

Jürgen Hillesheim

»Ich habe Musik unter meiner Haut...«
Bach, Mozart und Wagner beim frühen Brecht

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler
und Maximilian Bergengruen

Band 208

Jürgen Hillesheim

**»Ich habe Musik
unter meiner Haut...«**

**Bach, Mozart und Wagner
beim frühen Brecht**

 **rombach** verlag

Auf dem Umschlag: Bertolt Brecht in seiner Augsburger Mansarade,
Juni 1916

Abdruck der Fotos mit Genehmigung der Staats- und Stadtbibliothek
Augsburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2014. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Dr. Robert Krause
Umschlag: typo|grafik|design, Herbolzheim i.Br.
Satz: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Printed in Germany
ISBN: 978-3-7930-9783-9

INHALT

Vorwort	9
Einleitung	11
I. Johann Sebastian Bach	23
I.1. Bach und Baals theatralisierte Passion	23
I.2. »Am Abend, da es kühle war...«: <i>Ballade von des Cortez Leuten</i> .	28
I.3. Die Zähren des Augsburger Freundeskreises: <i>Von den Sündern in der Hölle</i>	32
I.4. Die Bach-Rezeption des jungen Brecht und <i>Die Maßnahme</i>	35
I.4.1. <i>Legende vom toten Soldaten</i> und <i>Trommeln in der Nacht</i>	35
I.4.2. »Passion« und »Grablegung« vor neuem Horizont: <i>Die Maßnahme</i>	43
I.4.3. Exkurs: Täter und Opfer in frühen antikommunistischen Passions-Varianten: <i>Gesang des Soldaten der Roten Armee</i> und <i>Ballade von dem Soldaten</i>	52
I.4.4. Bachs Musik als Konstante der Verweigerung	55
II. Wolfgang Amadeus Mozart	59
II.1. Eine Klaviersonate und das Sterben des Komturs in <i>Don Giovanni</i>	59
II.2. Das Spiel mit der Zeit: <i>Don Giovanni</i> und <i>Gegen Verführung</i> . .	68
II.3. Vom Mozart-Erlebnis zu <i>Baal</i>	72
II.3.1. <i>Vom Tod im Wald</i>	72
II.3.2. Der Geruch des Todes oder: <i>Baal</i> als <i>Don Giovanni</i> -Drama .	79
II.3.2.1. »Bäume am Abend« oder Ein Tod im Wald	79
II.3.2.2. Baals »Chamapagnerarie« und ihr Gegenprogramm	89
II.3.2.3. Baals »Tod im Wald«	96
II.3.2.4. »Könnt ihr nicht – noch etwas dableiben?« Das Ende . .	99
II.4. Liebeslyrik, Komik und Stoizismus	103
II.4.1. Zwischen Register- und Champagnerarie: <i>Erinnerung an die Marie A.</i>	103

II.4.2. Don Giovanni wird zur Buffa-Figur. <i>Von den verführten Mädchen</i>	110
II.5. Mozarts Tamino und Brechts/Nehers »Wasser-Feuer-Mensch«	116
II.6. Zwei Eheschließungen, Schlafzimmermobiliar und sexuelle Obsessionen: Der Einakter <i>Die Hochzeit</i> und Mozarts <i>Le nozze di Figaro</i>	125
II.7. Zwei Experimente: <i>Cosi fan tutte</i> und <i>Trommeln in der Nacht</i>	134
II.7.1. Don Alfonsos »Lehrstück«	134
II.7.2. Babusch lädt ein in die Menagerie	139
II.7.3. Klamauk statt Revolte	148
II.7.4 Der Regisseur verabschiedet sich	151
II.7.5. Zwischen Straßenschlacht und Bett	153
II.8. Fotografierte Metamorphose: Brecht wird zu Mozart	159
III. Richard Wagner	169
III.1. Richard Wagner – Antipode, Vorbild und Materiallieferant	169
III.1.1. »Vernebelndes« oder episierendes »Gesamtkunstwerk«, kommentierendes Leitmotiv	169
III.1.2. Wagner und Brecht – Gesamtkunstwerk und Episches Theater: ein Forschungsbericht	178
III.1.3. Das Unorganische als ästhetisches Prinzip. Wagner – Nietzsche – Brecht	182
III.2. Gespenster-Variationen: Brechts <i>Fliegender Holländer</i>	191
III.2.1. Des Holländers Matrosen unter deutscher Flagge: <i>Der Geist der Emden</i>	192
III.2.2. Des Holländers Geisterschiff als Vehikel Brechtschen Liebeswerbens: <i>Romantik</i>	197
III.2.3. Der Holländer erstmals an Land: <i>Ballade von den Abenteurern</i>	199
III.2.4. Der Holländer wird überflüssig: <i>Das Schiff</i>	203
III.2.5. Der Holländer kehrt zurück: <i>Ballade auf vielen Schiffen</i>	208
III.2.6. Der Holländer findet seinen Platz in der Gesellschaft: Das Fragment <i>Der grüne Garraga</i> und das Drama <i>Im Dickicht der Städte</i>	213

III.3. Frühe Leitmotivtechnik: <i>Baal</i>	218
III.4. Das Wagnersche Leitmotiv in Fortentwicklung: Von der <i>Ballade vom Liebestod</i> bis zum <i>Kuppelliad</i>	225
III.5. <i>Die Walküre</i> und <i>Lohengrin</i> in <i>Trommeln in der Nacht</i>	241
III.5.1. Der <i>Walkürenritt</i> als episierender Einschub	241
III.5.2. Lohengrins Schwan führt zur »Fleischbank«	244
Zusammenfassung	247
Literatur	251
Personenregister	263

Vorwort

Einige Ausschnitte des vorliegenden Buchs sind bereits als Skizzen selbständi-
dig oder in anderem Zusammenhang veröffentlicht, freilich jenseits des lei-
tenden Grundgedankens, den das gesamte Werk nun verfolgt und entfaltet.
Für eine Vielzahl von Hinweisen und anhaltendes Wohlwollen danke ich
Herrn Wilhelm Georg Burkert, Prof. Dr. Dr. h.c. Helmut Koopmann und
Prof. Dr. Mathias Mayer.

Jürgen Hillesheim, Augsburg, im Sommer 2014

Einleitung

Bertolt Brecht hatte wie kaum ein anderer bedeutender Autor bereits in früher Jugend einen umfassenden Lesehorizont. Intensiv beschäftigte er sich mit der sog. »Weltliteratur«, aber auch mit Werken zeitgenössischer Dichter. Er eignete sich so durch Imitation schriftstellerische Fertigkeiten an und experimentierte in eigenen dichterischen Versuchen mit ihnen. Brecht »verwertete« dabei, was ihm dienlich schien, er ahmte Sprachen und Schreibstile nach, übernahm Motive und Ideen, um sie modifizierend weiterzuentwickeln. Dementsprechend ist sein Werk voller Anregungen und Quellen; solche aufzuspüren und nachzuweisen war von jeher kein geringer Stimulus der Brechtforschung.

Mit der Musik, der Brecht selbst von früh an enorme Bedeutung für das eigene literarische Schaffen beimaß, verhielt es sich nicht anders. Bereits in seiner Jugend besuchte er in Augsburg nicht nur das Sprech-, sondern auch das Musiktheater, ebenso wie Stadtgarten- und Symphoniekonzerte im Augsburger Ludwigsbau. Während seiner Studienzeit in München besuchte er hier gleichfalls musikalische Aufführungen und Konzerte. Er diskutierte mit begabten Gleichaltrigen und wollte schon als Fünfzehnjähriger ein Libretto für die geplante Oper eines Freundes schreiben.¹ Schon 1916, Brecht war gerade achtzehn Jahre alt, bat er in für ihn typischer Unbescheidenheit den prominenten, zeitweise in Augsburg engagierten und wirkenden Komponisten und Dirigenten Carl Ehrenberg darum, zwei seiner Gedichte zu vertonen.² Über Richard Wagner diskutierte Brecht, zeitgenössischen Komponisten wie Max Reger und Hans Pfitzner gegenüber, den Brecht am 7. April 1916 in Augsburg möglicherweise selbst erlebt hat,³ war er bemerkenswert aufgeschlossen.

¹ Vgl. GBA 26, S. 85. – Zitierte Werke und Studien werden im Folgenden in den Fußnoten in Kurzform und im Literaturverzeichnis komplett aufgeführt. Der Kurznachweis umfasst dabei Nachname und Seitenzahl, bei Namensidentität außerdem den Vornamen und im Falle mehrerer Veröffentlichungen desselben Verfassers zusätzlich den jeweils zitierten Titel.

² Vgl. hierzu: Gier, Brechts erste Begegnung mit einem Komponisten und Dirigenten, S. 134–139.

³ An diesem Tag gab es einen von der Presse hochgelobten Pfitzner-Liederabend (Hans Pfitzner begleitete am Flügel eigene Lieder) im Augsburger Stadttheater, das Brecht in dieser Zeit regelmäßig besuchte. Vgl. hierzu *Augsburger Neueste Nachrichten*, 8. April 1916, S. 5; ebd., 10. April 1916, S. 4f. Die fast euphorische Besprechung dieses Pfitzner-Abends in der

Wer aber waren die Komponisten, die ihm am wichtigsten erschienen bzw. den tiefsten Eindruck auf ihn machten, sein Werk am meisten beeinflussten, ja, sein »besonderes Verhältnis zur Musik«⁴ und deren Wirkung möglicherweise erst begründeten? Im Juli 1916 beschreibt der junge Brecht in einem Brief an ein Mädchen »den Grundriß eines Kopfes« – gemeint ist natürlich sein eigener. Hier heißt es: »Bach, Mozart (nicht Wagner)«.⁵ Damit nennt Brecht genau die drei musikalischen Größen, die sich ihrer Bedeutung nach in dieser Formulierung und Wertung in seinem Frühwerk spiegeln. Wagner, obgleich immer wieder präsent und von Relevanz für die Entwicklung seines Epischen Theaters, scheint er abzulehnen oder zumindest auf Distanz zu halten und macht ihn in erster Linie zum Gegenstand von Parodie.⁶ Bach und Mozart hingegen sind nicht nur für Brechts Jugendzeit von geradezu herausragender Bedeutung. Dies fand bisher zu wenig Beachtung, obwohl es bereits seit Jahrzehnten vielfältige Hinweise gibt, die auf die Spur der beiden Komponisten hätten führen müssen. Jener Brief, in dem Brecht Rechenschaft über seine musikalischen Vorlieben abgibt, ist an Therese Ostheimer gerichtet. Er verehrte die junge Augsburgerin, traute sich aber nicht, sie auf der Straße anzusprechen. Also wollte er mit dem trampfen, was er in dieser Zeit schon weit besser als die meisten seiner Altersgenossen beherrschte, den Umgang mit der Sprache, und versuchte in Briefform, ein intellektuelles Profil seiner selbst zu entwerfen. Wir wissen heute, dass Brechts Bemühungen erfolglos blieben. Sein Brief jedoch wurde in den achtziger Jahren von der Adressatin, Therese Ostheimer, der Stadt Augsburg geschenkt, mit der Auflage, ihn erst nach ihrem Tod zu veröffentlichen.

Nun ist jener Brief der Forschung tatsächlich erst seit 1988 zugänglich.⁷ Über zwanzig Jahre zuvor jedoch, im August 1966, aus Anlass des zehnten Todesjahres Brechts, war ein bemerkenswerter Beitrag seiner ehemaligen Geliebten und Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann erschienen: Er bestätigt bzw. nimmt vorweg, was der Ostheimer-Brief an Erkenntnissen direkt aus Brechts Feder bereit hält. Gemeint ist der kleine Text *Das Tafelklavier*. Nun ist zuzugeben, dass er, zumindest aus westdeutscher Sichtweise, wenn nicht an versteckter, so doch an außergewöhnlicher Stelle veröffentlicht ist:

Zeitung stammt von Hans Futterknecht, dem einzigen Lehrer des Augsburger Realgymnasiums, den Brecht in dieser Zeit schätzte; vgl. hierzu: Hillesheim, Augsburger Brecht-Lexikon, S. 75.

⁴ Banholzer, S. 111.

⁵ GBA 28, S. 21.

⁶ Vgl. z.B. GBA 1, S. 204–210.

⁷ Vgl. Gier, Der Gymnasiast und seine erste Liebe.

in der Unterhaltungszeitschrift *Das Magazin*, die durchaus auch über Kunst berichtete, in erster Linie aber darauf bedacht war, die Gesellschaft der DDR gebildet, modern und weltoffen zu präsentieren. Nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass sich kulturelle Beiträge und gewollt provokante, letztlich aber eher prüde Aktaufnahmen munter abwechselten, hat *Das Magazin* innerhalb der DDR-Nostalgie heute beinahe Kultstatus. Im konkreten Falle von Hauptmanns Beitrag sieht es so aus, dass er dem Abdruck von *Die Trophäen des Lukullus*, nichts weniger als eine Erstveröffentlichung aus dem Nachlass des »Stückeschreibers«, folgt. Diesem Brecht-Komplex vorangestellt ist ein mit Fotos illustriertes Gedicht aus Anlass der Sommerferien, und auf den ersten Teil des *Tafelklaviers* folgt unvermittelt ein biederes Aktfoto.



Abb. 1: Bertolt Brecht an seinem »Tafelklavier«, Berlin, Wohnung Spichernstraße 16, 1927

In diesem Umfeld also ist Elisabeth Hauptmanns Beitrag platziert. Es handelt sich um Erinnerungen an die frühe Zusammenarbeit beider, und wie beim Erstdruck von *Die Trophäen des Lukullus* ist *Das Magazin* bemüht, Exklusivität zu präsentieren und dies besonders herauszustellen. »Für *Das*

Magazin aufgeschrieben von Elisabeth Hauptmann⁸ ist dem Text vorangestellt. Die Autorin weiß dann auch Bemerkenswertes zu berichten: Sie erzählt, dass im Frühjahr 1925 zu den ersten Anschaffungen Brechts ein gebrauchtes Tafelklavier zählte. Er kaufte es als Einrichtungsgegenstand für seine neue Atelierwohnung in der Spichernstraße in Berlin. Nur zwei Tage später kam er mit Partituren von Bachs *Englischen Suiten* und Mozarts Klaviersonaten zu Hauptmann, von der er wusste, dass sie einmal Klavierspielen gelernt hatte. Die Notenausgaben stammten zweifelsfrei aus Brechts Augsburger Zeit. Er bat sie, daraus vorzuspielen, Hauptmann aber weigerte sich, weil ihr Unterricht zu lange zurücklag, sie also glaubte, für Brechts Anliegen nicht mehr gut genug spielen zu können. Sie wunderte sich allerdings über den Stellenwert, den Bach und auch Mozart in Brechts Jugendzeit offensichtlich hatten. Ca. 40 Jahre später, lange nach Brechts Tod, traf Elisabeth Hauptmann Dr. Georg Geyer, einen der Jugendfreunde Brechts, der nun ebenfalls in Berlin lebte. Er berichtete ihr über die große Bedeutung beider Komponisten für den jungen Brecht und das gemeinsame Musizieren im Freundeskreis, wobei Brecht die Rolle des aufmerksamen, durch die Musik literarisch inspiriert werdenden Zuhörers zukam.⁹ Hauptmann gewann den Eindruck, Brecht habe sich in Berlin das Tafelklavier möglicherweise zugelegt, um an jene alten Zeiten anzuknüpfen:

Vielleicht wollte Brecht damals, 1925, in Berlin durch das Tafelklavier, die Mozart-Sonaten und die Bach-Suiten eine Augsburger Tradition fortsetzen, die einige der Jugendfreunde so fest begründet hatten und zu deren Fortführung ich mich als unfähig erwies.¹⁰

Hervorzuheben ist, dass dieses beinahe rituelle Musizieren gewiss Brechts literarische Phantasie weckte, er allerdings in musikalischer Hinsicht instrumental überwiegend rezeptiv war und das auch in Berlin so bleiben sollte. Zwar brachte er sich Zeit seines Lebens mit eigenen Ideen ein, wenn es um Vertonungen seiner Werke ging, von Gedichten der *Hauspostille* bis hin zu den Opern *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und der *Dreigroschenoper*. Aber ein halbwegs geschulter oder gar virtuoser Interpret auf einem Instrument, auch nicht auf der Gitarre, mit der er sich gerne fotografieren ließ, war er nie. Brecht selbst wollte zwar das Klavierspiel erlernen, seine erste Unterrichts-

⁸ Hauptmann, Das Tafelklavier, S. 18.

⁹ Vgl. ebd., S. 19f.

¹⁰ Ebd., S. 68.

stunde fand am 23. September 1913 statt;¹¹ doch scheint sein Interesse daran alsbald erlahmt zu sein, da nichts weiter dokumentiert ist. So wollte er nun also in Berlin klassische Musik auf dem Klavier vorgespielt bekommen, wie einst in Augsburg.¹² Und Elisabeth Hauptmann hat Recht: Es handelte sich tatsächlich um eine Tradition, die nicht nur Geyer, sondern auch Georg Pfanzelt, ein anderer Jugendfreund, der das Klavierspiel gleichfalls beherrschte, pflegen konnte.¹³

Der Vollständigkeit halber: Hauptmanns *Das Tafelklavier* wurde 1977 nochmals abgedruckt, innerhalb ihrer Sammlung von eigenen Geschichten, die unter dem Titel *Julia ohne Romeo* erschienen.¹⁴ So wurde *Das Tafelklavier* für die Forschung ein wenig zugänglicher, aber dennoch nicht genauer zur Kenntnis genommen. In stark abgewandelter Form berichtete Jugendfreund Geyer über Brechts frühe Affinität zu Mozart dann ein weiteres Mal für die 1975 erstmals erschienene Dokumentation *Brecht in Augsburg*.¹⁵

Die Relevanz der Komponisten Bach und Mozart für Brecht, die Hanns Eisler in seinen 1970 erstmals erschienenen Gesprächen mit Hans Bunge mit einer knappen Bemerkung bestätigt,¹⁶ stellt sich in der Forschung durchaus verschieden dar, wobei das Hauptaugenmerk stets dem späteren bzw. späten Werk galt. Albrecht Dümling beschreibt die herausragende Bedeutung Bachs für Brecht insbesondere anhand der Lehrstücke und der Zusammenarbeit mit den entsprechenden Komponisten. Bereits das *Badener Lehrstück* weise klare Spuren der *Matthäus-Passion* auf,¹⁷ in der Zusammenarbeit mit Eisler wurde Bach noch wichtiger, weil er von beiden außerordentlich geschätzt wurde; dies nicht zuletzt hinsichtlich des Epischen Theaters Brechts, das er in Vorstufen und einzelnen bedeutsamen Elementen bereits bei Bach fand: Dabei dokumentiert sich in der Sicht Eislers in erster Linie Brechts besonderer analytischer Zugang zum oratorischen Werk Bachs; denn es ist schon außergewöhnlich, dass sich ein Autor, der eigentlich ein musikalischer Laie ist, hier auch den Rezitativen zuwendet und nicht nur den auf den ersten Blick beeindruckenderen und wesentlich bekannteren Arien und Chören. Was gelegentlich an Bachs Stimmführung kritisiert wird, heben Eisler und Brecht als Positivum hervor:

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. Dümling, Laßt euch nicht verführen, S. 158.

¹³ Vgl. GBA 26, S. 79

¹⁴ Vgl. dies., *Julia ohne Romeo*, S. 192–197.

¹⁵ Vgl. Frisch/Obermeier 1975, S. 133f.

¹⁶ Vgl. Eisler, S. 53.

¹⁷ Vgl. Dümling, Laßt euch nicht verführen, S. 251f.

Wie Brecht fesselte ihn [Eisler] Bachs Fähigkeit, Berichte zu komponieren. Eisler mußte dem Stückeschreiber immer wieder auf dessen Wunsch das Rezitativ des Evangelisten aus der *Johannespassion* »Jesus ging über den Bach Kidron« vorspielen. Diese Musik, in der die gleichbleibende hohe Tenorlage Gefühlsüberschwang verhindert, empfand Brecht als ein Musterbeispiel referierender, gestischer Musik.¹⁸

Dümling vertritt gar die Ansicht, dass Eisler seine Wertschätzung Bachs – so hielt er beispielsweise die »h-moll-Messe« »für eines der größten Musikstücke, die je komponiert worden sind«¹⁹ – gar Brecht zu verdanken habe.²⁰ Dies ist der Hintergrund, vor dem verständlich wird, dass Brecht 1927 der Musik Bachs ein wesentlich höheres Lehrpotenzial als beispielsweise der Wagners zubilligen mag.²¹ Der Einfluss der Passionen Bachs auf die Musik der *Maßnahme* erscheint Dümling besonders prägnant. Er dokumentiert die Anlehnungen im Einzelnen und hebt hervor,²² dass Arbeitermusik hier die Mittel der Kirchenmusik übernommen hätten, allerdings nicht deren Ziele: Aus einer Haltung des Glaubens sei aus der *Maßnahme* ein »Seminar« geworden, das dazu beitragen sollte, »sozialistische Politik von Momenten einer Ersatzreligion zu befreien«. Solchen Interpretationsmustern gab Brecht selbst durch seine Unterscheidung zwischen nützlicher und unnützlicher Musik, an der er offiziell stets festhielt, den größten Vorschub. Jürgen Engelhard bringt dies auf den Punkt:

Von Brecht steht selten mehr zu erfahren, als daß Musik rationale, kalkulierbare Wirkungen haben und nicht unbewußten Gefühlen nachfahren soll, daß sie ästhetisch sich aus dem politisch Vernünftigen berechnen lassen und an die Stelle des Ausdrucks die argumentativ präzise Ausdrücklichkeit treten soll.²³

Obwohl Ernst Busch stets das Oratorienhafte der *Maßnahme* hervorhob,²⁴ sei das Lehrstück nach Dümling eher ein »Anti-Oratorium als ein Oratorium«:²⁵ In der *Maßnahme* entästhetisiere Brecht die Oratorien, und auch in der Musik zur *Mutter* werde durch entsprechende Rückgriffe auf Bach die

¹⁸ Ebd., S. 293. Engelhard betrachtet dies als »antiromantische Abtrennung des Mimischen vom Kunstmateriale«; Engelhard, S. 36; vgl. auch ebd., S. 53.

¹⁹ Zitiert nach Herrmann, S. 77.

²⁰ Vgl. ders., Eisler/Brecht oder Brecht/Eisler?, S. 96.

²¹ Vgl. Lucchesi/Shull, Musik bei Brecht, S. 29.

²² Vgl. Dümling, Laßt euch nicht verführen, S. 297–306.

²³ Engelhard, S. 27.

²⁴ Vgl. hierzu Nadar, S. 180.

²⁵ Dümling, Laßt euch nicht verführen, S. 296.

Kluft zwischen sogenannter höheren und niederen Musik verringert;²⁶ der Zuschauer werde durch die Musik zur Meinungsbildung aufgefordert,²⁷ Suggestion durch Diskussion ersetzt.²⁸

Was zu diesen Auslegungen, die die unmittelbare Wirkung dieser Musik auf Brecht viel zu gering schätzen, veranlasst, ist die Tatsache, dass die Anlehnungen an die sakrale Musik Bachs und die vermeintlich eindeutig kommunistische Haltung des Lehrstücks danach verlangen, in irgendeiner Weise in Übereinstimmung gebracht zu werden. Helmuth Kiesel beschreitet dabei einen anderen Weg und weist den Passionshintergrund schlicht von der Hand. *Die Maßnahme* zeige eindeutig eine »totalitäre Lösung« auf und schreibe dieser Erfolg zu.²⁹ Außerdem hielten sich die Anklänge an Bachs *Matthäuspassion* schließlich auch »sehr in Grenzen«, würden sie sich doch lediglich auf vier Takte beschränken.³⁰ Das ist zugegebenermaßen nicht viel, aber der Frage, wie denn dieses Wenige in die *Maßnahme* gelangt und was es hier bewirkt, kommt man mit dieser Feststellung nicht einen Schritt näher. Fast abstrus wirkt Klaus Völkers Deutungsversuch: Dass der *Maßnahme* eine Passionsebene innewohnt, erkennt er sehr wohl an; nur gehe es nicht um die Passion eines Menschen, sondern um »die Passion der sozialistischen Idee, [ihren] Anspruch und ihr Scheitern, ihre Aussichtslosigkeit und ihre zwingende Wiederkehr«.³¹ Abgesehen von der Tatsache, dass Elemente dieser Passion am »jungen Genossen« und eben nicht am »ABC des Kommunismus« konkretisiert werden, bringt Völker auch die grundlegenden Geschichtsmodelle durcheinander. Man muss sich hier ernsthaft fragen, ob der Kommunismus nun eher einem hegelianisch-linearen verpflichtet ist, das von Progression, von steter Weiterentwicklung ausgeht oder eher einem an den verpönten Nietzsche erinnernden zyklischen, der »ewigen Wiederkunft des Gleichen«. Oder meint Völker gar, dass sich im Mord am »jungen Genossen« die »Dialektik der Aufklärung« vollzieht? Auch hier gilt: Es handelt sich um ein sich Winden, um einen Versuch, Bach, die Elemente christlicher Passion im Lehrstück für den Kommunismus zu retten oder zumindest mit ihm in Einklang zu bringen, der alles andere als überzeugend ist.

Über die *Maßnahme* hinaus dokumentiert Dümling im Werk Brechts und dessen Musik Anlehnungen u.a. an das *Magnifikat* und das *Musikalische Op-*

²⁶ Vgl. ebd., S. 343.

²⁷ Vgl. Lucchesi/Shull, Musik bei Brecht, S. 34.

²⁸ Vgl. Dümling, Eisler/Brecht oder Brecht/Eisler, S. 96.

²⁹ Kiesel, S. 88.

³⁰ Vgl. ebd., S. 87.

³¹ Völker, S. 125.

fer.³² Auch die spätere Zusammenarbeit mit Paul Dessau zeichnete sich dadurch aus, dass der Komponist bei der »Verfremdung kompositorischer Normen« »auf den Bachschen Kantatentyp oder die Opera seria zurückgreift und damit der Haltung Brechts entspricht«.³³

Im Falle Mozarts, dessen Musik nach Meinung Brechts ebenso wie die Bachs gefeit gegen ideologischen Missbrauch sei, wodurch sie sich von der Wagners und Beethovens unterscheide,³⁴ zeigt sich in der Forschung ein anderes Bild. Mozarts Augsburg-Bezug – sein Vater Leopold wurde hier geboren – habe Brecht nie sonderlich interessiert.³⁵ Dem ist nichts hinzuzufügen. Man kann noch nicht einmal mit Sicherheit davon ausgehen, dass er überhaupt gewusst hat, das Leopold Mozart ein Augsburger ist. Wo spielt beim frühen Brecht schon ein ernst gemeinter Lokalpatriotismus eine Rolle? In Eislers und Dessaus Vertonungen von Texten Brechts zeigen sich vereinzelt Anlehnungen an Mozart.³⁶ Obwohl im Werk dessen Musik auf den ersten Blick weniger präsent scheint als die Bachs, hat Brecht nie Zweifel an seiner Hochachtung Mozart gegenüber gelassen. Und auch hier hob er hervor, was er hinsichtlich seiner Theatertheorie und -praxis in durchaus ähnlicher Weise an Bach schätzte: die gestische Deutlichkeit,³⁷ z.B. die der Oper *Don Giovanni*.³⁸

Es sei zunächst einmal dahingestellt, welcher der beiden Komponisten für Brecht bedeutsamer, welcher eindeutigere Spuren in seinem Werk hinterlassen hat. Die markante Anwesenheit beider wird im Folgenden zu erweisen sein. Fest steht, dass es in der Jugend des Dichters zwei Schlüsselerlebnisse gab, als er deren Musik begegnete. Sie sind, wenn auch aus beachtlichem zeitlichen Abstand, gut dokumentiert, das »Erlebnis« mit Bach sogar doppelt. Brecht wohnte als Jugendlicher einer Aufführung der *Matthäus-Passion* bei. An die außergewöhnliche Wirkung jedoch erinnerte er sich 1944 noch genau. Gleichfalls wird – dies sei an dieser Stelle nebenbei bemerkt – deutlich, warum Beethoven³⁹ im vorliegenden Buch nicht der vierte Komponist sein kann, der für den jungen Brecht prägend war.

³² Vgl. Dümling, Laßt euch nicht verführen, S. 550, 605.

³³ Lucchesi/Shull, Musik bei Brecht, S. 60.

³⁴ Vgl. Dümling, Laßt euch nicht verführen, S. 14f.

³⁵ Vgl. ebd., S. 35

³⁶ Vgl. ebd., S. 465, 474, 562.

³⁷ Vgl. ebd., S. 533.

³⁸ Vgl. Lucchesi/Shull, Musik bei Brecht, S. 40, 50.

³⁹ Vgl. hierzu auch Gilbert, Brecht and Music, S. 38f.

Berührungspunkte gab es durchaus. Brechts Wertung von 1944 jedoch, in der er erwähnte »Missbrauchs-Verdacht« der Musik Beethoven gegenüber deutlich mitschwingt, scheint in den wesentlichen Punkten auch die seiner Jugendzeit gewesen zu sein; auch wenn er später nicht gleich, wie Thomas Manns Adrian Leverkühn, die *Neunte Symphonie* »zurücknehmen« wollte. Wichtiger jedoch für unsere Zusammenhänge sind Bach und die »Folgen« der *Matthäus-Passion* bei Brecht:

Schon als Junge, als ich die Matthäuspassion in der Barfüßerkirche gehört hatte, beschloß ich, nicht mehr so wo hinzugehen, da ich den Stupor verabscheute, in den man da verfiel, dieses wilde Koma, und außerdem glaubte, es könne meinem Herzen schaden [...] Bach kann ich jetzt, wie ich denke, ungestraft hören, aber Beethoven mag ich immer noch nicht, dieses Drängen zum Unter- und Überirdischen, mit den oft (für mich) kitschigen Effekten und der »Gefühlsverwirrung«. Das »sprengt alle Bände« wie der Merkantilismus, da ist diese innige Pöbelhaftigkeit, dieses »Seid umschlungen, Millionen«, wo die Millionen den Doppelsinn haben (als ginge es weiter »dieses Coca-Cola der ganzen Welt!«).⁴⁰

Kehren wir nochmals zurück zu Eislers Gesprächen mit Bunge, die zwischen Geschwätzigkeit und intellektueller Brillanz changieren. Eisler, der Marxist, hätte, wie im Falle des Tenor-Rezitativs aus der *Johannes-Passion*, Bachs Musik gerne auf das Funktionelle reduziert. Immerhin setzte die offizielle Sichtweise der DDR voraus, Brecht sei der Erkenntnis gewesen,

dass der sozialistische Mensch sich den Luxus überfeinerter Bürger, nämlich die einseitige Kultivierung des eigenen Gefühlslebens mit Hilfe einer den Durst nach Schönheit stillenden Musik, nicht leisten kann.⁴¹

Eisler wusste aber nur zu gut, dass dies auf Brecht selbst nur sehr eingeschränkt zutraf. War er, in dieser Hinsicht vielleicht Thomas Mann nicht unähnlich, ein »Bürger auf Abwegen«, aber hinsichtlich seiner Musik-Rezeption letztlich doch Bürger? Eislers Erinnerungen an die Wirkung bachscher Musik auf Brecht sind zwar letztlich missbilligend, aber eindeutig. Sie sprechen für sich, potenzieren geradezu Brechts eigene Aussagen, und deshalb sei dieses einzigartige Zeugnis ein wenig ausführlicher zitiert:

Ob tatsächlich bei Bach immer die normale Körpertemperatur von 37 Grad eingehalten ist, das bezweifle ich. Ich denke nur an – erst einmal den ergriffenen Ausdruck von Bertolt Brecht, wenn ich ihm Bach vorgespielt habe, wo mir seine Temperatur bedenklich höher schien. Zum Beispiel aber auch an die *Matthäus-Passion*, an das

⁴⁰ GBA 27, S. 200.

⁴¹ Johannes Mittenzwei, S. 432.

große e-Moll-Stück zu Beginn »Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen«. Oder an die ersten zwanzig Seiten der *Johannes-Passion*. Ich will meinen toten Freund nicht verdächtigen, aber ich glaube, hier war seine Temperatur bedenklich höher, vor allem, weil er so bewunderte, wie großartig Bach Berichte komponieren kann.⁴²

Auch wenn Eisler, der, in DDR-Diktion, »dem Rausche dienenden Musik den Rücken kehrte«⁴³ in seinen Aussagen und politischer »correctness« dann letztlich doch beim Episierenden der Kunst Bachs angelangt, steht das Affektive beeindruckend im Raum: die emotionale Ergriffenheit, die Bachs Musik bei Brecht also nicht ausschließlich in seiner Jugend ausgelöst hatte, ihn aber niemals in irrationale Selbstvergessenheit geraten, ihn nicht zum musikalischen »Opiumraucher« werden ließ.⁴⁴ Dies auch nicht nach seinem »Bach-Erlebnis«, das er, zumindest in seiner eigenen Erinnerung, recht genau zu analysieren und einzuordnen vermochte. Völlig unsinnig ist Gilberts Deutung jenes Hörerlebnisses der Jugend. Er unterstellt Brecht, dass er den Begriff »stupor« auf das Auditorium bezogen habe, also nicht sich selbst, sondern die Hörgewohnheiten seiner Zeit, »the comatose manner« der Rezeption meine und diese kritisieren.⁴⁵ Gerd Rienäcker bringt Brechts Bach-Rezeption vielleicht am besten auf den Punkt:

Der sich Berauschende, der den Rausch zurückweist – derlei gehört zusammen, auch wenn es sich biographisch gelegentlich auseinanderfalten lässt; es bedingt sich im Existentiellen, in psycho-physischer Befindlichkeit, bedingt sich wie das Ineinander des distanzierten Rationalisten und des hilflosen Schutzsuchers im Schoße der großen Mutter.⁴⁶

Es sei noch angemerkt, dass Brecht sich, was den Ort seines »Bach-Erlebnisses« angeht, irrt oder bewusst eine falsche Spur legt, die in der Forschung immer wieder gerne aufgegriffen wurde.⁴⁷ Das ist allerdings auch nicht verwunderlich, warum sollte man solchen biografischen und zudem völlig unverfänglichen Aussagen Brechts nicht trauen? Es handelt sich, wie man nun weiß, nicht um die Barfüßer-Kirche, in der er getauft und konfirmiert wurde, unweit seines Geburtshauses, sondern um die evangelische Kirche St. Anna. Und: Der genaue Zeitpunkt, bisher unbekannt, war der 29. März 1914, also nicht allzu lange vor Beginn des Ersten Weltkriegs.

⁴² Eisler, S. 14f.

⁴³ Johannes Mittenzwei, S. 444.

⁴⁴ Vgl. hierzu Grosch, S. 47.

⁴⁵ Gilbert, Bertolt Brecht's Striving for Reason, S. 16.

⁴⁶ Rienäcker, Misuk oder Musik, S. 149.

⁴⁷ Vgl. Fromm/Göhler, S. 132.

Die Begegnung mit Mozarts Werk ist erstmals in jener kleinen Geschichte, Elisabeth Hauptmanns *Das Tafelklavier*, wiedergegeben und basiert auf der Schilderung des Jugendfreundes Georg Geyer. Den zweiten Satz von Mozarts Klaviersonate KV 280 habe er Brecht wohl im Jahr 1916 vorgespielt, und er habe ihn zutiefst beeindruckt.⁴⁸

Gleich, wie affektiv diese Musikerlebnisse des jungen Brecht nun waren: Es wäre außerordentlich ungewöhnlich, wenn beide Komponisten über Jahre hinweg in seinem literarischem Horizont gleichsam geschlummert hätten, um dann in verschiedener Weise und wiederholt im Werk nachweisbar zu sein. Tatsächlich gelang es seit etwa zwei Jahrzehnten, verschiedene Anregungen durch die beiden Komponisten zu verifizieren. Jan Knopf stellte als erster eine Verbindung zu Mozart her, indem er den ehemaligen Titel in *Erinnerung an die Marie A., Sentimentales Lied No. 1004*, in Bezug zu den 1003 Geliebten setzte, die Don Giovanni nach Leporellos berühmter »Registerarie« alleine in Spanien gehabt haben soll.⁴⁹ Aus dieser Beobachtung, die, wie noch genauer zu zeigen sein wird, das Gedicht in einem völlig neuen Licht erscheinen ließ, resultierten weitere Erkenntnisse und Präzisionen auf der Basis Augsburger Archivmaterials.⁵⁰

Der frühe Brecht ließ sich also sowohl von Bach als auch Mozart beeinflussen und inspirieren. Sein Umgang mit Wagner, es deutete sich bereits an, stellt sich von Beginn an komplexer und komplizierter dar. Ein Hörerlebnis wie in den Fällen Bachs und Mozarts ist zumindest nicht überliefert. Entweder es gab keines oder Brecht verschwieg es bewusst; wie auch später Dessau und Eisler gegenüber die starke Wirkung, die die Musik Wagners zweifellos auf ihn ausügte.⁵¹ Zumindest Eisler gegenüber, durch dessen ideologische Brille gesehen es keinen Zugang zu diesem »entsetzlichen Wagner« gab,⁵² war das in Brechts Sichtweise auch angemessen. Schon seit 1916 hört man nichts Gutes mehr über den Komponisten aus Brechts Mund, aber im Werk ist er dauernd anwesend. Und das, obwohl er seiner Meinung nach doch ebenso missbrauchbar wie Beethoven schien. Die Wagner-Bezüge erwecken zwar vielfach den Anschein als würde es sich um eine parodierende Adaption handeln, doch bei genauerem Hinsehen erweist sich, dass

⁴⁸ Vgl. Hauptmann, *Das Tafelklavier*, S. 19.

⁴⁹ Vgl. Knopf, »Sehr weiß und ungeheuer oben«, S. 34f.

⁵⁰ Vgl. Hillesheim, »Ich muß immer dichten«, S. 260.

⁵¹ Vgl. hierzu Dümling, *Laßt euch nicht verführen*, S. 532f.

⁵² Eisler, S. 119. An anderer Stelle (S. 161) schwadroniert Eisler wortreich über sein »Mißvergnügen« angesichts der Tatsache, dass Opernhäuser, die Wagner spielen, ausverkauft seien, weil »unsere Arbeiterzuhörer« der DDR da hingen.

dafür die Präsenz Wagners zu groß ist, Brecht gerade auch im Frühwerk über Jahre hinweg kontinuierlich Motivzusammenhänge pflegt, beispielsweise orientiert am *Fliegenden Holländer*. Grundsätzlich hat sich die Bedeutung Wagners für Brecht, in unterschiedlicher Bewertung, auch in der Forschung abgebildet, im Wesentlichen fokussiert auf die Zusammenhänge zwischen Wagners Leitmotivtechnik und seiner Theorie des »Gesamtkunstwerks« und Brechts Epischem Theater. Konnte das recht wenige Erhellende, das es bisher zu Brechts Bach- und Mozart-Rezeption gibt, einleitend hier beschrieben werden, so ist bezüglich Wagner ein detaillierter Forschungsbericht im entsprechenden Kapitel notwendig. Dann wird zu zeigen sein, dass alle drei Komponisten nicht nur je eigene Spuren hinterließen, sondern Brecht Inspirationen, die er ihnen verdankt, vielfach amalgamiert, um so zu Neuem zu gelangen und im Frühwerk nichts weniger als die Basis seines Epischen Theaters zu legen.