu G-Dur ist, was nach der musikalischen Tradition ein etabliertes Zeichen für ›Betrug‹ ist.⁵⁹

Der lange Bordun-Bass korrespondiert bei Weill mit den langen Gesangslinien und steht in Opposition zum schnellen Rhythmus sowie zur Dissonanz in den Mittelstimmen. Die Diskrepanz, die Brecht/Bruinier also zwischen Melodie und Text erzeugen, verarbeitet Weill damit schon innerhalb der musikalischen Komposition. Indem die Musik in sich (und nicht erst in Kontrast zur sprachlichen Semantik) einen gestischen Widerspruch verhandelt, unterstreicht Weill seinen immer wieder geäußerten Appell, dass die Oper unter dem Primat der Musik stünde.⁶⁰

›Gestisch‹ ist diese Musik für Weill aus mehreren Gründen. Da ist zunächst die melodische und vor allem rhythmische Fixierung, die Weill zufolge das Defizit des Sprechtheaters beseitigt, dessen Darsteller durch ihre Deklamation immer Gefahr liefen, einen falschen Sinn zu erzeugen. So sind in seinem Refrain etwa die Betonungen auf »moon«, »goodbye« und »lost« festgelegt, ebenso ein getragenes Vortragstempo, das zum Ende wieder mit einer schnelleren Passage kontrastiert. Für Weill schafft diese Art der Musik einen »Grundgestus [...]«, durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt, die jeden Zweifel und jedes Mißverständnis über den betreffenden Vorgang ausschaltet.⁶¹

59 Zur Verwendung des Trugschlusses in Brechts *Alabama-Song* vgl. Krones: *Zu Wort-Ton-Verhältnis*, S. 112f., und zur semantischen Funktion des Trugschlusses bei Weill ebd., S. 113–118.

60 Der »ironical, even satirical ›Gestus‹«, den Brown in *Leitmotiv and Drama*, S. 89, im *Alabama Song* erkennt, würde bei Weill demzufolge also schon in der Musik selbst komponiert sein und nicht, wie Brown konstatiert, vom Handlungskontext abhängen. Unzutreffend erscheint mir auch Wolfgang Rufs Kritik an Weills Komposition. Ruf (*Gebrauchsmusik in der Oper*, S. 420) konstatiert, dass im Refrain »[d]as Ansingen des Himmelskörpers [...] in Bild und Stimmung nachvollzogen [wird]«, dass Weill also das parodistische Moment des Songs verfehle. Er vermag keine »kritische Spitze« zu erkennen, sodass die Komposition »in Sentimentalität und Süßlichkeit zu verschwimmen [drohe]« (ebd.).

61 Weill: *Über den gestischen Charakter*, S. 156f.

Während sich die Forderung nach einer musikalischen Fixierung des Textes noch gut mit der romantischen Musikästhetik vereinbaren lässt, dient Weill dieses aufführungspraktische Argument aber für ein übergeordnetes, politisches Wirkungsziel der Musik. Durch den musikalischen Gestus soll der Mensch als Handelnder, als ein für seine Taten verantwortlicher Akteur, gezeigt werden. Dies soll es dem Zuschauer ermöglichen, über Handlungen zu reflektieren und nicht in eine passiv genießende Haltung zu verfallen, die für Weill den Mangel der romantischen Oper ausmacht.

Als musikhistorische Vorbilder gestischer Musik nennt Weill die Opern Mozarts (insbesondere die Bildnisarie), Beethovens *Fidelio* (das Duett *Nur hurtig fort, nur frisch gegraben*), sowie – ohne weitere Erläuterung – Offenbach und Bizet. An erster Stelle findet sich aber ein ganz anderes Beispiel, das noch nicht einmal aus der Operngeschichte stammt, und zu dem Eingangsbeispiel zurückführt: »Wir finden gestische Musik überall, wo ein Vorgang zwischen Mensch und Mensch in naiver Weise musikalisch dargestellt wird. Am auffallendsten: in den Rezitativen der Bachschen Passionen [...].«⁶²

Mit diesem Urteil über den Vorbildcharakter der bachschen Rezitative folgt er seinem Lehrer Ferruccio Busoni. Dieser schreibt in *Wesen und Einheit der Musik*: »Und stellte man gar den Evangelisten aus der Matthäuspasion auf die Bühne, man würde mit Verblüffung zugeben müssen, daß nie ›Theatralischeres‹ konzipiert wurde als diese streng-religiöse Musik.«⁶³ Es scheint, als ob dem Rezitativ für die Opern- und Theaterreformen Weills und Brechts auch in theoretischer Hinsicht eine besondere Bedeutung zukommt.

Selbst wenn Brecht mit der Geschichte des Rezitativs nicht vertraut gewesen sein sollte, sind die Parallelen zu seiner Theorie des Gestus doch auffällig. Immerhin entstand der *stile recitativo* um 1600 im Umfeld der Florentiner Camerata als Vortragstechnik, die das antike Drama in Form der neugeschaffenen Oper wiederbeleben sollte. Bei Jacopo Peri erfüllt es zu diesem Zweck die aufführungspraktische Funktion, den musikalischen Vortrag als gestischen Vortrag (der Begriff des Gestus fällt explizit)⁶⁴ auf die Theaterbühne zu übertragen.⁶⁵

62 Ebd., S. 157.

63 Busoni: *Wesen und Einheit der Musik*, S. 12f.; vgl. zu dieser Spur von Busoni zu Brecht Engelhardt: *Gestus und Verfremdung*, S. 36.

64 Girolamo Mei schreibt etwa bereits um das Jahr 1570 in einer Notiz: »La tragedia la comedia la satira i Ditirambi ricevevano oltre il verso canto numero e gesto.« (Palisca: *Die Jahrzehnte um 1600*, S. 297) Monteverdi unterscheidet den rezitativischen »*genere rappresentativo*« von den »*canti senza gesto*« (Strohm: *Rezitativ*, Sp. 226).

65 Vgl. Strohm: *Rezitativ*, Sp. 225. Peri schreibt in der Vorrede zu seiner Oper *Euridice* (1601): »Da ich sah, daß es sich um dramatische Dichtung handelte und daß man deshalb mit dem Gesang einen Sprechenden nachahmen mußte (denn ohne Zweifel hat man niemals singend

Schon bald wurde das Rezitativ in der Kirchenmusik eingesetzt, und gerade der bachsche Evangelist erfüllt eine ›episch‹ vermittelnde Funktion zwischen dem Heilsgeschehen und der heilsgeschichtlichen Gegenwart. Vor allem aber war das Rezitativ in der Oper beheimatet, wo es seit dem Barock als Darstellungsmittel der dramatischen Handlung (im Gegensatz zur Arie als affektivem Ausdrucksmittel) gebraucht wurde.⁶⁶ Schon im frühen 18. Jahrhundert wird Kritik am Rezitativ laut, und zwar erstmals ausgerechnet in John Gays und Johann Christoph Pepuschs *Beggar's Opera*, in deren »Introduction« der »Beggar« vorgibt, auf das obligatorische Rezitativ zu verzichten, um die Oper nicht »throughout unnatural« geraten zu lassen⁶⁷ – eine Kritik, die sich explizit gegen die in dieser Zeit gängige italienische Opernmode richtet und die Brecht in der Vorbereitung der *Dreigroschenoper* bekannt gewesen sein muss.

Für die weitgehende Abschaffung des Seccorezitativs in der Romantik sind vor allem Richard Wagners durchkomponierte Opern verantwortlich, die Wagner auch deshalb favorisiert, weil er im traditionellen Secco-Rezitativ ein Element zu erkennen glaubt, das der Einfühlung des Rezipienten in die Musik hinderlich sei.⁶⁸ Während Gay und Pepusch das Rezitativ wegen seiner Unnatürlichkeit ablehnen, lehnt Wagner es aus dem rezeptionsästhetischen Grund ab, dass es die Immersion in die Illusion verhindere.

Brecht schließt diese beiden Argumente zusammen und kehrt sie in ihr Gegenteil um: Gerade weil die Songs ›unnatürlich‹ sind, können sie die Illusionswirkung stören. Anders als Wagner sieht er darin aber kein ästhetisches Defizit, sondern gerade die Bedingung der Möglichkeit für ein kritisches

gesprochen), kam ich zu der Auffassung, daß die alten Griechen und Römer (die nach Meinung vieler ganze Tragödien auf der Bühne singend vortrugen) eine Art der Musik kannten, die sich über das gewöhnliche Sprechen erhob und dabei doch so weit unterhalb der Gesangsmelodik blieb, daß sich eine Zwischenform ergab [...].« (Übersetzung aus Palisca: *Die Jahrzehnte um 1600*, S. 293)

66 Schon die Barockoper verlangt also von den Sängern (wie Brecht in *Die Gesänge*), einmal als gestisch agierender Schauspieler, das andere Mal als Musiker zu agieren. Barnett schreibt dazu: »In opera, the singer acted mainly during the recitatives, which told the story. During the recitative, the techniques of expression a singer employed were those of an actor, in the aria, those of a musician.« (Barnett: *The Art of Gesture*, S. 15)

67 Gay: *The Beggar's Opera*, S. 6.

68 Wagner beklagt, dass die Aufteilung in »Arie, Tanzweise und Rezitativ« zu einem »theatralische[n] Gerüst« geführt habe, »dem alle Fähigkeit, Wärme und Teilnahme zu erwecken, vollständig abging« (Wagner: *Oper und Drama*, S. 26; vgl. als Überblick zu Wagner und dem Rezitativ Palisca: *Rezitativ*, S. 14f.). Daher verlangte er seit dem *Tannhäuser* von den Sängern, dass sie »vom ›Recitativ‹ gar nichts wissen, sondern meine Noten nach dem kleinsten Bruchtheile ihres melodischen Werths richtig im Takte lernen, um so zu allererst zur Kenntniss meiner Intention für den Vortrag zu gelangen« (Wagner: *Brief an Hermann Levi vom 18. Mai 1876*, in: Wagner: *Dokumente und Texte*, S. 326).

Theater. In den 1930er Jahren, im Anschluss an die Diskussionen mit Weill und die Erfahrungen der *Mahagonny*-Oper, entwickelt er eine Theorie des Gestus, die die Argumente aus der Tradition einer Theorie des Rezitativs, aber auch aus seiner eigenen frühen Praxis als Singer-Songwriter in einen neuen Kontext stellt. Sein Ansatzpunkt ist nunmehr explizit politisch: Das Theater soll zeigen, dass vorgeblich alternativloses soziales Handeln veränderbar ist. Dazu muss es aber ein solches soziales Handeln, also das Verhalten des Menschen im gesellschaftlichen Umgang, als ein überindividuelles, allgemeines Verhalten darstellen.

In seiner Schrift *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater* formuliert Brecht diesen Gedanken so: »Das epische Theater ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, wo es sozial-historisch bedeutend (typisch) ist.«⁶⁹ Für diese Typisierung von Verhalten verwendet er dann den Begriff ›Gestus‹: »Dies bedeutet, vom Standpunkt der Ästhetik aus, daß der Gestus der Schauspieler besonders wichtig wird. [...] Das mimische Prinzip wird sozusagen vom gestischen Prinzip abgelöst.«⁷⁰ Und genau das leiste die »Songmusik als eine[] sozusagen gestische[] Musik«.⁷¹ Wenn Brecht hier die Begriffe Mimesis und Gestus gegeneinander ausspielt (auf Kosten eines sehr eingeschränkten Mimesiskonzepts),⁷² geht es ihm darum, Handlung und Haltung, oder, mit Bourdieu gesprochen, Praxis und Habitus, voneinander getrennt vorzuführen und in ihrer Abhängigkeit beobachtbar zu machen.

69 Brecht: *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, S. 155–164, hier S. 157f.

70 Ebd., S. 158.

71 Ebd., S. 159.

72 Brecht geht es dabei vor allem um eine pointiert vorgetragene Absetzung von Aristoteles. Seine Differenz trägt allerdings nur, wenn man bereit ist, Mimesis auf die Darstellung eines Subjektiv-Individuellen zu reduzieren, wenn man es also mit Brecht als Modell der »aristotelischen Dramatik« auffasst, dass dort »[a]lle gezeigten Ereignisse [...] den Zweck [verfolgen], den Helden in seelische Konflikte zu treiben« (ebd., S. 158). Schon mit einem Topos der Hegel-Rezeption, wonach gerade das mimetische Theater die Funktion erfüllt, die objektive Idee anschaulich zu machen, verliert Brechts antiaristotelische Spitze an Schärfe. Dass Brechts Opposition gegen Aristoteles lange nicht so radikal ist, wie Brecht ihr den Anschein gibt, ist in der Brecht-Forschung bekannt (vgl. etwa Mayer: *Anti-Aristoteles* sowie Zeuch: *Mimesis*, S. 116–119), auch wenn Brechts verkürzter Mimesis-Begriff bisweilen übernommen wird, etwa von Engelhardt in *Gestus und Verfremdung*, S. 57: »Das Gestische also bezeichnet eine ursächliche Schicht in aller Kunst, wurde begrifflich dennoch erst in der Verfremdung, der kompositorischen Analyse tradierten ›Sprachverhaltens‹ entdeckt, als die gesellschaftliche Sprachunfähigkeit zwang, die mimetische ›Natürlichkeit‹ des künstlerischen Materials zu brechen und Kunst als Gemachtes zu zeigen, folglich Kunst über Kunst, Musik über Musik zu ›machen‹.« Dass Mimesis aber an eine ›Natürlichkeit‹ gebunden sein soll, trifft bestenfalls auf ein spezielles, naturalistisches Mimesis-Verständnis zu.

In seinem Aufsatz *Über gestische Musik* wird dies noch deutlicher. Nun geht es Brecht explizit um ›Gestus‹ als soziologischen und nicht als ästhetischen, geschweige denn musikalischen Begriff: »Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen. Es handelt sich um Gesamthaltungen.«⁷³ Seinen Gestus erhalte der Text nicht nur in der musikalischen Komposition, sondern bereits durch seinen sprachlichen Rhythmus.⁷⁴ Und doch bleibt dem Gestus das körperlich-theatrale Moment der Aufführung erhalten, das besonders dann deutlich hervortritt, wenn Brecht theaterpraktisch über seine Songs schreibt – etwa in den *Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«*: Der die Songs singende Schauspieler »versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen [...], sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind.«⁷⁵ Mit ›Gestus‹ sind also sehr wohl wieder körperliche Haltungen gemeint, die sich in einem Verhalten zeigen, und keinesfalls ›epische‹ Vermittlung durch einen Erzähler. Es geht, mit anderen Worten, auch beim Gestus noch um μίμησις, nicht um διήγησις.

Die Opposition zur Mimesis führt auf eine falsche Fährte zum Verständnis von Brechts Poetik. Wie das aristotelische ist auch das brechtsche Theater aus dem Geist der Musik geboren – wenngleich unter anderen Vorzeichen. Entscheidend für Brecht ist, dass der musikalische Gestus in der Lage ist, semantisch und nicht nur affektiv zu wirken,⁷⁶ und dass er so den Gestus auch inhaltlich bestimmen kann. Brecht gibt eine Antwort auf die zentrale Frage jeder politischen Ästhetik: wie die Haltung beobachtet werden kann, die eine Handlung hervorbringt, wie sich also – moderner formuliert – Agency ästhetisch darstellen lässt. Seine Antwort lautet: indem der Handelnde unterbrochen wird. Dafür benötigt Brecht die intermittierenden Songs, die sich gleichsam parasitär in die Handlungskontiguität des Bühnenrahmens einschalten. Sie machen den Kern von Brechts musikalischer Poetik der Haltung aus, weil er durch sie deren Gemachtheit ausstellt.

Das ist auch der Schlüssel zu einem Verständnis der *Mahagonny*-Oper: *Mahagonny* ist die Oper des Genusses und des Untergangs zugleich, da für Brecht das eine im anderen enthalten ist. Sie soll ein Genuss sein, wie Brecht in seinen *Anmerkungen* schreibt, aber weil sie die Haltung des Genießenden

73 Brecht: *Über gestische Musik*, S. 329.

74 So kann Brecht schreiben: »Der Satz ›Reiße das Auge, das dich ärgert, aus‹ ist gestisch ärmer als der Satz ›Wenn dich dein Auge ärgert, reiße es aus‹.« (ebd.; vgl. im Aufsatz *Über reimlose Lyrik*, S. 359f.)

75 GBA 24, S. 65.

76 Vgl. Stegmann: *Brecht contra Wagner*, S. 252f.

auch selbst zum Thema hat,⁷⁷ muss sie das destruktive Moment dieser Haltung zugleich darstellen. Genau das leistet die Form der Oper, die Brecht und Weill für sich gesucht haben. Sie ist, um die These zuzuspitzen, die letzte mögliche Oper, indem sie das idealtypische Medium des bürgerlichen Genusses gegen sich selbst wendet.

Welcher Weg bleibt dann aber noch für eine ›Neuerung‹ der Oper bestehen? Sie ist für Brecht die wirkungsmächtigste Instanz des ästhetischen Affekts, den sie aber, will sie nicht selbst die kulinarische Haltung ihres Gegenstandes übernehmen, dekonstruieren muss. Deswegen ist Brecht so konsterniert über die rein genießerische Rezeption der Gassenhauer aus der *Dreigroschenoper*. Und doch ist ihm klar, dass eine Kunst ohne eine starke Affektpoetik auch nicht in der Lage ist, als kritisches Korrektiv zu fungieren, weil sie ihre ästhetische Wirkung preisgeben würde.

Um dieses Dilemma zu lösen, um trotz der Diskrepanz zwischen Engagement und Immersion eine politische Ästhetik zu ermöglichen, verwendet er die drei musikalischen Funktionen, die dieser Beitrag zu skizzieren versucht hat: die Musik als intermittierendes Element zur Unterbrechung der Handlungskontiguität, die Brechung der literarischen Semantik durch eine gegenläufige musikalische Semantik und die Destruktion (aber nicht die Zerstörung) des Affekts durch die Opposition von musikalischem und sprachlichem Gestus. Auch wenn sich einzelne dieser Techniken schon vor Brecht finden lassen, ist doch die Verbindung dieser Elemente zu einem musikpoetischen Konzept Brechts historische Leistung. Erst in der Verbindung von gesteigertem Affekt, der unterbrochen und mit seinem Gegenteil konfrontiert wird, wird eine Poetik der Musik erkennbar, die Affektion in Reflexion umschlagen lassen soll. In Brechts Werk manifestiert sich dadurch eine Idee, die bis in die Gegenwart die Frage nach dem Politischen des Theaters prägt. Eine Idee, die einer altehrwürdigen kunstsoziologischen These folgt, für die jüngst Hans-Thies Lehmann noch einmal zur Deutung von Brechts Werk geworben hat: »[D]ass das wirklich Politische der Kunst in der Form zu suchen ist, nicht in ihrer inhaltlichen Setzung«.⁷⁸

Wie gut die Lösung geeignet ist, mithilfe einer musikalischen Poetik eine politische Ästhetik zu begründen, ist eine andere, offene Frage. Das Dilemma, mithilfe einer auf Illusion beruhenden Affektpoetik gegen eben diese Affektpoetik Kunst zu gestalten, stand Brecht jedenfalls klar vor Augen. Blickt man auf die Entwicklungsgeschichte des nachbrechtschen

⁷⁷ So auch Lehmann: *Brecht lesen*, S. 124–146.

⁷⁸ Ebd., S. 10.

Theaters, könnten seine Vermittlungsversuche als ein Stehenbleiben auf halbem Weg angesehen werden, der entweder in Richtung einer Ästhetik der dramatischen Illusion oder der postdramatischen Desillusion zu Ende gegangen werden müsste. Angesichts des hier Skizzierten wäre dieses Urteil aber voreilig. Brecht macht in seiner musikalischen Poetik vielmehr den Vorschlag, die Stärken einer repräsentationalistischen Ästhetik gegen ihre eigenen Schwächen zu wenden.

Literaturverzeichnis

BBA: Bertolt-Brecht-Archiv. Berlin.

GBA: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bände. Hg. Werner Hecht u.a. Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988–2000.

Adorno, Theodor W.: *Mahagonny*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 17: *Musikalische Schriften IV*. Hg. Rolf Thiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 114–122.

Barnett, Dene: *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Winter 1987.

Barnett, Dene: *Die Schauspielkunst in der Oper des 18. Jahrhunderts*. »Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft« 3 (1978), S. 289–304.

Benjamin, Walter: *Was ist das epische Theater?* In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hgg. Rolf Thiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 519–531.

Brecht, Bertolt: *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien*. Hg. Dieter Schmidt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968.

Brecht, Bertolt: *Bertolt Brechts Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang*. Berlin: Propyläen 1927.

Brecht, Bertolt: *Notizbücher. Forum NB 1 (EE F)*. Hgg. Martin Kölbel, Peter Villwock. <http://www.brecht-notizbuecher.de/?attachment_id=224> (Zugriff: 6.11.2016).

Brecht, Bertolt: *Bertolt Brechts Taschenpostille. Mit Anleitungen[,] Gesangsnoten und einem Anhang*. Berlin, Weimar: Aufbau 1985.

Brecht, Bertolt; Weill, Kurt: »*Mahagonny*«. Hgg. Fritz Henneberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.

Brown, Hilda Meldrum: *Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of ›Epic‹ Theatre*. Oxford: Clarendon 1991.

Bunge, Hans: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*. München: Rogner & Bernhard 1970.

Busoni, Ferruccio: *Wesen und Einheit der Musik*. Hg. Joachim Herrmann. Berlin: Hesses 1956.

Detering, Heinrich: *Die Stimmen aus der Unterwelt. Bob Dylans Mysterienspiele*. München: Beck 2016.

Dümling, Albrecht: *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München: Kindler 1985.

- Dürr, Alfred: *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*. München, Kassel u.a.: DTV/Bärenreiter 1988.
- Engelhardt, Jürgen: *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill*. München, Salzburg: Katzbichler 1984.
- Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. 3. Aufl. München: DTV 2004.
- Eisler, Hanns: CD *Der Brecht und ich. Hanns Eisler in Gesprächen und Liedern*. edel CLASSICS 2006.
- Emans, Reinmar: *Überlegungen zum Bachschen Secco-Rezitativ*. In: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998*. Hg. Martin Geck. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 1999, S. 37–49.
- Fassmann, Kurt: *Brecht. Eine Bildbiographie*. München: Kindler 1958.
- Fischer-Lichte, Erika: *Einleitung*. In: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Hg. dies. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 1–19.
- Frobenius, Wolf: *Gestische Musik*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hg. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Steiner 1972–2006, Bd. 3, 6 S. [Loseblattsammlung].
- Gay, John: *The Beggar's Opera*. Hg. Edgar V. Roberts. London: Edward Arnold 1969.
- Hennenberg, Fritz (Hg.): *Brecht-Liederbuch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.
- Hennenberg, Fritz (Hg.): *Brecht und Weill im Clinch?* In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: »Mahagonny«. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 310–354.
- Hillesheim, Jürgen: *Bertolt Brechts Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Hillesheim, Jürgen: »Ich habe Musik unter meiner Haut...«. *Bach, Mozart und Wagner beim frühen Brecht*. Freiburg i.Br., Berlin: Rombach 2014.
- Japp, Uwe: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen: Niemeyer 1999.
- Jung, Franz: [Aus:] *Der Weg nach unten*. In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: »Mahagonny«. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 195–200.
- Kesting, Marianne: *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*. 4. Aufl. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1959.
- Knopf, Jan: *Verfremdung*. In: *Brechts Theorie des Theaters*. Hg. Werner Hecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 93–141.
- Krones, Hartmut: *Zu Wort-Ton-Verhältnis und musikalischer Symbolik in den Bühnenwerken von Kurt Weill*. In: *Kurt Weill. Auf dem Weg zum »Weg der Verheißung«*. Hgg. Helmut Loos, Guy Stern. Freiburg i.Br.: Rombach 2000, S. 111–129.
- Lehmann, Hans-Thies: *Brecht lesen*. Berlin: Theater der Zeit 2016.
- Lehmann, Johannes F.: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg i.Br.: Rombach 2000.
- Lucchesi, Joachim; Shull, Ronald K.: *Musik bei Brecht*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- Mahal, Günther: *Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel. Autoritäts-Akzeptierung des Zuschauers als Folge dramatischer Persuasionsstrategie*. Tübingen: Narr 1982.
- Mayer, Hans: *Anti-Aristoteles*. In: *Brechts Theorie des Theaters*. Hg. Werner Hecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 32–42.
- Melchert, Hermann: *Das Rezitativ der Bachschen Johannespassion*. Wilhelmshaven: Noetzel 1988.
- Münsterer, Hans Otto: *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–22*. Zürich: Die Arche 1963.

- Nägele, Rainer: *Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller*. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 2014.
- Palisca, Claude V.: *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*. In: F. Alberto Gallo u.a.: *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 7: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*. Darmstadt: wbg 1989, S. 221–306.
- Palisca, Claude V.: *Rezitativ*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hg. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Steiner 1972–2006, Bd. 5, 16 S. [Loseblattsammlung].
- Rienäcker, Gerd: »Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht«: *Zur Rolle des Choralis in Brecht-Weills Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹*. »Brecht-Jahrbuch« 29 (2004), S. 210–221.
- Ritter, Hans Martin: *Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*. Köln: Prometh 1986.
- Ritter, Hans Martin: *Die Lieder der Hauspostille – Untersuchungen zu Brechts eigenen Kompositionen und ihrer Aufführungspraxis*. In: *Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen*. Hgg. Hans-Thies Lehmann, Helmut Lethen. Metzler: Stuttgart 1978, S. 204–230.
- Ruf, Wolfgang: *Gebrauchsmusik in der Oper. Der »Alabama Song« von Brecht und Weill*. In: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*. Hgg. Werner Breig, Reinhold Brinkmann, Elmar Budde. Stuttgart: Steiner 1984, S. 411–422.
- Scheibe, Johann Adolph: *Critischer Musikus*. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig: Breitkopf 1745.
- Schnitzler, Günter: *Brecht und Weill*. In: *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*. Hg. Jürgen Hillesheim. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2013, S. 285–315.
- Stegmann, Vera: *Brecht contra Wagner. The Evolution of the Epic Music Theater*. In: *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Hg. Siegfried Mews. Westport, CT, London: Greenwood 1997, S. 238–260.
- Strohm, Reinhard: *Rezitativ*. In: ²MGG, Sachteil, Bd. 8, Sp. 224–242.
- Laak, Lothar van: *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts. Bertolt Brecht – Uwe Johnson – Lars von Trier*. München: Fink 2009.
- Wagner, Gottfried: *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater*. München: Kindler 1977.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama*. Hg. Klaus Kropfinger. Bibl. erg. Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2008.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Werke*. Bd. 25: *Dokumente und Texte zu »Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg«*. Hg. Peter Jost. Mainz: Schott 2007.
- Warning, Rainer: *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*. In: *Das Komische*. Hgg. Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning. München: Fink 1976, S. 279–333.
- Weill, Kurt: *Über den gestischen Charakter der Musik*. In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: »Mahagonny«. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 155–160.
- Weill, Kurt: *Vorwort zum Regiebuch der Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹*. In: Bertolt Brecht, Kurt Weill: »Mahagonny«. Hgg. Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 168–170.
- Weill, Kurt; Brecht, Bertolt: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten (1927/1929). Klavierauszug*. Hg. Norbert Gingold, revidiert von David Drew. Wien, London, New York: Universal Edition 2011.
- Wirth, Andrzej: *Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke*. In: *Episches Theater*. Hg. Reinhold Grimm. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966, S. 197–230.

Wirth, Andrzej: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte*. »Theater heute« [ohne Jg.-Nr.] H. 1 (1980), S. 16–19.

Zeuch, Ulrike: *Mimesis oder die Tauglichkeit literaturtheoretischer Begriffe zur Beschreibung ideengeschichtlicher Prozesse*. In: *Literaturwissenschaft als Begriffsgeschichte*. Hg. Christoph Strosetzki. Hamburg: Meiner 2010, S. 111–123.