

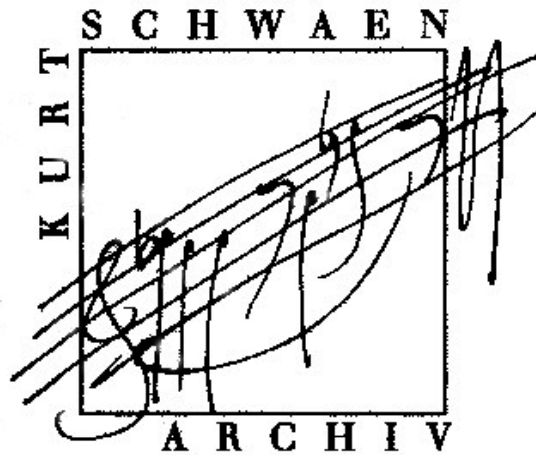
Andreas Aurin

»VIELE DINGE SIND IN EINEM DING«

Zur Dialektik im Lehrstück

»Die Horatier und die Kuriatier«

Text: Bertolt Brecht – Musik: Kurt Schwaen



Sonderheft

anlässlich des 100. Geburtstages
von Kurt Schwaen

2009

Inhalt

Vorbemerkungen	3
1. Die Horatier und die Kuriatier – Kontinuität bis 1956	7
2. Die Dialektik im Lehrstück <i>Die Horatier und die Kuriatier</i>	13
2.1 <i>Der Aufmarsch</i>	17
2.2 <i>Die Schlacht der Bogenschützen</i> – Die Lehre von den wechselnden Bedingungen	22
2.3 <i>Die Schlacht der Lanzenträger</i> – Die Lehre von der Veränderbarkeit der Dinge und die Dialektik von Vormarsch und Rückzug	25
2.4 <i>Die Schlacht der Schwertkämpfer</i> – Die Lehre vom Spalten der Einheit	29
Bibliographie	33

Danksagung

Ohne die Hilfe und Unterstützung von zahlreichen Personen und Institutionen wäre an das Gelingen dieser Arbeit nicht zu denken gewesen. Bedanken möchte ich mich vor allem bei:

Dem Kurt-Schwaen-Archiv für die Möglichkeit dieser Publikation, im Besonderen bei dessen Leiterin Dr. Ina Iske Schwaen.

Beiden universitären Institutionen, der University of New South Wales (Sydney) und der Humboldt-Universität (Berlin).

Meiner Professorin Dr. Meg Mumford, die mich als Betreuerin stets bestärkt und mit konstruktiver Kritik zum Weiterdenken angehalten hat.

Juliane Gabel und Stefan Labenz, die mir als Freunde und Kritiker im Prozess dieser Arbeit ungeheures Interesse geschenkt haben.

Meiner Familie, die mir in all meinen Vorhaben stets zur Seite steht.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Bertolt Brecht, Skizze: *Die Schlacht der Bogenschützen*
S. 23

Abb. 2 Bertolt Brecht, Skizze: *Die sieben Lanzenverwertungen*
S. 27

Quelle: Lucchesi, Joachim und Ursula Schneider, 'Lehrstücke in der Praxis, Zwei Versuche mit Bertolt Brechts „Die Ausnahme und die Regel“ und „Die Horatier und die Kuriatier“', *Arbeitsheft 31* (Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1979), S. 59 & 61.

Alle Notenbeispiele sind der Partitur entnommen: Schwaen, Kurt, *Die Horatier und die Kuriatier - Ein Lehrstück von Bertolt Brecht für Chor und kleines Orchester* (Berlin: Verlag Neue Musik, 1958).

Vorbemerkungen

...tun ist besser als fühlen...

Das Deutschland der 1920er Jahre ist charakterisiert durch kulturelle Veränderungen, besonders hinsichtlich der vorherrschenden Musikkultur. Schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts zeichnet sich eine Krise der traditionellen Musik ab, die sich entgegen dem wirtschaftlichen und technischen Fortschritts in Stagnation äußerte. Innovation bezüglich der Gattung, der Form, der Sprache und des Inhalts war im Rahmen der traditionsgebundenen Musik unmöglich geworden und konnte nur durch radikal-revolutionäre Versuche neu errungen werden. Die seit 1900 aufkommenden Avantgarde-Bewegungen, wie Dadaismus, Surrealismus oder Futurismus sowie Expressionismus, grenzten sich jedoch von der breiten Öffentlichkeit und deren Musikinteresse ab, was die Ausbildung eines Spezialistentums zur Folge hatte. Diese als Autonomisierung zu verstehende Entwicklung der Neuen Musik wurde von Arnold Schönberg und seinem Kreis der Zweiten Wiener Schule auf den Höhepunkt getrieben, indem sie sich gänzlich von ihrer gesellschaftlichen Funktion und der Kommunikation mit dem Konsumenten ablöste. Hanns Eisler beschreibt in seinem 1927 verfassten Aufsatz *Über moderne Musik* die damalige Situation mit schlichten aber direkten Worten und wendet sich somit von der Autonomieästhetik seines ehemaligen Lehrers ab:

Das Agonieröcheln eines Sterbenden langweilt die pflichtgemäß um das Sterbebett Versammelten so, daß sie einschlafen. Aber ihr Schnarchen klingt ebenfalls wie Agonieröcheln, und so kann man nur schwer unterscheiden, wer eigentlich im Sterben liegt. Das ist das Verhältnis der bürgerlichen Gesellschaft zur modernen Musik.¹

Der Opern- und Konzertbetrieb dieser Zeit versuchte sich dem Interesse und Geschmack des Publikums durch die Auswahl eines eher konservativen Repertoires, also Musik vorrangig aus der Zeit der Klassik und Romantik, anzupassen, was zur Folge hatte, dass die Neue Musik immer mehr in die Isolation getrieben wurde. Der technische Fortschritt, besonders das Aufkommen massenhafter Reproduktionsmittel und die sich dadurch entwickelnde Massenkultur verstärkten die Kluft zwischen Neuer Musik und Gesellschaft.

¹ Eisler, Hanns, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, (Leipzig: Reclam, 1976), S. 37.

Trotz aller technischen Feinheiten läuft sie [die Musik] leer, denn sie ist ideenlos und gemeinschaftslos. Eine Kunst, die ihre Gemeinschaft verliert, verliert sich selbst.²

Vor diesem kulturpolitischen Hintergrund ist auch Bertolt Brechts Engagement hinsichtlich einer Neuen Musik zu verstehen, vor allem aber bezüglich einer Verwendung dieser für sein eigenes, zeitgenössisches Theater, welches sich in einer vergleichbaren Krise befand. Hier scheint der Ausgangspunkt für die Entstehung des Lehrstücks zu liegen, welches sich im Zuge der Baden-Badener und Berliner Musikfeste der Neuen Musik ab 1929 entwickelte. In enger Verbindung zur Neuen-Musik-Bewegung schafft Brecht sechs vollständige, dem Spieltypus der Lehrstücke zuzuordnende Arbeiten.³ Die enge Zusammenarbeit Brechts mit den jeweiligen Komponisten – ein fast notwendiges Kriterium zur Entstehung und Realisation der Lehrstücke – verweist auf einen musikalisch angelegten Spieltypus kollektiver Kreativität. Brechts erste Arbeit für das Baden-Badener Musikfest 1929, die inhaltlichen Schwerpunkte des Festivals im Besonderen, manifestieren bereits typusspezifische Merkmale aller Lehrstücke.

Nachdem Bertolt Brecht und Kurt Weill schon an den Veranstaltungen der *Deutschen Kammermusik Baden-Baden 1927*⁴ mit dem *Mahagonny-Songspiel* erfolgreich teilgenommen hatten, suchte Weill auch für das Baden-Badener Musikfest 1929 einen geeigneten Text und wandte sich mit dieser Anfrage wiederum an Brecht. *Originalmusik für den Rundfunk* – so lautete das Thema und bildete einen ersten Schwerpunkt für das wohl wichtigste Festival für die Neue Musik der 20er Jahre.⁵ Schon in der Schrift *Junges Drama und Rundfunk* aus dem Jahre 1927 geht Brecht auf die revolutionäre Eigenschaft des Rundfunks ein und bekundet damit sein Interesse am noch jungen Medium:

[...] der Rundfunk [ist], eine technische Erfindung, die sich das Bedürfnis der Masse erst schaffen und nicht sich einem schon

² Eisler, Hanns, *Materialien zu einer Dialektik der Musik* (Leipzig: Reclam, 1976), S. 39.

³ Es existieren neben den sechs vollendeten Lehrstücken noch einige Lehrstückfragmente. Daneben wird *Die Mutter* oft dem Spieltypus der Lehrstücke zugeordnet, wobei es sich dabei aber um einen Hybridfall handelt.

⁴ Auch Eisler beteiligt sich unabhängig von Brecht an diesem Musikfest mit zwei seiner Kompositionen. Die Zusammenarbeit von Brecht und Eisler soll dann erst ein Jahr später beginnen.

⁵ vgl. Krabiel, Klaus Dieter, 'Die Lehrstücke', in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 29.

abgenutzten alten Bedürfnis unterwerfen muß, eine große und fruchtbare Chance für unsere Stücke.⁶

Mit der Bezeichnung des „alten Bedürfnisses“ verweist Brecht sicher auf das gegenwärtige Theater, welches er im Verlauf des Textes als „abgenutzt“ und „appetitlos“⁷ beschreibt, womit deutliche Parallelen zur Krise der Musikkultur sichtbar werden. Brecht misst dem Rundfunk jene Eigenschaften bei, die dem Theater längst verloren gegangen sind: Dem „Bedürfnis der Masse“ entgegentretend, schafft der Rundfunk eine Kunst, die sich gegen das Bedürfnis einer „kleine[n], snobistische[n] Schicht von Überalldabeigewesenen“⁸ stellt und sich damit einer weiten Schicht von Empfängern annimmt.

Der zweite, allen vorangegangenen Jahren übergreifende Schwerpunkt des Musikfestes lag in der Bemühung, die Neue Musik bezüglich einer „Gebrauchsmusik“ und einer „Gemeinschaftsmusik“ für ein breites Publikum zu etablieren. Der Gedanke der Gebrauchsmusik ist als Gegenreaktion zur Autonomieästhetik der Neuen Musik entstanden und zielt auf die Kommunikation mit der Gesellschaft sowie auf die Wiedergewinnung der gesellschaftlichen Funktion von Musik ab. Die Gebrauchsmusik entwickelte sich in enger Verbindung mit dem Begriff der *Neuen Sachlichkeit*, der sich ausgehend von der Malerei seit 1923 ausprägte und sich dann schnell auf andere Künste übertrug. Aus einem Stilbegriff entwickelte sich ein Epochenbegriff oder ein Zeitabschnitt, der als Neue Sachlichkeit den Zeitraum von 1923 bis 1929 beschreibt und sich vor allem als Opposition zum Expressionismus versteht. In seinem Buch *Zur Geschichte der jüngsten Musik* bezeichnet Heinz Tiessen 1923 den Kollektivismus als gesellschaftliche Grundlage der Neuen Sachlichkeit.⁹ In Anlehnung daran stellt Carl Dahlhaus die musikalische Aktivität in den Vordergrund, die nicht nur auf das aktive Hören beschränkt ist, sondern den Vorgang des aktiven Musizierens meint, eine Tätigkeit, die im Gegensatz zur musikalischen Kontemplation steht.¹⁰ Die aus der Neuen Sachlichkeit hervorgehenden Forderungen nach Gebrauchsmusik sowie die Verwendung des Rundfunks bilden die Grundlage musikalischer und musikästhetischer Richtlinien für die Entstehung des ersten Lehrstücks. Sowohl Brechts praktische als auch

⁶ Brecht, Bertolt, 'Junges Drama und Rundfunk', ca. 1927, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA)*, Bd. 21, S. 189.

⁷ ebd.

⁸ ebd.

⁹ vgl. Tiessen, Heinz, *Zur Geschichte der jüngsten Musik* (Mainz: Melos, 1928), S. 73.

¹⁰ vgl. Dahlhaus, Carl, 'Musikalischer Funktionalismus', *Schoenberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik* (Mainz: Schott, 1978), S. 57ff.

theoretische Beschäftigung mit dem Spieltypus Lehrstück lässt sich bis zu seinem Tod nachzeichnen:

Lehrstück	Text	Musik
<i>Der Lindberghflug (Der Ozeanflug)</i> Brecht/Weill/Hindemith	1929 im Rahmen des Baden-Badener Kammermusikfestes der Neuen Musik 1929	1929
<i>Lehrstück (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis)</i> Brecht/Hindemith	1929 im Rahmen des Baden-Badener Kammermusikfestes der Neuen Musik 1929	1929
<i>Der Jasager</i> Brecht/Weill <i>Der Neinsager</i>	1929/30 im Rahmen der Neuen Musik Berlin 1930 1930 als Gegenstück zum <i>Jasager</i>	1930 unvertont
<i>Die Maßnahme</i> Brecht/Eisler	1930 im Rahmen der Neuen Musik Berlin 1930	1930
<i>Die Ausnahme und die Regel</i> ¹¹ Brecht/Dessau	erste Beschäftigung 1929/30 Brecht datiert Entstehung auf 1931	1948
<i>Die Horatier und die Kuriatier</i> Brecht/Eisler Brecht/Schwaen	1934/35	Zusammenarbeit mit Eisler wurde wegen eines Streites beider abgebrochen 1955

Die tabellarische Auflistung der Entstehung der einzelnen Lehrstücke dokumentiert eine sich prozessual dazu entwickelnde Theorie der Lehrstücke und die Herausbildung typusspezifischer Charakteristiken: Als musikalischer Spieltypus entwickelt sich das **Lehrstück** in enger Verbindung zur Neuen-Musik-Bewegung und deren Forderung nach Gebrauchs- und Gemeinschaftsmusik. Das Lehrstück wendet sich als

¹¹ Bei *Die Ausnahme und die Regel* handelt es sich um einen Sonderfall, da dieses Lehrstück vermutlich nicht von Anfang an als Lehrstück geplant war. Die fehlende Zusammenarbeit mit einem Komponisten mag darauf zurückzuführen sein.

Übung im dialektischen Denken an die daran aktiv beteiligten Spieler und schließt somit ein passives, nur empfangendes Publikum aus. Der Spieler ist Produzent und Konsument zugleich: also ProduzentKonsument. Das damit verbundene Entstehen der Situation einer Diskussion zwischen den Spielern stellt den ästhetischen Nutzen sowie das Lehrziel der Lehrstücke dar – dialektisches Denken. Die Form einer Diskussion ermöglicht das Eingreifen aller an der Übung Beteiligten. Dialektisches Denken wird anhand der Motive a) Verhältnis von Individuum und Kollektiv und der daraus resultierenden Frage des b) Einverstandenseins oder Nicht-Einverstandenseins mit diesem geübt.

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf die Entstehung des letzten Lehrstücks *Die Horatier und die Kuriatier* sowie auf das Verhältnis von Musik und Text innerhalb dieses Lehrstücks.

1. Die Horatier und die Kuriatier – Kontinuität bis 1956

Es ist nicht verwunderlich, dass Walter Benjamin in einem Brief (Oktober 1935) an Margarete Steffin, Brechts damalige Mitarbeiterin, das Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier* als das „unter allen der Art das vollkommenste“¹² herausstellt. Als Brechts letzte vollständige Arbeit am Lehrstück verbindet es alle typuspezifischen Elemente, wie sie sich im Laufe der Beschäftigung mit diesem Spieltypus entwickelt und manifestiert haben. Dennoch handelt es sich bei diesem Lehrstück um das am wenigsten gespielte und besprochene.¹³ Die Gründe dafür lagen sicher nicht im Brecht'schen Text, in der Möglichkeit seiner Verwendung für Laienspielgruppen oder in der Realisierbarkeit einer Übung im dialektischen Denken, sondern sind eher in der jahrelangen Unvollkommenheit bezüglich einer geeigneten Musik zu suchen. Erst kurz vor Brechts Tod im Jahre 1955 wird das Problem des musikalischen Defizits mit der Komposition von Kurt Schwaen, in Zusammenarbeit mit Brecht, gelöst. Die in Anbetracht ihrer Kürze als unbedeutend erscheinende Zusammenarbeit mit Schwaen trägt maßgeblich zum mangelnden Interesse an *Die Horatier und die Kuriatier* bei. Daher sollen die folgenden Ausführungen, im Besonderen aber die des zweiten Teils dieser Arbeit, den Fokus auf das letzte Lehrstück richten. Anhand *Die Horatier und die Kuriatier* wird Brechts anhaltendes Interesse und

¹² Benjamin, Walter, *Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), S. 693.

¹³ vgl. Krabiel, Klaus Dieter, 'Die Horatier und die Kuriatier', in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 320.

Engagement für den Spieltypus Lehrstück bis ins Jahr 1956, d. h. bis zu seinem Tod, deutlich.

Die Arbeit an *Die Horatier und die Kuriatier* wurde auf die Initiative Hanns Eislers hin begonnen.¹⁴ Erste Entwürfe sind bereits auf das Jahr 1934, während Brecht sich im dänischen Exil aufhielt, zu datieren. Als stoffliche Vorlage dient die Titus Livius Fabel *Ab urbe condita*, Buch I, 22-26, eine römische Geschichte aus der Regierungszeit des Tullus Hostilius (ca. 670-640 v. Chr.). Aufgrund von Plünderung und Grenzüberschreitung kam es zwischen Rom und Alba Longa zum Entscheidungskampf, der über die Vorherrschaft über die Ländereien entscheiden sollte. Aus taktischen Überlegungen heraus und um beide Heere nicht zu sehr zu schwächen, einigten sich die feindlichen Lager auf einen Zweikampf und schickten dafür jeweils „Drillingsbrüder, weder an Alter noch an Kräften ungleich“¹⁵ in den Kampf. Im Verlauf des Kampfes zwischen den Brüdern der römischen Horatier und denen der albanischen Kuriatier werden zwei der Horatier getötet. Obwohl alle kuriatischen Krieger verletzt waren, schien die Lage für den letzten Horatier aussichtslos. Daraufhin ergreift er die Flucht, in der Hoffnung, die drei kuriatischen Krieger würden ihm folgen und sich aufgrund ihrer unterschiedlichen Verletzungsgrade separieren, da dem Horatier nur mehr im Zweikampf die Möglichkeit des Sieges bestand. Als dies geschah, konnte der Horatier in jeweils drei Zweikämpfen die zahlenmäßig Überlegenen besiegen.¹⁶

Es ist anzunehmen, dass Brecht sich aufgrund des dialektischen Potentials der Livius Geschichte für den Spieltypus Lehrstück, als Übungsmethode im dialektischen Denken, entschied. Als ein solches waren *Die Horatier und die Kuriatier* von Anfang an geplant.¹⁷ Als Auftragswerk der Roten Armee sollte es zum Gebrauch „an linksstehenden Schulen“¹⁸ außerhalb Deutschlands Verwendung finden. Aufgrund der aktuellen Geschehnisse in Deutschland sowie typusspezifischer Merkmale des Lehrstücks nimmt Brecht vorrangig Änderungen an der Konstruktion der Fabel als auch an deren Motivation vor. In Anlehnung an *Die Ausnahme und die Regel* konzipiert Brecht zwei sich dialektisch gegenüberstehende Chöre, einen der Horatier und

¹⁴ vgl. Bertolt Brecht, ‘An Hanns Eisler, Svendborg, 29. August 1935’, *BFA*, Bd. 28, S. 518.

¹⁵ Anmerkungen zu ‘Die Horatier und die Kuriatier’, in: Bertolt Brecht, *BFA*, Bd. 4, S. 503.

¹⁶ vgl. Krabel, Klaus Dieter, ‘Die Horatier und die Kuriatier’, in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 321f. sowie Anmerkungen zu ‘Die Horatier und die Kuriatier’, in: Bertolt Brecht, *BFA*, Bd. 4, S. 504.

¹⁷ vgl. Krabel, Klaus Dieter, ‘Die Horatier und die Kuriatier’, in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 322.

¹⁸ Bertolt Brecht, ‘An Hanns Eisler, Svendborg, 29. August 1935’, *BFA*, Bd. 28, S. 518.

einen der Kuriatier, die den Verlauf der Fabel durch Kommentare begleiten. Unterteilt werden diese Chöre noch einmal von jeweils einem exponierten Frauenchor. Anders als bei Livius, unterteilt Brecht die Fabel in Einzelschlachten, in denen jeweils nur zwei Krieger gegeneinander kämpfen und somit drei, einander sich bedingende Fabeln entstehen, in denen unterschiedliche Kriegsinstrumente zum Einsatz kommen. Jede dieser drei Fabeln ist in sich abgeschlossen, da jede eine Lehre in sich trägt. Die erste Fabel, *Die Schlacht der Bogenschützen*, lehrt, dass die Bedingungen im Kampf wechseln, weil sie im dialektischen Zusammenhang mit der Natur stehen. Dies wird am Verhältnis von Zeit und Sonnenstand verdeutlicht. In *Die Schlacht der Lanzenträger* demonstriert Brecht die vielseitige Verwendungsmöglichkeit der Lanze in siebenfacher Weise, thematisiert durch das dialektische Moment: „Viele Dinge sind in einem Ding.“¹⁹ Anhand *Die Schlacht der Schwertkämpfer* verdeutlicht Brecht die Flucht als Mittel zum Sieg, als Lehre der letzten Fabel.

Während Brecht nicht den Krieg um die Vorherrschaft, sondern den Eroberungskrieg der Kuriatier thematisiert, verändert er grundlegend die Motivation der Fabel. Brecht beschäftigt sich im Zuge der ersten Auseinandersetzung der Fabel (1934) mit der „Gleichheit“ (bei Livius) und der „Ungleichheit der Kräfte“²⁰ im Krieg und wie die Fabel darauf aufgebaut werden kann. Brecht entscheidet sich bei *Die Horatier und die Kuriatier* für die „Ungleichheit der Kräfte“, indem die Kuriatier (Aggressoren) den Krieg als Stärkere beginnen und nicht wie bei Livius im Einvernehmen mit den Horatier. Folglich entsteht das Verhältnis zwischen Eroberungskrieg der Kuriatier und Verteidigungskrieg der Horatier, welches das allumfassende Lehrziel der Fabel darstellt. Somit demonstriert Brecht die Verteidigung als Mittel des *Nicht-Einverstanden-Seins* mit dem Aggressor. Aus diesem Grund handelt es sich hier nicht – wie so oft interpretiert – um die Frage eines gerechten oder ungerechten Krieges.

In einer Hauptarbeitsphase beschäftigen sich Brecht und Margarete Steffin von August bis Oktober 1935 mit diesem letzten Lehrstück.²¹ In diesem Zeitraum war auch Eislers Aufenthalt und die Zusammenarbeit in Svendborg geplant, um „Grundfragen der musikalischen Form“ sowie die

¹⁹ Brecht, Bertolt, ‘Die Horatier und die Kuriatier’, ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 290-98.

²⁰ Brecht, Bertolt, ‘zu >>Die Horatier und die Kuriatier<<’ ca. 1934, *BFA*, Bd. 24, S. 220.

²¹ vgl. Krabel, Klaus Dieter, ‘Die Horatier und die Kuriatier’, in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 321: Demnach müssen die eigenen Äußerungen Brechts aus dem Jahr 1955, die das Entstehungsjahr 1934 angeben, revidiert werden.

„Grundkonstruktion“²² gemeinsam zu erarbeiten. Da diese Zusammenarbeit aufgrund Eislers Verpflichtungen beim Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Prag unterbrochen wurde, kam es zwischen Brecht und Eisler zu einem Streit, der zum Bruch zwischen den beiden führte. Das kollektiv kreative Moment zwischen Autor und Komponist, als ein dem Lehrstück immanentes Charakteristikum, wird in einem Brief vom 29. August 1935 an Hanns Eisler besonders deutlich. Darin versucht Brecht seinen Standpunkt bezüglich des Streits um das Lehrstück noch einmal darzulegen, mit dem Ziel, Eisler zur Weiterarbeit umzustimmen. Es sei nötig, in „einer Schlussredaktion [...] [die] musikalische Form“ zu prüfen und „evtl. Änderungen zugunsten der musikalischen Form“ vorzunehmen. Brecht macht deutlich, dass eine Fortsetzung der Arbeit ohne Eisler „für mich [Brecht] ganz unsinnig“ sei und betont damit die Dringlichkeit der Zusammenarbeit. „Deine Behauptung, Du seiest eigentlich für den Text und ich sei eigentlich für die musikalische Form gar nicht notwendig, wirst Du kaum aufrechterhalten wollen.“²³ Trotz dieses Schreibens kam es zu keiner weiteren gemeinsamen Arbeit am Lehrstück.

In Hinblick auf die Dialektik ist die Zusammenarbeit mit Karl Korsch, bekannt als Brechts Lehrer und Vermittler der Philosophien von Marx und Hegel, bezeichnend für die Beschäftigung mit diesem Lehrstück. Ebenfalls bemerkenswert ist die rege Korrespondenz mit Walter Benjamin. Beide, Korsch und Benjamin, agieren als Korrekturleser und beteiligen sich durch Veränderungsvorschläge am Entstehungsprozess von *Die Horatier und die Kuriatier*. Einen nicht minder geringen Einfluss haben in diesem Zusammenhang die Eindrücke Brechts vom chinesischen Theater, die er während des Besuches einer Vorstellung von Mei Lan-fang in Moskau 1935 gewann. In Verbindung mit dem zur gleichen Zeit entstandenen Text *Über das Theater der Chinesen* verarbeitet Brecht im Lehrstück „Gepflogenheiten des chinesischen Theater“²⁴, was z. B. an der Verwendung von Schulterleisten und Fahnen sowie kleinen Papierschnipseln als Schnee erkenntlich wird.²⁵

Der im Oktober 1935 fertig gestellte Stücktext wurde, trotz fehlender Musik, zusammen mit den *Anweisungen für die Spieler* unter dem Titel *Die Horatier und die Kuriatier, Lehrstück* in der *Internationalen Literatur*, Moskau, 1936, Heft I veröffentlicht. In der späteren Ausgabe der *Gesammelten Werke* im Malik-Verlag erscheint das Werk unter der

²² Bertolt Brecht, ‘An Hanns Eisler, Svendborg, 29. August 1935’, *BFA*, Bd. 28, S. 518f.

²³ ebd., S. 519.

²⁴ Brecht, Bertolt, ‘zu >>Die Horatier und die Kuriatier<<’ ca. 1935, *BFA*, Bd. 24, S. 221.

²⁵ vgl. ebd.

Gattungsbezeichnung *Schulstück*. In der *Versuche*-Ausgabe von 1955 (Suhrkamp und Aufbau) wird es aber wieder unter der Typusbezeichnung Lehrstück verlegt, hier sogar mit der Erweiterung: *Lehrstück über Dialektik für Kinder*.

Aufgrund der fehlenden Musik schreibt Brecht in seinen Anmerkungen zum Lehrstück, dass man auch „ohne Musik auskommen und nur Trommeln benützen“²⁶ kann. Damit wird jedoch eher die Notwendigkeit der Musik in ihrer Funktion als Mittel der Disziplinierung und Koordinierung von Bewegungen und Spiel verdeutlicht. Auch wenn es sich nur vermuten lässt, dass diese Anmerkung aus einer Trotzreaktion gegenüber der Absage Eislers entstanden ist, muss es sich aber eher um eine Ausweichmöglichkeit gehandelt haben, was ein zweiter, späterer Brief an Hanns Eisler bezeugt:

Es [das Lehrstück] ist im Rohen fertig, [...]. Es wäre jetzt sehr nötig, daß wir die Sache durchbesprechen. [...] Die Musikfrage ist diesmal wirklich nicht ganz einfach, für einzelne Partien fehlt mir vorläufig die Form. [...] Aber überall ist Musik nötig, da auch die Bewegung der >>Heere<< ja genau fixiert werden muss.²⁷

Das Bewusstsein über die Unabdingbarkeit der Musik ist auch für Brechts zweiten Versuch verantwortlich, einen Komponisten für *Die Horatier und die Kuriatier* zu gewinnen.

Den Eintragungen im Arbeitsjournal zufolge, richtet sich Brecht am 16. Januar 1941 mit der Bitte um Vertonung des Lehrstücks an den finnischen Komponisten Simon Parmet, was wahrscheinlich auf eine am finnischen Theater in Helsinki geplante Aufführung zurückzuführen ist.²⁸ Damit revidiert Brecht seine eigene, oben zitierte Anmerkung zur Verwendung von Trommeln, als dem Spieltypus Lehrstück unangemessene musikalische Ausweichmöglichkeit. Da es aber zu dieser Aufführung nie kam, zudem Parmet auch mit der Vertonung der *Mutter Courage* beschäftigt war, kam es auch nicht zur geplanten Zusammenarbeit am Lehrstück.

Interessant sind die in dieser Zeit entstandenen Überlegungen Brechts, das Schlusskapitel für *Die Horatier und die Kuriatier* folgendermaßen zu erweitern:

²⁶ Brecht, Bertolt, ‘zu >>Die Horatier und die Kuriatier<<’ ca. 1935, *BFA*, Bd. 24, S. 222.

²⁷ Bertolt Brecht, ‘An Hanns Eisler, Svendborg, Anfang September 1935’, *BFA*, Bd. 28, S. 524.

²⁸ vgl. Lucchesi, Joachim und Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988), S. 623.

Die Horatier siegen militärisch, aber die Kuriatier erleben eine Umwälzung und kämpfen mit neuen Mitteln, so daß ein echter Friede möglich wird, der beiden Völkern recht ist.²⁹

Erst im Zuge von Brechts drittem Versuch, einen geeigneten Komponisten für *Die Horatier und die Kuriatier* zu finden, konnte das Lehrstück als Gebrauchsmusik vollendet werden. Brecht lernt Schwaen nach seiner Rückkehr aus dem Exil im Rahmen eines Empfanges im Haus der sowjetischen Pressekorrespondenten in Berlin 1948 kennen, bei dem Schwaen gemeinsam mit dem Schauspieler Ernst Busch einige Brecht/Eisler Lieder vortrug. Schwaens Engagement für den Aufbau von Volks- und Laiengruppen, besonders aber seine Berater-Funktion zur Etablierung von Musikschulen in der noch jungen DDR mag ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass sich Brecht am 2. Mai 1955 mit dem unvollendetem Lehrstück an ihn wendet. Noch im gleichen Jahr beschäftigen sich Brecht und Schwaen in gemeinsamen Arbeitsgesprächen – protokolliert von Brechts Mitarbeiterin Isot Kilian – an einer geplanten Modellinszenierung mit Schülern.³⁰ Dafür war eine „ganz groß[e] und chorisch[e]“ Umsetzung angedacht, „weil, wie er [Brecht] sagte, Kinder große Themen brauchen.“ Schwaen konzentrierte sich daher ab Oktober besonders auf die Vertonung der beiden Chöre sowie auf die Szenenmusiken, um die Bewegungen der Spieler zur fixieren.

Als ich einige Nummern fertig hatte, spielte ich sie Brecht vor. [...] Nach dem ersten Teil meinte er, die Musik sei farbig und hätte Größe [...]. Ausgehend von der Dialektik – seinem Lieblingsthema – wünschte er, daß Gegensätze wirksam werden müßten.³¹

Das Zitat macht deutlich, dass es die Aufgabe der Musik ist, „Gegensätze“ darzustellen und diese zu zeigen, indem die Musik bewusst Stellung nimmt und damit erst die Wirksamkeit der verarbeiteten Dialektik herausstellt. Hierauf soll nun im zweiten Teil dieser Arbeit näher eingegangen werden.

²⁹ Brecht, Bertolt, 'Journal Finnland, 16. Januar 1941', *BFA*, Bd. 26, S. 458.

³⁰ vgl. Krabel, Klaus Dieter, 'Die Horatier und die Kuriatier', in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 325.

³¹ Schwaen, Kurt, *Stufen und Intervalle, Ein Komponist zwischen Gesellschaft- und Notensystemen*, 2. Aufl. (Essen: Die Blaue Eule, 2005), S. 54.

2. Die Dialektik im Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier*

Betrachtet man die Musik Kurt Schwaens zum Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier*, so fällt besonders eines auf: Sie ist von Einfachheit durchzogen. Einfachheit jedoch nicht zu verstehen als Primitivität, sondern als ästhetische Kategorie mit erkenntnistheoretischem Ansatz, denn: „Was du mit drei Tönen nicht sagst, das sagst du auch nicht mit hundert. Was du mit drei Tönen sagst, das sollst du mit hundert nicht widerrufen.“³² Dieser Anspruch durchzieht sich wie ein Motto durch Schwaens gesamtes Schaffen, indem er die Klarheit musikalischer Prozesse hervorhebt und sich dem Unwesentlichen entsagt. Darin liegt demnach auch die Basis für eine Zusammenarbeit zwischen Brecht und Schwaen, da sich auch Brecht, besonders in seinen letzten Lebensjahren, intensiver dem Gedanken der Einfachheit widmete. Als ästhetische Kategorie des *Naiven*³³ sind diese späten Überlegungen Brechts durch seinen Schüler Manfred Wekwerth mittels nachträglicher Aufzeichnungen überliefert. Das Fehlen der „Rolle des Naiven“, die Brecht „auf dem Theater“ als „selbstverständlich“ wegließ, bedeutete für Brecht „eine wirkliche Entdeckung. Er war seriös überrascht, dass man sein Theater Jahre hindurch unnaiv betrachtet hatte. Er war erschrocken.“³⁴ Brechts Naivität, die nach Detlev Schöttker wohl am besten als „Idee der strukturellen Einfachheit“³⁵ definiert werden kann, schließt sich direkt an Schwaens Vorstellungen und sein Motto an.

Bereits die erste Zusammenarbeit zwischen Schwaen und Brecht, die Vertonung des von Martin Hayneccius verfassten mittelalterlichen Schulstückes *Hans Pfriem oder Kühnheit zahlt sich aus*³⁶ (1953) ist von der Kategorie des Naiven durchzogen. Schwaen schrieb eine Musik, die sich auf wenige Nummern beschränkte und in Harmonik, Melodik und Instrumentation auf dem Prinzip der strukturellen Einfachheit basierte, was vor allem an der Wahl des Begleitinstrumentes, dem Akkordeon, deutlich wird. Diese „holzschnittartige Komödie [...] wurde für geeignet gehalten, später von Laienschauspielern aufgeführt zu werden. Alles musste daher so einfach wie möglich und ohne großen szenischen Aufwand vor sich gehen.“³⁷ Am 4. April 1954 wurde das Schulstück

³² Schwaen, Kurt, *Stufen und Intervalle. Ein Komponist zwischen Gesellschafts- und Notensystemen* (Essen: Die Blaue Eule, 2005), S. 273.

³³ Wekwerth, Manfred, 'Auffinden einer ästhetischen Kategorie', in: *Wer war Brecht. Wandlung und Entwicklung der Ansichten Brecht – Sinn und Form*, hrsg. von Werner Mittenzwei (Westberlin: Das europäische Buch, 1977), S. 171.

³⁴ ebd., S. 170.

³⁵ Schöttkers, Detlev, *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven* (Stuttgart: Metzler, 1989), S. X.

³⁶ Das Schulstück wurde auf Anfrage Brechts von dessen Meisterschülern, Wera und Claus Küchenmeister, bearbeitet.

³⁷ Schwaen, Kurt, *Stufen und Intervalle*, S. 49.

zusammen mit einigen anderen von Schwaen vertonten Volksdichtungen anlässlich einer Matinee am Berliner Ensemble aufgeführt. Brecht war von der Schwaen'schen Musik sichtlich begeistert, was auch in den Anmerkungen zum *Pfriem* nachzulesen ist: „Es wird wenige Leute geben, welche die lustige und wahrhaft edle Musik Schwaens nicht schön finden. Aber das Einstudieren dieser Musik wird vielleicht nicht ganz leicht sein.“³⁸ Mit den Adjektiven „lustig und wahrhaft edel“ gibt Brecht eine ästhetische Beurteilung zur Musik ab und gipfelt diese in dem Wort „schön“, welches das Naive bedarf, denn laut Brecht gibt es keine „große Schönheit in der Kunst ohne Naivität.“³⁹

Warum aber dieser Rückbezug auf diese erste Begegnung?

Schon aus dieser Zusammenarbeit lässt sich die Ausgangssituation für die musikalische Arbeit am Lehrstück ableiten und in den Kontext der Neuen-Musik-Bewegung stellen. Brecht lernte in Schwaen einen Musiker kennen, der aufgrund seines seit 1945 anhaltenden Engagements zum Aufbau von Volks- und Laienmusikgruppen den Intentionen des Spieltypus Lehrstück als Gebrauchsmusik gerecht zu werden schien. Dies führte am 2. Mai 1955 dazu, dass Brecht *Die Horatier und die Kuriatier*, verbunden mit der Bitte auf Vertonung, dem Komponisten zukommen ließ. Innerhalb der intensiven Gespräche beider, die teilweise im Tagebuch Schwaens protokolliert sind, ist besonders eine Bemerkung Brechts auffällig, in der er sich über „die Richtung der Musik“ beklagte:

Vor einigen Jahrzehnten schien es, als ginge die Musik einen neuen Weg. Kleine Formen. Aber es ist alles zu schwer geworden [...]. Schönberg habe ihm [Brecht] gesagt, daß man nicht anders könne. Einfach würde nur primitiv werden [...].⁴⁰

Mit dieser Bemerkung meint Brecht die Neue-Musik-Bewegung der 20er und 30er Jahre. Damit wird deutlich, dass Brecht am Lehrstück als Gebrauchskunst, also am Musikvollzug von unprofessionellen Musikern festhielt und eine Musik forderte, die im Kontext der Einfachheit zu realisieren ist. Schwaen willigt auf die Anfrage Brechts sofort ein, so, wie auch ein Großteil seines kompositorischen Schaffens als Reaktion auf Anregungen und nach Aufträgen entstanden ist: „Wünscht man von mir

³⁸ Brecht, Bertolt, 'zu >>Hans Pfriem oder Kühnheit zahlt sich aus<< von Martin Hayneccius', *BFA*, Bd. 24, S. 435.

³⁹ Wekwerth, Manfred, 'Auffinden einer ästhetischen Kategorie', in: *Wer war Brecht. Wandlung und Entwicklung der Ansichten Brecht – Sinn und Form*, hrsg. von Werner Mittenzwei (Westberlin: Das europäische Buch, 1977), S. 171.

⁴⁰ Schwaen, Kurt, *Die Horatier und die Kuriatier. Begegnungen mit Brecht und dem Berliner Ensemble*, Sonderheft anlässlich des 50. Todestages von Bertolt Brecht (Berlin: Kurt-Schwaen-Archiv, 2006), S. 8.

[Schwaen] eine Komposition, so schreibe ich sie sofort. Sie wird gebraucht.“⁴¹ So ist es nach Schwaen auch die Aufgabe eines Komponisten, „Musik für ein vorhandenes Publikum zu schreiben“,⁴² was sogleich zum zweiten Schwerpunkt dieser Betrachtung überleitet: Kollektivität.

Wie oben bereits erwähnt, bildet der Kollektivismus die gesellschaftliche Grundlage für die Musik der Neuen Sachlichkeit, was auch für die Lehrstücke gilt. Die Kollektivität kann im Lehrstück hinsichtlich ihrer äußeren und inneren Form beschrieben werden. Damit ist zunächst, äußerlich gesehen, das Lehrstück selbst als Spieltypus kollektiver Kreativität gemeint, das sich als Gebrauchskunst an eine „Gemeinschaft Gleichgesinnter“⁴³ richtet. Hinsichtlich dessen findet sich bei *Die Horatier und die Kuriatier* schon im Titelzusatz eine eindeutige Zuordnung, indem das Lehrstück als eine Übung im dialektischen Denken für eine Gemeinschaft von Kindern bezeichnet wird. Ein Kollektiv aus Kindern bildet sich erst dann, wenn alle als Mitwirkende, genauer als Mitmusizierende, an der Übung beteiligt sind. Dies setzt voraus, dass der Komponist eine kinderwürdige Musik schafft. Würdig in dem Sinne, dass sie es dem Kind ermöglicht und es motiviert, aktiv teilzunehmen und somit erst dafür sorgt, dass ein Lernprozess stattfinden kann. Dies tut die Musik, indem sie prozessual verläuft, Verhältnisse, wie neues und altes, gewohntes und ungewohntes, aber auch textgebundenes aufzeigt und diese den Kindern zur Veränderung aussetzt. Sie muss sich zwar der Musikerfahrung der Kinder in einer bestimmten Weise anpassen, gleichzeitig aber Neues zeigen und sich der Kritik aussetzen können.

In den wenigen wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit dem letzten Lehrstück beschäftigen, ist die Altersfrage der an der Übung Beteiligten ein vieldiskutiertes Moment und führt nicht selten zu der Annahme, dass besonders die Schwaen'sche Musik aufgrund ihres Schwierigkeitsgrades nur schwer von Kindern zu realisieren ist. Dem widerspricht der Komponist vehement,⁴⁴ da er gerade durch seine Arbeit im Bereich des Kindermusiktheaters wichtige Erkenntnisse gesammelt hat und vor allem

⁴¹ Schwaen, Kurt, *Stufen und Intervalle*, S. 272.

⁴² ebd., S. 273.

⁴³ Krabiel, Klaus Dieter, 'Zu Lehrstück und >Theorie der Pädagogien<', in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 4 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 73.

⁴⁴ vgl. Lucchesi, Joachim und Ursula Schneider (Hrsg.), 'Lehrstücke in der Praxis, Zwei Versuche mit Bertolt Brechts „Die Ausnahme und die Regel“ „Die Horatier und die Kuriatier“': *Arbeitsheft 31* (Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1979), S. 122ff: 'Ich [Schwaen] verneine die Hypothese, daß die „Horatier“ nicht oder nur schwer von Kindern aufgeführt werden können, weil sie ihnen nicht lägen.'

in Kindern als ProduzentKonsumenten ein künstlerisches Potential sieht, das seiner Musik gerecht zu werden scheint:

Kinder sind das Publikum von morgen. Das ist nur die halbe Wahrheit. Es ist hinzuzufügen: Kinder sind das Publikum von heute. Kinder lernen und spielen, Kinder lernen spielend, Kinder haben eine unglaubliche Phantasie, Kinder glauben, was sie phantasieren. Kinder sind aktive Zuhörer, sie können gar nicht passiv sein, anders als Erwachsene [...]. Kinder urteilen durch ihre Anteilnahme.⁴⁵

Das Moment der Phantasie ist dabei im Zusammenhang mit dialektischer Kritik zu verstehen, indem sie als Assoziation die Entschlüsselung verschlüsselter Prozesse voraussetzt und somit, als ein „spielendes Erfassen“⁴⁶ eine aktive Handlung beschreibt.

Das Lehrstück stellt für Schwaen einen Spieltypus dar, der besonders in der Institution Schule, als ein Kollektiv bildendes Element, richtungsweisend einzusetzen ist: „Ich [Schwaen] glaube, daß dem Lehrstück die Zukunft gehört, nicht nur daß es eine historische Periode ist, die wir hinter uns gelassen haben, sondern daß wir überhaupt erst in der Zukunft mit dieser Form arbeiten werden.“⁴⁷

Kollektivität in ihrer inneren Form wird in allen sechs Lehrstücken anhand des Verhältnisses von Individuum zum Kollektiv und dem Motiv des Einverständnisses thematisiert. Durch das Einverstandensein mit dem Kollektiv ist der Prozess des Zurückgehens in die Gesellschaft und „das Zustandekommen des positiven sozialen *Kollektivs*“, wozu „kritische Haltung und *Denken* erforderlich“⁴⁸ sind. „Die Masse ist so ein Kompositum,“⁴⁹ das sich aus Individuen zusammensetzt, die nach einem kritischen Erkenntnisprozess mit dem Kollektiv einverstanden sind.

Den Kategorien Einfachheit (Naivität) und Kollektivität ist also die Kenntnis der Dialektik bzw. die Fähigkeit des dialektischen Denkens vorauszusetzen, da beide dieser Übungsgrundlage unterliegen. Die Naivität ist dabei ein „künstlerisches Element“ und „soll seine Schönheit dadurch empfangen, daß Vereinfachungen, Vergrößerungen ihre

⁴⁵ Schwaen, Kurt, *Stufen und Intervalle*, S. 245.

⁴⁶ Hecht, Werner, *Sieben Studien über Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 136.

⁴⁷ Lucchesi, Joachim und Ursula Schneider (Hrsg.), *Arbeitsheft 31*, S. 124.

⁴⁸ Steinweg, Reiner, *Das Lehrstück – Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler, 1972), S. 121.

⁴⁹ Brecht, Bertolt, 'Individuum und Masse', ca. 1929, *BFA*, Bd. 21, S. 359.

Ergänzung aus dem mitgedachten Gesamtzusammenhang erfahren.⁵⁰ Naivität meint in diesem Zusammenhang also, dass ihre Mittel vom Betrachter bewusst wahrgenommen und im Kontext des Gesamtzusammenhanges, dem darzustellenden Prozess, mitgedacht werden müssen, was dazu führt, „großzügige Vereinfachungen und Aussparungen ohne Erkenntnisverlust“⁵¹ zu ermöglichen. Naivität fordert daher die Kenntnis der dialektischen Methode. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass es im Zuge der Arbeitsgespräche zwischen Brecht und Schwaen auch immer wieder um das Thema der Dialektik ging, welches von Schwaen sogar nachträglich als „sein [Brecht] Lieblingsthema“⁵² hervorgehoben wurde.

Die nachfolgenden Ausführungen liefern eine analytische Betrachtung der Lehrstückmusik *Die Horatier und die Kuriatier* unter dem Gesichtspunkt des dialektischen Verhältnisses von Text und Musik. Damit bildet diese Arbeit den ersten Versuch, die dialektische Funktion von Musik herauszuarbeiten und ergänzt die eher minimale Berücksichtigung dieses Lehrstücks in den beiden großen Kompendien zum Thema Musik bei Brecht, vorgelegt von Albrecht Dümling und Joachim Lucchesi/Ronald Shull.⁵³

2.1 *Der Aufmarsch*

Die Funktion des *Aufmarsches* ist es, die Fabel in ihrer äußeren Form darzustellen, um das Lehrziel der dialektischen Methode zu gewährleisten. Brecht adaptiert die von Titus Livius in seiner Fabel zugrunde gelegte Struktur eines Kampfes zweier sich feindlich gegenüberstehender Heere (Kollektive), ändert aber maßgeblich deren Motivation, was zur Ungleichheit der Kräfte beider führt. Auch die Musik muss den Gegensatz der beiden Heere verdeutlichen, wie es schon in den *Notaten zur Musik*⁵⁴, den von Isot Kilian protokollierten Arbeitsgesprächen zwischen Brecht und Schwaen, ersichtlich wird.

⁵⁰ Mittenzwei, Werner, 'Die Spur der Brechtschen Lehrstück-Theorie', *Brechts Theorie des Theaters*, hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), S. 208f.

⁵¹ ebd., S. 209.

⁵² Schwaen, Kurt, *Stufen und Intervalle*, S. 54.

⁵³ Dümling, Albrecht, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985); Lucchesi, Joachim und Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988).

⁵⁴ vgl. Lucchesi, Joachim und Ursula Schneider (Hrsg.), 'Lehrstücke in der Praxis, Zwei Versuche mit Bertolt Brechts „Die Ausnahme und die Regel“ „Die Horatier und die Kuriatier“': *Arbeitsheft 31* (Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1979), S. 127.

Brecht fordert also eine auf Widersprüche angelegte Musik, eine *dialektische Musik*.

Auf der einen Seite werden zu Beginn des Lehrstücks die Kuriatier als die Aggressoren des Kampfes eingeführt (Nr. 1).⁵⁵ Selbst vom inneren „Kampf um den Landbesitz und den Besitz der Erzgruben“⁵⁶ geplagt, haben sie beschlossen, in einen Eroberungskrieg gegen die Horatier zu ziehen. Um der Selbstzerfleischung ein Ende zu setzen wollen sich die Kuriatier „aller ihrer Habe über und unter dem Boden“⁵⁷ bemächtigen. Die Überlegenheit des Aggressors ist materieller Art, gegeben durch die Heeresbezeichnung Kohorten, einer „berufsmäßigen militärischen Formation.“⁵⁸ Trotz militärischer Stärke lässt der innenpolitisch herrschende Klassenkampf die Widersprüchlichkeit der Einheit erkennen. Der Chor der Kuriatier besteht aus im eigenen Land feindlich konkurrierenden Individuen, die das eigene Nicht-mit-sich-Einverstanden-Sein nun durch einen nach außen gerichteten Kampf zu kompensieren suchen. Auch die Musik des kuriatischen Chores ist von dieser inneren Widersprüchlichkeit geprägt:

Allegro, ma quasi commodo

1 Flöte

1 Klarinette in B

2 Trompeten I in B II

1 Posaune

Kl. Trommel

Gr. Trommel

Becken

Chor der Kuriatier

Klavier

Kontrabaß

Warum uns sel - ber zer -

f

f

pizz.

Notenbeispiel 1: *Der Aufmarsch* (Nr. 1, Takte 1-6)

⁵⁵ Die Nummer beziehen sich auf die Partitur zum Lehrstück.

⁵⁶ Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 281.

⁵⁷ ebd.

⁵⁸ ebd., S. 508.

Selbst der ostinat geführte Bass und die pochende Marschrhythmik können dem Chor keinen Halt geben. Denn dagegen stellen sich chromatische Wendungen, verminderte Intervalle sowie dissonant aufeinander folgende Klänge, die sich im freitonalen Rahmen ziellos fortbewegen. Die abwärtsgerichtete Chorstimme verstärkt diese Haltung, indem sie auf den Tonumfang einer übermäßigen Quarte (f-h), also auf dem Tritonus, der als Teufelsintervall gilt, beschränkt ist. Als dialektisches Gegenstück dazu präsentiert sich der Chor der Horatier (Nr. 2).

Notenbeispiel 2: Der Aufmarsch (Nr. 2, Takte 1-5)

Die Horatier erkennen gleich, welche Gefahr ihnen droht. Sie werden von den „Räubern [...] mit ungeheurer / Heeresmacht“ angegriffen, denn sie wollen erobern, „Was wir [die Horatier] brauchen zum Leben.“⁵⁹ Der im 3/4-Takt stehende Chor der Horatier verweist durch die Wahl des tempus perfectum auf eine innerliche Einheit, die der colla parte geführte Bass mit der Chorstimme noch einmal bestärkt. Im Gegensatz zum freitonalen Chor der Kuriatier, ist die aufwärtsgerichtete Motivik der Horatier harmonisch an die phrygische Tonart gebunden. In einem instrumentalen Zwischenspiel wird die Unruhe sowie die Unentschlossenheit in der Haltung des horatischen Chores, einem möglichen Krieg gegenüber, deutlich, was in harmonischer Verdichtung, mehrfachen Taktwechseln

⁵⁹ ebd., S. 281.

und rhythmischen Taktschwerpunktverschiebungen (Synkopen) zum Ausdruck kommt. Der Feind rückt unaufhaltsam näher. Es ist die Frage des Dialektikers, die zum Entschluss führt, sich dem Aggressor zur Wehr zu setzen: „Warum den Tod fürchten, aber nicht / Den Hunger?“⁶⁰ Es muss hier allerdings bemerkt werden, dass es sich nicht um das Gegensatzpaar *Leben und Tod* handelt, sondern um einen dialektischen Widerspruch zwischen Tod und Hunger, indem das Eine das Andere bedingt. Dabei ist der Hunger als Prozess des Sterbens zu verstehen und somit das Erkennen des eigentlichen Gegensatzpaares *Tod und Tod* vorauszusetzen. Bezeichnenderweise sind beide Elemente des Widerspruchs mit dem gleichen musikalischen Material (Tonrepetitionen mit anschließend aufsteigender Mollterz auf Tod/Hunger) auskomponiert, beiden fällt das gleiche Gewicht zu. Dem Entschluss zur Gegenwehr folgt ein dem Zwischenspiel entlehntes Nachspiel, das sich des gleichen musikalischen Materials bedient, diesmal aber ohne Taktwechsel und Synkopen. Interessant an diesem Beispiel ist die Funktion der Musik, die es erst ermöglicht, den Prozess des allmählichen Kampfentschlusses der Horatier darzustellen. Der Entschluss erfordert also das Erkennen des dialektischen Prozesses.

Es ist demnach die Solidargemeinschaft der Horatier und ihrer Fraterien, einer bruderschaftlichen Vereinigung, die der Konkurrenzgemeinschaft⁶¹ der Kuriatier und deren Kohorten im Kampf gegenübertritt. Die musikspezifischen Charakteristika der beiden sich gegenüberstehenden Chöre werden im gesamten Lehrstück beibehalten.

Die Widersprüchlichkeit der beiden Kollektive wird noch einmal in der Verteilung der Waffen deutlich. Den Heerführern werden nacheinander Bogenschützen, Lanzenträger und Schwertkämpfer zugeteilt sowie die Waffen, die von ihnen geprüft werden. Es ist die materielle Übermacht, die Konsumgesellschaft der Kuriatier, die Brecht an drei Beispielen aufzeigt: 1) Der Kuriatier überspannt den ersten Bogen, woraufhin dieser bricht und er vom Chor aufgefordert wird, ihn wegzuwerfen und einen neuen zu probieren. 2) Die Gleichheit der Lanzen wird durch die Aufforderung des Kuriatiers, eine neue zu erhalten, in die Ungleichheit gekehrt, da die Neue nun länger ist. 3) Nachdem der Kuriatier das Schwert am Schild getestet hat, fordert er ein neues, da das erste sich beim Probieren verschlechtert hat.

Dagegen setzt Brecht die Haltung des Horatiers: 1) Trotz möglicher Gefahren gibt er sich mit seinem Bogen zufrieden, denn er hat keinen

⁶⁰ ebd.

⁶¹ vgl. Krabiel, Klaus Dieter, 'Die Horatier und die Kuriatier', in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 323.

anderen. Somit erteilt er sein Einverständnis im Sinne der Gemeinschaft. 2) Die im Gegensatz zum Kuriatier kleinere Lanze akzeptiert er. 3) Er erkennt, wie er den kleineren Schild zu gebrauchen hat, um dessen Vorzüge auszunutzen. Auch das Schwert kennt er, denn er hat es selber geschmiedet. Es ist also die Kenntnis von der Prozesshaftigkeit der Dinge und Gegenstände, die er durch Arbeit mitbestimmt hat. Die Waffen der Horatier mögen schlechter sein, aber im Gegensatz zu den Kuriatiern *kennen* sie sie.

Wie bei jedem Krieg, trauern auch in diesem die Frauen um ihre gefallenen Männer. Dies zu verdeutlichen, ist beiden sich gegenüberstehenden Chören ein jeweils exponierter Frauenchor zugeordnet. Gemeinsam verabschieden die Frauen in einem schlichten f-Moll-Gesang ihre Männer (Nr. 5). Die Trauer scheint vorerst gleich, doch lässt sich auch hier eine unterschiedliche Haltung der Frauen erkennen. Die Kriegszuversicht der kuriatischen Kämpfer, die sich als Sieger und Gewinner des Krieges ankündigen, wird mit einer eher resignierenden, sowie abwartenden Haltung der kuriatischen Frauen erwidert, indem sie das Trauermotiv des Anfangs beibehalten. Dagegen wenden sich die horatischen Kämpfer in besorgter Haltung zu ihren Frauen, übernehmen aber das gleiche, siegreiche musikalische Motiv der Kuriatier: „Wie werdet ihr die Äcker bestellen, wie / die Werkstätten in Gang halten ohne uns?“⁶² Die siegreiche Haltung der Musik, gekoppelt mit der Besorgnis der horatischen Krieger hat demnach verfremdenden Charakter. Auch die Antwort der horatischen Frauen: „Kümmert euch nicht darum. Die Äcker / Werden bestellt werden.“⁶³ bedient sich im zweiten Teil der siegreichen Motive der Kuriatier, die aber noch, indem die f-Moll-Harmonik durch den Grundton im Fundament (Bass) hinzukommt, verstärkt wird. Die Musik vermag es gleiches motivisches Material in drei unterschiedliche Haltungen umzusetzen: In die der siegessicheren Kuriatier, die der besorgten Horatier und die der entschlossenen horatischen Frauen. Die Musik ermöglicht somit dialektische Kritik, indem sie die Vorgänge hinter den Vorgängen beleuchtet.

Hiermit endet *Der Aufmarsch*, der die Methode der dialektischen Kritik als Rahmen der Fabel einleitet. Es folgen die drei Schlachten (Bogensützen, Lanzenträger, Schwertkämpfer), in denen dialektisches Denken und Verhalten auf unterschiedliche Weise gelehrt werden soll. Es beginnt der Prozess des Kampfes zwischen Kuriatier und Horatier, zwischen Aggressor und Verteidiger.

⁶² Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 285.

⁶³ ebd.

2.2 *Die Schlacht der Bogenschützen – Die Lehre von den wechselnden Bedingungen*⁶⁴

Es ist der horatische Bogenschütze, der die Position des Kuriatiers so bestimmt hat, „daß er / Hinter einem Berg vorkommen muß / Um auf mich zu stoßen.“⁶⁵ Bemessen an der Reichweite seines Bogens und dem Sonnenstand am Morgen des ersten Kampftages hat er im Gegensatz zum Kuriatier, dem die Sonne die Augen blenden wird, die bessere Stellung. Es gelingt dem Horatier, seinen Gegner beim ersten Pfeilwechsel zu treffen, wohingegen der Pfeil des geblendeten Kuriatiers sein Ziel verfehlt. Am Knie verletzt, wird der Kuriatier von seinem Chor aufgefordert, den Kampf fortzusetzen, denn „Wie alles / So arbeitet auch die Zeit für uns“ und „Am Ende entscheidet die bessere Waffe.“⁶⁶ Die materielle Überlegenheit der Kuriatier steht nun im Gegensatz zum schlechteren Bogen des Horatiers, da sich auch seine vormals bessere Stellung im Prozess der Veränderung befindet. Dem Rat des Chores, vorzurücken und den Gegner mit den Fäusten zu schlagen, widersetzt sich der Horatier und drückt damit sein Nicht-Einverstanden-Sein mit dem Kollektiv aus. Unaufhaltsam wird aus dem Morgen Mittag und auch der Horatier befindet sich nun im Licht der Sonne. Und so verfehlen beide – geblendet von dem Sonnenlicht – im zweiten Pfeilwechsel den Gegner. Der Horatier beschließt nun doch, dem Rat seines Chores Folge zu leisten und sich dem Gegner mit den Fäusten zu stellen. Doch er vergisst dabei, dass der Rat „am Mittag erteilt“⁶⁷ wurde. Denn aus Mittag wurde Abend, wodurch sich die für den Horatier anfänglich vorteilhafte Situation in ihr Gegenteil verkehrt hat. Der im Schatten stehende Kuriatier erlegt seinen Gegner im dritten Pfeilwechsel.

Es ist die Prozesshaftigkeit der Dinge, die nur genutzt werden kann, wenn man ihre Phasen erkennt. Dazu liefert Brecht eine Zeichnung, die den Lauf der Sonne und deren Auswirkung auf die Bogenschützen verdeutlicht:

⁶⁴ Die kursiv hervorgehobenen Titel sind dem Lehrstücktext entnommen, die vom Verfasser mit eigenen Untertiteln, als die einzelnen Lehren der Schlachten, ergänzt wurden.

⁶⁵ Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 285.

⁶⁶ ebd., S. 285f.

⁶⁷ ebd., S. 289.

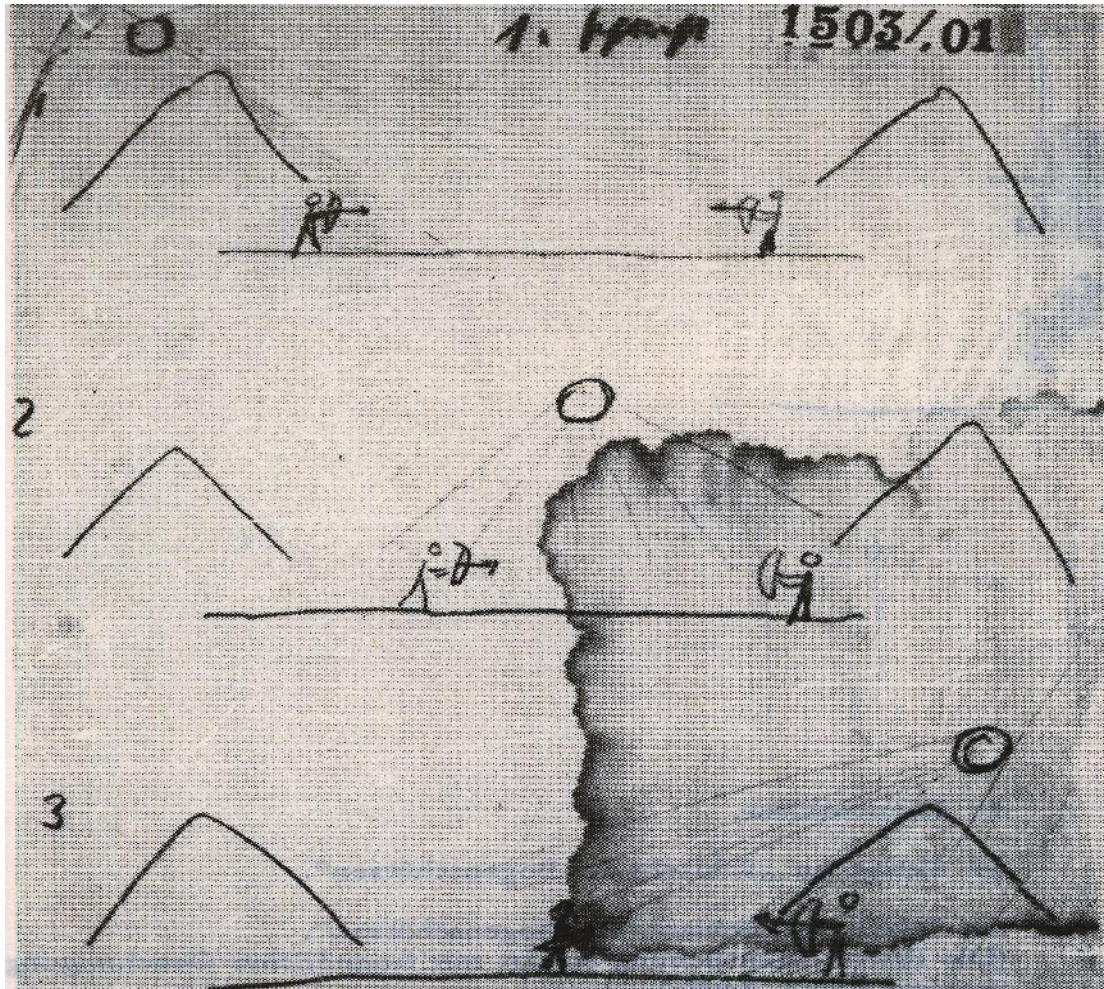


Abb. 1 Bertolt Brecht, Skizze: *Die Schlacht der Bogenschützen*⁶⁸

Während die Kuriatier ihren Sieg bejubeln (Nr.7), beklagen die Horatier ihren gefallenen Kämpfer (Nr.8). Erwartet man einen Trauergesang mit lyrischen Melodien, so wird man von der Musik verfremdet, da das schnelle Tempo (*poco allegro*), das pochende Viertel-Metrum, harte Akzentverschiebungen und zahlreiche Taktwechsel eher an eine nüchterne Deklamation des Textes erinnern. Schwaen betont dabei besonders eine Verszeile: „Wir müssen annehmen / Daß er vernichtet wurde“,⁶⁹ indem er den zweiten Teil dieses Satzes mittels Mehrstimmigkeit, vom Dreiklang zum Zweiklang zum Einklang reduziert und schließlich zur Pause führt und damit den Prozess des Vernichtetwerdens ausdrückt.



Notenbeispiel 3: *Die Schlacht der Bogenschützen* (Nr. 8, Takte 13-15)

⁶⁸ Lucchesi, Joachim und Ursula Schneider (Hrsg.), *Arbeitsheft 31*, S. 59.

⁶⁹ Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 289.

Diese Stelle ist besonders auffällig, da der Chor fast ausschließlich im einstimmigen Gesang verläuft und somit das Einsetzen von Mehrstimmigkeit verfremdende Wirkung erzielt. Schwaen leitet dadurch die dialektische Kritik ein, die der Chor in den folgenden Versen anhand einer kritischen Analyse des Fehlverhaltens des horatischen Kämpfers vornimmt: „Er klammerte sich an einen Platz / Er klammerte sich an eine Waffe / Und er klammerte sich / An einen Rat.“⁷⁰ Alle drei Verhaltensweisen sind mit dem gleichen musikalischen Material, basierend auf einem verminderten Dreiklang über e, gekennzeichnet und das Ende einer jeden Zeile (Platz, Waffe, Rat) wird durch Taktakzente hervorgehoben. Das taktweise wechselnde Metrum lässt auf die Vielzahl anderer Verhaltensmöglichkeiten schließen, die zu einem Sieg geführt hätten. Der Tod ist also die logische Folge seines Verhaltens bzw. Fehlverhaltens, da der Horatier die Prozesshaftigkeit nicht erkannte: „unerbittlich / Rückte die Sonne vor über den Himmel.“⁷¹ Ständig neu einsetzende, eine Terz umspielende Achtelläufe verdeutlichen den unaufhaltsamen Gang der Sonne, der noch zusätzlich durch ein stetig steigendes Metrum (2/4 zu 3/4 zu 4/4) vollzogen wird. Die darauf folgende absteigende Dreitonmotivik zeigt das unabdingbare Aufeinanderfolgen der Tageszeiten, indem das kurze Motiv, drängend wie die Glieder einer Kette, aneinandergereiht wird und, indem es sich durch gleiches Tonmaterial jeweils aus dem Vorangegangenen entwickelt: „Unaufhaltsam / Wurde Mittag aus Morgen und Abend aus Mittag.“⁷²

Musik und Text zeigen demnach Verhaltensweisen, die der Kritik ausgesetzt werden müssen, indem sie ihre Widersprüche aufzeigen, die in ihnen verborgen sind. Richtiges Verhalten kann nur im Prozess der Dinge erlangt werden und setzt das Erkennen dieser voraus. Doch ist auch die erste Schlacht nur eine Phase des Kampfprozesses, der sich in *Die Schlacht der Lanzenträger* weiter vollzieht.

⁷⁰ ebd.

⁷¹ ebd.

⁷² ebd.

2.3 Die Schlacht der Lanzenträger – Die Lehre von der Veränderbarkeit der Dinge und die Dialektik von Vormarsch und Rückzug

Da der horatische Lanzenträger die materielle Übermacht des Kuriatiers erkennt, beschließt er, sich aus entgegengesetzter Richtung zu nähern, um seine Gegner am Ende aufzulauern und überwältigen zu können. Damit zeigt er, dass er aus der ersten Schlacht gelernt hat: Die Bedingungen verändern sich ständig und können beeinflusst werden. Mit dem Einverständnis des Chores begibt sich der Horatier auf den langen Marsch, um an die Stelle zu kommen, „wo die Berge an die Straße herantreten.“⁷³ Dort soll der Gegner von einer Steinlawine erschlagen werden. Der Marsch, der über das Gebirge führt, birgt jedoch einige Hürden, die es zu überwinden gilt.

Es ist das Erkennen der Materialität seiner Lanze, das es ihm ermöglicht, diese auf sieben verschiedene Arten anzuwenden. Aus dem Ast einer Eiche entsprungen, dient sie ihm auch wieder als ein solcher. Er verwendet sie als Verbindung zwischen zwei Bergen und hangelt sich an ihr hinüber. Dementsprechend versteht er die Prozesshaftigkeit seiner Lanze, die nicht immer Lanze gewesen ist, sondern erst durch Veränderung zu dieser gemacht wurde. „Viele Dinge sind in einem Ding.“⁷⁴ Die Länge der Lanze dient ihm zum Ausloten der Tiefe einer Schneewehe, ihre Flexibilität als Sprungstab, ihre ebenmäßige Gestalt als Balancierstab, ihre Stabilität als Hebel und Stützbalken für die Felsbrocken. So überwindet er die Hürden, um an sein Ziel zu gelangen, an dem er seinen Gegner erwartet.

In Anlehnung an Brechts dialektische Methode wählt Schwaen zur Vertonung dieser Szene die Form einer Variation, die es einem musikalischen Motiv ermöglicht, in unterschiedlichen Gestalten aufzutreten (Nr. 12). Es vollzieht sich dabei der Prozess der Verwertung einer Melodie, die durch rhythmische, harmonische und melodische Veränderungen andere Charaktere annimmt, aber doch in ihrem Wesen, dem musikalischen Ausgangsmaterial, erkenntlich bleibt. Diese Variationen in Form von instrumentalen Zwischenspielen haben aber noch ein zweites, ein in die Handlung eingreifendes Moment. Schwaen berichtet, dass Brecht wünschte, „daß Gegensätze wirksam werden müßten. Die Überwindung der Schwierigkeiten durch den Horatier werde noch erschwert, wenn die Zurufe des Chores ihn antreiben und dadurch noch mehr gefährden.“⁷⁵ Brecht bezieht sich hier auf die Chorzeilen: „Der

⁷³ Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 291.

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ Schwaen, Kurt, *Stufen und Intervalle*, S. 54.

Feind nähert sich / Unseren Erzgruben. / Haltet den Feind auf!“⁷⁶
Dementsprechend löst sich die Musik an diesen Chorstellen vom Variationsthema und appelliert mit einer energisch aufwärtsgerichteten Melodie, die eine Oktave (c'-c'') umfasst, an den Lanzenträger.

Was folgt ist die Erschöpfung und die Müdigkeit, die der lange Marsch mit sich gebracht hat. Denn jetzt, angelangt an einer günstigen Stellung den Gegner besiegen zu können, ist er „nicht zu erschöpft zum Tun, aber / Zu erschöpft zum Nichtstun.“⁷⁷ Es ist der dialektische Widerspruch, der dem Horatier zum Verhängnis wird, denn er ist zu erschöpft, seine vorteilhafte Lage zu nutzen und schläft, an einen Felsen angelehnt, ein. Der Kuriatier kann ohne Gefahren die Stelle passieren.

Aus seinem Schlaf erwachend bemerkt der Horatier den vorbeigezogenen Kuriatier und erkennt, dass er „den Plan nicht ausführen“⁷⁸ konnte. Deshalb richtet sich auch der Chor an den Horatier, weil er von dessen Fehlverhalten enttäuscht ist, denn „Schlimmer als eine verlorene Schlacht / Ist der Vorstoß ins Leere“ und fordert ihn auf, zu vergessen „was du geleistet hast. Aufs neue / Wirf dich dem Feind entgegen.“⁷⁹ Mit dem Einverständnis des Horatiers, sich auf den Rückzug zu begeben, leitet Brecht die von Lenin übernommene „Dialektik von Vormarsch und Rückzug“ ein, die im „*Buch der Wendungen*“⁸⁰ noch einmal wiedergegeben und als Modellfall dialektischen Denkens und Verhaltens beschrieben⁸¹ ist. Dabei handelt es sich um Lenins Aufsatz über die Schwierigkeiten beim *Besteigen hoher Berge*, der hier, wie auch in den Me-ti Geschichten von Brecht adaptiert wurde. Nach Überwindung aller Hürden ist es dem Horatier gelungen, an sein Ziel zu kommen, doch war es ihm, aufgrund seiner Erschöpfung unmöglich, seinen Plan auszuführen. Somit liegt nur im Rückzug die Möglichkeit, neue Wege zu finden. Dabei gilt es viele Schwierigkeiten zu überwinden, denn es heißt nun „von neuem / Zu begegnen den alten Gefahren. Nach der Niederlage / Zu verdoppeln den Mut.“⁸² Brecht liefert dazu eine Skizze, die Vormarsch und Rückzug in sich vereint:

⁷⁶ Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 292.

⁷⁷ ebd., S. 292f.

⁷⁸ ebd., S. 293.

⁷⁹ ebd.

⁸⁰ Brecht, Bertolt, 'Die Mittel wechseln', *BFA*, Bd. 18, S. 54f.

⁸¹ Krabiel, Klaus Dieter, 'Die Horatier und die Kuriatier', in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 323.

⁸² Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 295.

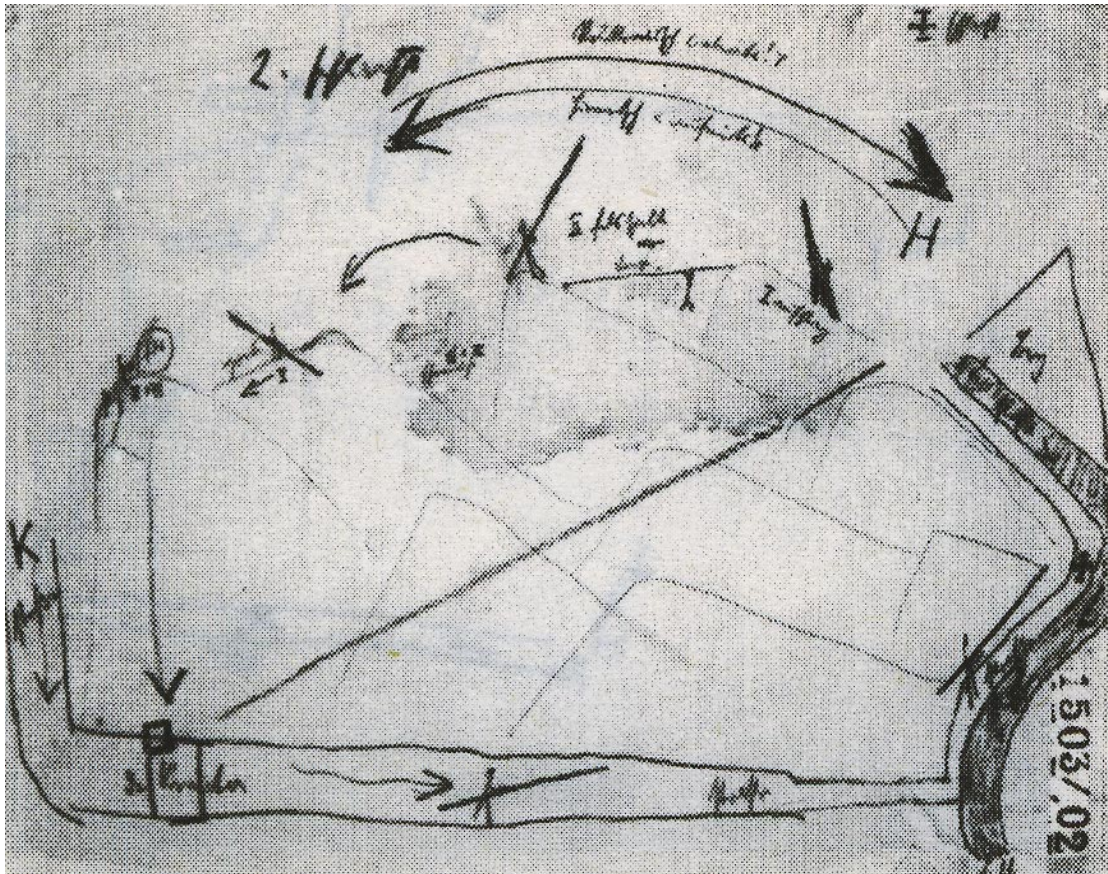
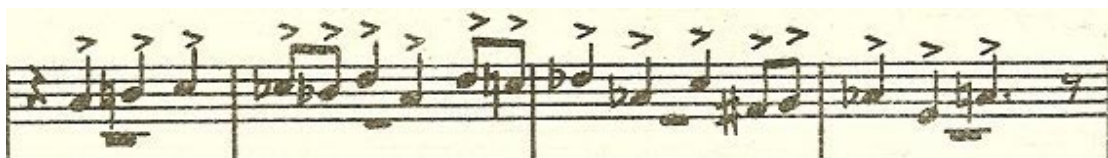


Abb. 2 Bertolt Brecht, Skizze: Die sieben Lanzenverwertungen⁸³

Auch die Musik für diese Szene (Nr. 14) fordert den Horatier zum Rückzug auf. Mit der Bezeichnung „Risoluto“, dem gleich bleibenden alla breve Takt und der gefestigten Harmonik in der schlichten Akkordbegleitung unterstützt die Musik die Aussage des Chores, dessen Stimmführung noch einmal durch das colla parte Spiel der Trompete und Posaune verstärkt wird. Während der Forderung nach Verdopplung des Mutes stellt sich auch eine Verdopplung des Begleittempos (ab Takt 24) vom Viertel-Metrum zum Achtel-Metrum ein. Beispielhaft ist das Zurückführen der Melodie (Takt 32-35) in der Trompete, die in einer Kette von Sequenzierungen wieder zu ihrem Anfangston zurückkehrt:



Notenbeispiel 3: *Die Schlacht der Lanzenträger* (Nr. 14, Takte 32-35)

„Jede Erfindung / Führt zurück. Jeder Handgriff / Löscht nur einen Fehler aus.“⁸⁴ Musik und Text kennzeichnen den dialektischen

⁸³ Lucchesi, Joachim und Ursula Schneider (Hrsg.), *Arbeitsheft 31*, S. 61.

⁸⁴ Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 295.

Widerspruch von Rückzug und Vormarsch, denn „der Rückzug / Des unentwegt Kämpfenden / [ist] Ein Teil des neuen / Vormarschs.“⁸⁵ Brecht weist Schwaen darauf hin, dass die Widersprüchlichkeit dieser Szene bewusst gemacht werden müsse, „daß der Rückzug, so notwendig und unumgänglich auch immer in dieser Situation, gegen die natürliche Empfindung sei und daß die Erkenntnis von der Notwendigkeit sich unter Schwierigkeiten durchsetzt.“⁸⁶

Den Gefahren trotzend gelingt es dem Horatier, den Marsch in entgegengesetzter Richtung zu vollziehen und an den Anfang zurückzukehren. Von den Strapazen geschwächt bleibt ihm als einzige Möglichkeit, den Gegner aufzuhalten, *Der Ritt auf dem Fluss*, welcher als „nicht befahrbar“ gilt, „da er weiter unten ein tödliches Gefälle hat.“⁸⁷ Der Horatier kommt auf einem Floß dem Kuriatier entgegen, wobei ihm seine halbe Lanze als Floßstange dient. Diese, nun wieder als Lanze aufgerichtet, stößt er in den Leib des Gegners: „Viele Dinge sind in einem Ding.“ Auch wenn der Horatier durch den Fall in den Fluss getötet wurde, ist der Kuriatier wegen seines Nicht-Erkennens der dialektischen Widersprüchlichkeit des Flusses schwer verwundet, denn er vergaß, „daß der Fluß nicht unbefahrbar war, sondern nur unter Lebensgefahr befahrbar, also (s)eine Stellung nicht unangreifbar, sondern nur unter Lebensgefahr angreifbar“⁸⁸ war.

Während sich die Kuriatier bereits vor der letzten Schlacht als Sieger feiern und damit beginnen, sich über den neu eroberten Landbesitz und dessen Erzgruben zu streiten, ziehen die Frauen der Horatier die traurige Bilanz der ersten beiden Schlachten: „Jener plante gut und fiel. Und dieser / zeigte Mut und fiel. Und wir, wir freuen / Uns des Plans und auch des Muts und weinen.“⁸⁹ Musikalisch erinnert diese Nummer (Nr. 17) eher an ein Arioso, an eine Form, die sich zwischen Rezitativ und Arie bewegt. Die abwärtsgerichtete Melodie der Frauen bedient sich typischer Klangausdrücke, wie dem Seufzer-Motiv (fallende kleine Sekunde) auf „weinen“ oder die abwärts verlaufende verminderte Quinte auf „fällt es“. Das Orchester schafft dabei eine fast schwebende Atmosphäre, die sich unter Liegeakkorden synkopisch fortbewegt, wobei der Bass in seiner verweilenden Oktave eine unentwegte Ruhe vermittelt. Im Anschluss an diese, eher sakral anmutende Stimmung, die an das Auftreten von Jesus in den Bach'schen Passionen erinnert, folgen die letzten beiden

⁸⁵ ebd.

⁸⁶ Schwaen, Kurt, *Stufen und Intervalle*, S. 54.

⁸⁷ Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 295f.

⁸⁸ ebd., S. 296.

⁸⁹ ebd., S. 297.

Verszeilen des Chores der Frauen. Dabei entsteht eine höchst verfremdende Wirkung, indem der Chor hier den Text in einer an ein Volkslied angelehnten Weise, in einer schlichten, in parallel geführten Terzen aufsteigenden Melodie, vorträgt: „Ach, nicht jeder / Der zurückkehrt, ist ein Sieger, aber / Keiner hat gesiegt, der nicht zurückkehrt.“⁹⁰ Sakralität und Volksweise stehen sich somit dialektisch gegenüber.

Zwei von drei Heeren sind gefallen und die Lage der Horatier für die dritte, alles entscheidende letzte Schlacht scheint aussichtslos.

2.4 *Die Schlacht der Schwertkämpfer – Die Lehre vom Spalten der Einheit*

Von der Siegesmanier des kuriatischen Schwertkämpfers unbeeindruckt bereitet sich der Horatier auf die Schlacht vor. In diesem Augenblick sieht er, wie sich die beiden anderen Kämpfer zu einem Heer vereinen. Nun, da der Gegner zur Übermacht angewachsen ist, richtet sich der horatische Schwertkämpfer ratlos an seinen Chor: „Was soll ich tun?“⁹¹ Erst jetzt scheint er zu erkennen, wie es um seine Lage bestellt ist. „Trotz der Tapferkeit“ der beiden ersten Heere, der „Kenntnis des Kampfgebietes“ und der „Anwendung aller Kampfmittel“⁹² sind beide vorangegangenen Schlachten verloren. Er allein ist nun für den Ausgang der letzten Schlacht verantwortlich und wird deshalb vom Chor aufgefordert, die Stellung zu halten, „keinen Fußbreit“ zu weichen und den „dreifachen Arm“⁹³ des Gegners zu vernichten.

Den Chor in seiner Aufforderung an den Horatier unterbrechend antizipiert die Musik (Nr. 20) den Umschlag der Handlung und greift damit kritisch in den Verlauf ein. Dies tut sie, indem die Trompete das Umdrehen, die Flucht des Horatiers, mittels einer Moll-Tonleiter plastisch darstellt und seine Bewegung fixiert.



Notenbeispiel 4: *Die Schlacht der Schwertkämpfer* (Nr. 20, Takte 1-4)

Beginnend mit dem neunten Ton der Leiter steigt sie auf zum elften Ton, um dann die gesamte Leiter hinabzusteigen (9-10-11-10-9-8-7-6-5-4-3-2-1). Der Grundton wird von dem Chor aufgegriffen, der mit Unverständnis

⁹⁰ ebd., S. 298.

⁹¹ ebd., S. 299.

⁹² ebd.

⁹³ ebd., S. 300.

und Empörung auf die Flucht des Horatiers reagiert: „Ach, was tust du?“⁹⁴ Charakteristisch dafür ist die Seufzermelodik, die verminderte Quinte auf dem Wort „tust“ sowie dessen dreimalige Wiederholung, was mit der typischen Rhythmik der Horatier unterlegt ist. Während die Flucht von den Kuriatiern als Sieg gefeiert wird, wechselt die Musik plötzlich auf die dissonante Harmonik der Kuriatier, behält jedoch den horatischen Rhythmus bei. Damit wird die Widersprüchlichkeit des Sieges von der Musik wirkungsvoll aufgezeigt, denn der Sieg ist ein vermeintlicher, da die Flucht sich als ein neuer Angriff herausstellen wird. Der Horatier hat indes die ihm entgegenkommende Einheit erkannt: „was da kommt wie e i n Heerhaufe / Das sind drei gewesen vorher und können / Also wieder zu dreien werden. Und ich sah / Einen stark und einen hinkend und / Es kroch der dritte. Und ich dachte: drei / Können noch kämpfen, aber nur einer / Kann noch laufen.“⁹⁵

Ein Trompetensignal (Nr. 22) appelliert an die kuriatischen Kämpfer, die Verfolgung aufzunehmen, wobei sie – durch den Prozess der beiden anderen Schlachten verwundet – ihre einheitliche Formation nicht beibehalten können. Die Verfolgung trennt die Einheit, an deren Spitze der kuriatische Schwertkämpfer nur so schnell laufen kann, wie es sein schweres Schild zulässt. Im Gegensatz dazu passt sich der flüchtende Horatier mit seinem leichten Schild der Geschwindigkeit seines schnellsten Verfolgers an. Das vormals noch mit *Verfolgung* überschriebene Trompetensignal (Nr. 22) ertönt zum wiederholten Male (Nr. 24), signalisiert hier aber das Sichumkehren des Horatiers, der nun als Verfolger den Angriff aufnimmt. In dialektischer Manier wird der sich ins Gegenteil verändernde Prozess der Verfolgung mit dem gleichen musikalischen Material verdeutlicht und enttarnt damit die Flucht als einen Prozess des neuen Angriffs. Nach drei kurzen, aufeinander folgenden Kämpfen sind die Kuriatier geschlagen.

Klaus Dieter Krabiel macht zu Recht darauf aufmerksam, dass es sich beim oben beschriebenen Spielvorgang um die „Befehlsverweigerung“ des Horatiers gegenüber seinem Kollektiv als „Bedingung der Möglichkeit seines Sieges“⁹⁶ handelt. Damit wird das typusspezifische Motiv des Einverständnisses aufgegriffen, „indem er [der Horatier] im entscheidenden Moment sein Einverständnis verweigert.“⁹⁷ Die Flucht des Horatiers wird vom Kollektiv als dessen Verhöhnung („Er verhöhnt

⁹⁴ ebd.

⁹⁵ ebd., S. 303.

⁹⁶ Krabiel, Klaus Dieter, ‘Die Horatier und die Kuriatier’, in: *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 323.

⁹⁷ ebd.

uns⁹⁸), als abschätziges Verhaltensweise aufgenommen. Dass sich seine Verweigerung aber im Sinne des Kollektivs und als taktische Strategie des neuen Angriffs äußert, wird erst durch die eigentliche Kampfhandlung erkannt.

Die Flucht als strategisches Mittel zeigte, „wie durch Bewegung eine Einheit sich spalten ließ.“⁹⁹ Dabei konnte sich das Spalten aber nur unter der Voraussetzung der beiden früheren Schlachten vollziehen, durch welche sich der Zustand der einzelnen Teile dieser Einheit (Dreigespann der Kuriatier) in Kraft und Stärke unterschied und dadurch bezwingbar wurde. Denn jede Formation, jede Kette ist ja bekanntlich nur so stark, wie ihr schwächstes Glied. Damit wird der Sieg des Horatiers nur durch die Teilerfolge der beiden anderen Schlachten erreicht und schließlich auch vom Kollektiv als Ergebnis eines Prozesses erkannt:

CHOR DER HORATIER

Unser Bogenschütze hat seinen Feind geschwächt.

Unser Lanzenträger hat seinen Feind schwer getroffen.

Und unser Schwertkämpfer hat den Sieg vollendet.¹⁰⁰

So wie das Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier* eine Gebrauchskunst für eine „Gemeinschaft Gleichgesinnter“ darstellt, das sich als Übung im dialektischen Denken direkt in seiner Widersprüchlichkeit an den Spielenden richtet, falsches Verhalten zeigt und richtiges Verhalten lehrt, ist die Verbindung zwischen Text und Musik auch als eine kollektiv dialektische zu verstehen. Aus dieser Verbindung und den dialektischen Inhalten der Fabel ergibt sich die äußere Bestimmung der Dialektik, als praktische Übung im dialektischen Denken.

Unter dem in dieser Arbeit entwickelten Begriff der *dialektischen Musik* lassen sich folgende Erscheinungen aus dem besprochenen Lehrstück zusammenfassen: a) Gegensätze können durch gezielt eingesetztes Material plastisch dargestellt werden. b) Bei der Verwendung von gleichem musikalischen Material für unterschiedliche Haltungen erzielt die Musik den dialektischen Widerspruch und bewirkt somit das Einsetzen von Kritik. c) Dabei schaffen musikalisches Material sowie musikalische Formen und Stile verfremdende Wirkung, indem sie aus ihrem bekannten Zusammenhang herausgenommen und anderwärtig

⁹⁸ Brecht, Bertolt, 'Die Horatier und die Kuriatier' ca. 1935, *BFA*, Bd. 4, S. 301.

⁹⁹ ebd., S. 303.

¹⁰⁰ ebd.

verwendet werden. d) Mannigfaltige Verwertung ein und desselben musikalischen Motivs (Variation) dient als Mittel der Erkenntnis der Veränderbarkeit von Dingen.

Musik und Text sind in ihrer Verbindung gleichberechtigte Partner, die sich als eingreifend Denkende gegenseitig kritisieren und die Spielenden damit zur Kritik auffordern. Die Musik hat vor allem organisierende Funktion, indem sie durch spezifische Dimensionen wie Metrik, Rhythmik, Dynamik, Melodik und Harmonik die Prozesshaftigkeit der Vorgänge fixieren und in ihrem Verlauf genau darstellen kann. Daneben funktioniert Musik aber auch als eingreifendes Moment, das sich störend in die Prozesse einmischt und sie damit unterbricht. Während sich die Musik auf die Widersprüche in den Vorgängen konzentriert, hebt sie dabei besonders die Vergänglichkeit der Dinge und Gegenstände hervor.

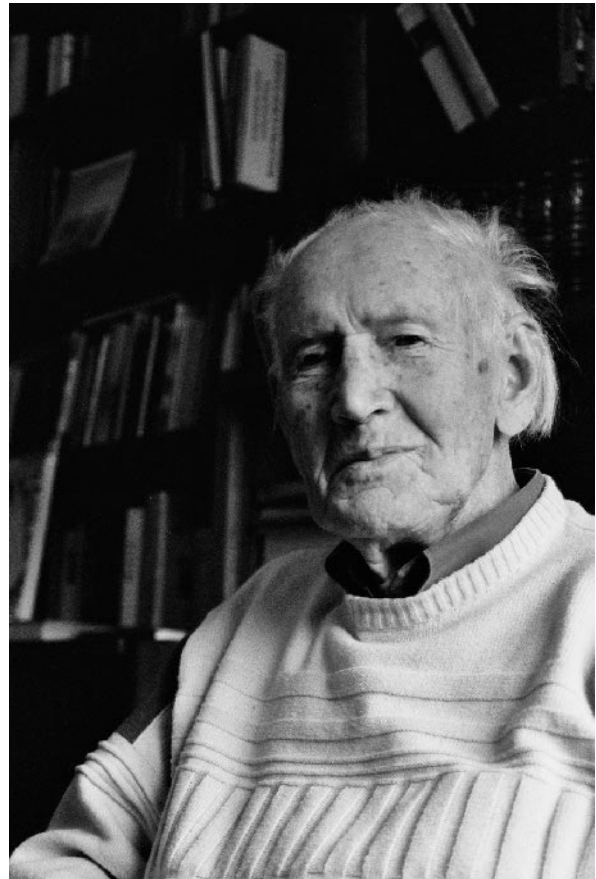
Bibliographie

- Balsler-Overlack, Anette, *Bertolt Brecht im Spannungsfeld west-östlicher Gedanken „...kuschn, solange bis du beißen kannst“* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990).
- Benjamin, Walter, *Versuche über Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966).
- *Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978).
- Bennecke, Dietrich, 'Exkurs', *Arbeitshefte Forum: Musik in der DDR* (Berlin: Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972), S. 53-61.
- Boner, Jörg, *Dialektik und Theater – Die Dialektik im Theater Bertolt Brechts* (Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft, 1995).
- Brecht, Bertolt, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA)* in 30 Bänden (Berlin und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1999).
- Brecht, Bertolt und Kurt Schwaen, „*Die Horatier und die Kuriatier*“ *Ein Lehrstück mit Musik* (Berlin: Kreuzberg records, 1999).
- Brock, Hella, *Musiktheater in der Schule. Eine Dramaturgie der Schulooper* (Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1958).
- Cornforth, Maurice, *Dialectical Materialism. An Introduction*, Band 1 (London: Lawrence & Wishart, 1961).
- Dahlhaus, Carl, 'Musikalischer Funktionalismus', *Schoenberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik* (Mainz: Schott, 1978), S. 57ff.
- Dümling, Albrecht, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985).
- Eisler, Hanns, *Materialien zu einer Dialektik von Musik*, hrsg. von Manfred Grabs (Leipzig: Reclam, 1976).
- Fowler, Kenneth, *Received Truths: Bertolt Brecht and the Problem of Gesture and Musical Meaning* (New York: AMS Press, 1991).

- Hecht, Werner, *Brecht Chronik 1898-1956* (Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1997).
- *Sieben Studien über Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, ‘Phänomenologie des Geistes’, in: *Werke 3*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970).
- Kowalke, Kim H. (Hrsg.), *A New Orpheus – Essays on Kurt Weill* (London: Yale University Press, 1986).
- Knopf, Jan (Hrsg.), *Brecht-Handbuch* (Stuttgart u.a.: Metzler, 2001-2003).
- Kurt-Schwaen-Archiv (Hrsg.), *Mitteilungen*, 2. Jahrgang / Nr. 1 (Berlin: Kurt-Schwaen-Archiv, März 1998).
- (Sonderheft), *Die Horatier und die Kuriatier – Begegnungen mit Bertolt Brecht* (Berlin: Kurt-Schwaen-Archiv, 2006).
- Lee, Kyung Boon, ‘Gestische Musik bei Brecht’, *The Brecht Yearbook*, 24 (Toronto: University of Wisconsin Press, 1999), S. 209-25.
- Lucchesi, Joachim und Ursula Schneider, ‘Lehrstücke in der Praxis, Zwei Versuche mit Bertolt Brechts „Die Ausnahme und die Regel“ und „Die Horatier und die Kuriatier“’, *Arbeitsheft 31* (Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1979).
- Lucchesi, Joachim und Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988).
- Mittenzwei, Werner, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseeln* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987).
- ‘Die Spur der Brechtschen Lehrstück-Theorie’, *Brechts Theorie des Theaters*, hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), S. 183-213.
- Müller, Roswitha, *Bertolt Brecht and the Theory of Media* (Lincoln und London: University of Nebraska Press, 1989).

- Ritter, Hans Martin, *Das gestische Prinzip* (Köln: Prometh Verlag, 1986).
- Rülicke-Weiler, Käthe, 'Die Dialektik von Darstellen und Erleben', *Brechts Theorie des Theaters*, hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), S. 217-245.
- Schöttker, Detlev, *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven* (Stuttgart: Metzler, 1989).
- Schwaen, Kurt, *Stufen und Intervalle, Erinnerungen und Miscellen* (Berlin: Verlag Neue Musik, 1976).
- *Stufen und Intervalle, Ein Komponist zwischen Gesellschaft- und Notensystemen*, 2. Auflage (Essen: Die Blaue Eule, 2005).
- *Die Horatier und die Kuriatier – Ein Lehrstück von Bertolt Brecht für Chor und kleines Orchester* (Berlin: Verlag Neue Musik, 1958).
- 'Mein Weg zur Kinderoper', *Kinderoper*, Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie, Band 6, hrsg. von Isolde Schmidt-Reiter (Regensburg: Con Brio, 2004), S. 146-151.
- Schweinhardt, Peter (Hrsg.), *Kurt Schwaen zum 90. Geburtstag, Kolloquium Berlin 10.-12.5.1999* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000).
- Steinweg, Reiner, *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis* (Frankfurt am Main: Brabdes & Apsel, 1995).
- *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1972).
- Tiessen, Heinz, *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, (Mainz: Melos, 1928).
- Weill, Kurt, 'Musik und Theater', *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Stephen Hinton (Berlin: Henschelverlag, 1990).
- Wekwerth, Manfred, 'Auffinden einer ästhetischen Kategorie', in: *Wer war Brecht? Wandlung und Entwicklung der Ansichten Brecht – Sinn und Form*, hrsg. von Werner Mittenzwei (Westberlin: Das europäische Buch, 1977).

Walter Benjamin hebt das Brecht'sche Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier* als das „unter allen der Art das vollkommenste“ hervor. Trotz dieser Wertschätzung blieb dieses letzte Lehrstück, aufgrund des Fehlens von Musik, lange unvollendet. Erst durch die Zusammenarbeit mit Kurt Schwaen und dessen Komposition konnte das Lehrstück vollendet werden und als Gebrauchsmusik Verwendung finden. Aus dem Lehrziel, einer Übung im dialektischen Denken für Kinder, resultiert das Verhältnis von Musik und Text, als ein sich in dialektischer Weise komplementierendes. Der Begriff der dialektischen Musik wird anhand musikalisch-textlicher Analyse am Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier* vertiefend betrachtet.



Kurt Schwaen. © 2006 Peter Shevlin

Andreas Aurin studierte Musikwissenschaft und Kulturwissenschaft an der Humboldt Universität zu Berlin. Seit 2007 lebt und arbeitet er in Sydney, Australien. Die vorliegende Publikation ist das Ergebnis eines einjährigen wissenschaftlichen Forschungspraktikums an der University of New South Wales (Sydney). Als dessen Fortführung beschäftigt sich Aurin im Zuge seiner Doktorarbeit mit dem Verhältnis von Musik und Text in allen sechs Lehrstücken Brechts.

Kontakt

Andreas Aurin, 42 Malcolm Street, Erskineville, 2043 NSW, Australia.

E-Mail: andreas.aurin@gmail.com

IMPRESSUM

© 2009 Andreas Aurin

Grafik/Gestaltung: Beau Tomac (Canberra, ACT), E-Mail: beau.tomac@gmail.com

Herausgegeben vom Kurt-Schwaen-Archiv Berlin, Wacholderheide 31, 12623 Berlin, Tel. 030/5626331, Fax 030/56294818, E-Mail: ksaberlin@web.de.

Der Bezug des Sonderheftes ist kostenlos. Bestellungen sind an das Kurt-Schwaen-Archiv zu richten. Das Sonderheft „*Viele Dinge sind in einem Ding.*“ *Zur Dialektik im Lehrstück Die Horatier und die Kuriatier* kann auch aus dem Internet heruntergeladen werden unter www.kurtschwaen.de.