

Tobias Faßhauer

Abhängigkeit bis zur Selbstpreisgabe?

Einflüsse von Kurt Weill in Hanns Eislers *Song von der Ware*

Im Dezember 1930 schrieb Heinrich Strobel im *Berliner Börsen-Courier*, dass die Solonummern des Tenors in der Händlerszene der *Maßnahme* in einer an Kopie grenzenden Form von Kurt Weill übernommen seien.¹ In einer von Strobel, Hans Mersmann und Eberhard Preußner gezeichneten Rezension, die im folgenden Monat in der Zeitschrift *Melos* erschien, wird diese Behauptung bekräftigt: „Die vom Klavier begleitete, auf Jazzthematik gestellte Szene der Solostimme“, heißt es da, „ist bis zur Preisgabe der eigenen Selbständigkeit von Weill abhängig.“² Dieses Urteil, hier speziell bezogen auf die Händlerszene, entspricht einer gängigen Ansicht über Eislers in jener Zeit entstandenen Songs und Balladen, die aber selten eingehender begründet wurde. Nehmen wir uns also das zweite Stück der Szene, den *Song von der Ware*, auch bekannt als *Lied des Händlers* und *Song von Angebot und Nachfrage*, einmal vor und schauen, was es mit der Abhängigkeit Eislers von Weill auf sich hat.

Als direktes Vergleichsobjekt soll ein Brecht-Song von Weill dienen, der *Song von Mandelay* aus *Happy End* (1929). Die beiden Songs (siehe die Notenbeispiele 1 und 2) sind inhaltlich miteinander verwandt: Auch im *Mandelay*-Song geht es um Angebot und Nachfrage, hier konkret um Prostitution und das Angebot einer konkurrenzlos arbeitenden unmittelbaren Produzentin, das mit der Nachfrage nicht mithalten kann. Während der Eisler-Song aus der Perspektive des Händlers den Tauschwert der Ware akzentuiert, streicht der Weill-Song aus Konsumentensicht den Gebrauchswert heraus. Wir haben es sozusagen mit einem angebots- und einem nachfrageorientierten Song zu tun.

Hören wir die Songs in zeitgenössischen Aufnahmen; zunächst den *Song von der Ware* in einer Einspielung von 1931 mit dem Tenor Erik Wirl und Bertolt Brecht als Sprecher (das erste Zwischenspiel ist stark gekürzt).

[Klangbeispiel: *Song von der Ware*, erste und zweite Strophe]

¹ Heinrich Strobel, „Das Lehrstück von Brecht-Eisler / Die Maßnahme“, in: Bertolt Brecht, *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*, hrsg. von Reiner Steinweg, S. 326–328, hier S. 327.

² Hans Mersmann, Eberhard Preußner und Heinrich Strobel, „Brecht-Eisler: Die Maßnahme“, ebd., S. 350–351, hier S. 351.

Die Aufnahme des *Mandelay*-Songs ist eine rein instrumentale, nach den Begriffen der Zeit verjazzte Einspielung der Lewis Ruth Band (1929). Die Tuba- und Banjo-Soli gehen selbstverständlich nicht auf Weill zurück. Diese Aufnahme ist sehr erhellend im Hinblick auf die oft beschworenen Jazz-Einflüsse auf Eisler und Weill. Sie zeigt, dass es sich bei den als besonders jazzmäßig aufgefassten Merkmalen vor allem um eine Angelegenheit der Oberflächeninszenierung handelt, weniger der melodischen und harmonischen Grundstruktur: Der „Jazz“ ist hier eher eine Frage des Arrangements und der Spielweise als der Komposition. In diesem Zusammenhang ist wiederum bemerkenswert, dass Eisler bestimmte mit dem Jazz assoziierte Grotteskeffekte sogar eher in seine Partituren integriert als Weill. Dazu gehören Posaunenglissandi (im *Song von der Ware* notiert als chromatische Sechzehntel-Schleiferfiguren), Flatterzungenartikulation und die Verwendung des Wah-Wah-Dämpfers bei den Blechbläsern. All dies kommt meines Wissens in Weills Berliner Songs zumindest als Partiturvorschrift nicht vor.

[Klangbeispiel: *Song von Mandelay*, erste Strophe mit Übergang zur zweiten]

Zwischen dem *Song von der Ware* und dem *Mandelay*-Song sind zunächst einmal einige ganz äußerliche Übereinstimmungen zu konstatieren. In beiden

- steht einem Refrain eine relativ lange und komplexe Vorstrophe gegenüber,
- steht der Refrain in einer anderen Tonart als der, mit der die Vorstrophe beginnt, und
- wird die Refraintonart durch eine Modulation in der Vorstrophe vorbereitet.

Durch den für herkömmliche Strophenlieder zumindest ungewöhnlichen, für Weills Songstil aber überaus typischen Tonartengegensatz zwischen Vorstrophe und Refrain wird die Rückkehr vom Refrain zum Strophenanfang zum kompositorischen Problem, dem sich Weill hier, im *Mandelay*-Song, allerdings bewusst nicht stellt. Den tonalen ‚Ruck‘ von C-Dur nach b-Moll im Übergang vom Refrain zur Strophe nimmt er billigend in Kauf. In anderen Songs, z. B. dem *Kanonensong* und der *Zuhälterballade* aus der Dreigroschenoper, ist an analoger Stelle ein modulierendes Zwischenspiel eingeschaltet. In gleicher Weise verfährt Eisler im *Song von der Ware* mit seinem toccatenhaften Intermezzo (T. 53 ff.), das zwischen dem es-Moll des Refrains und dem f-Moll des Strophenanfangs vermittelt [in Notenbeispiel 1 ist nur der Anfang des Zwischenspiels abgebildet].

Eine Gemeinsamkeit der Songs, die gleich am Anfang ins Auge springt, ist das barbaristische Begleitmodell mit Quint-Oktavklängen im Bass und nachschlagenden Akkorden. Werden die Bassquinten in einen so genannten Wechselbass zerlegt, wie im *Mandelay*-Song ab T. 43, offenbart sich die Affinität dieses Modells zu traditioneller Tanz- und Unterhaltungsmusik. Auch die weniger offensichtlichen Beziehungen zwischen Weills und Eislers Songstil sind vor dem Hintergrund der Bezugnahme auf popularmusikalische Modelle zu erschließen. Beide Komponisten waren, wenn auch mit durchaus verschiedener Motivation und Zielsetzung, an der Massenwirksamkeit ihrer Musik interessiert. Daher waren sie darauf verwiesen, ihr Publikum, um es mit dem beliebten pädagogischen Slogan auszudrücken, dort abzuholen, wo es stand. Dieser Standort war definiert durch den Schlager der Weimarer Zeit und ältere Formen der Unterhaltungsmusik. Doch, wie Eisler 1932 schrieb: „Der bürgerliche Schlager hat eine durchaus korrupte, unaktive musikalische Haltung und kann nicht ohne weiteres von uns“ – das ist hier die Arbeitermusikbewegung – „übernommen werden.“³

Die Herausforderung bestand also darin, die Fasslichkeit des Schlagers von seinem Kitschgehalt zu scheiden. Dies bedeutete, die populäre Musik zunächst auf ihre allgemeinsten Strukturmerkmale zurück zu führen, um von dort neu auszugehen. In struktureller Hinsicht steckte der Schlager der Weimarer Republik, allem Jazz-Gerede zum Trotz, noch tief im 19. Jahrhundert (im Unterschied übrigens zur Song-Produktion an der Tin Pan Alley und vor allem am Broadway in dieser Zeit). Als wesentliche Strukturmerkmale der Unterhaltungsmusik älteren Typs sind zu nennen:

- eine Syntax in Analogie zu gereimter und in einfachen Versmaßen gebundener Sprache mit Unterteilung der Formabschnitte in korrespondierende Hälften (also eine periodische Gliederung).
- eine überwiegend flächige Harmonisierung mit wenigen Akkorden. Nebenstufen und alterierte Akkorde treten vor allem im Kadenzzusammenhang auf; im Übrigen beschränkt sich die Harmonik typischerweise auf ein Pendeln zwischen den Klängen der Tonika und der Dominante, wobei ganze Phrasen mit demselben Akkord harmonisiert sein können.
- die im 19. Jahrhundert herausgebildete Möglichkeit, dass sich Melodietöne zur Begleitharmonie als hinzugefügte, d. h. eigentlich akkordfremde Noten verhalten,

³ Hanns Eisler, „Neue Methoden der Kampfmusik“, in: ders., *Gesammelte Schriften 1921–1935*, hrsg. von T. Faßhauer und G. Mayer unter Mitarbeit von M. Köster und F. Wißmann (= HEGA IX/1.1), Wiesbaden etc. 2007, S. 155 f., hier S. 156.

ohne dabei als Dissonanzen aufgefasst zu werden. Besonders häufig ist die zur Dur-Tonika hinzugefügte Sexte und die zur Dominante hinzugefügte None (es handelt sich um denselben Ton). Die traditionelle Harmonielehre kennt bereits die zur Subdominante hinzugefügte Sexte, die so genannte Sixte ajoutée. In Anlehnung an diesen von Rameau geprägten Begriff möchte ich die Harmonik der leichten Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts als „Ajoutierungsharmonik“ bezeichnen. Sie lässt sich gut anhand des Refrains von Paul Linckes Schlager *Berliner Luft* (1904) demonstrieren.

[Klangbeispiel vom Klavier; siehe Notenbeispiel 3]

In T. 3/4 ergänzt die Melodie zur Tonika-Harmonie die Sexte, in T. 7/8 ist derselbe Ton emanzipierte None der Dominante. In T. 11 erscheint die Sexte zur Dominante. Ihre späte Auflösung in die Quinte auf der „Zwei“ von T. 12 bzw. 14 ist kaum noch als solche anzusprechen, denn sie gehört als Auftakt schon zur nächsten Phrase, d. h. die Sexte tendiert deutlich zur Selbständigkeit. In T. 15/16 erklingt sogar, man staune, die None zur Tonika, auch sie nur mit einer sehr späten und sehr flüchtigen Auflösung im Auftakt zur folgenden Phrase.

(Das Nebeneinander von Tonika und Dominante mit der als Tonhöhe identischen hinzugefügten Sexte bzw. None in der Melodie ist ein ausgesprochener Topos der Tanz- und Unterhaltungsmusik seit dem Wiener Walzer. Sie findet sich z. B. bei Johann Strauß Sohn im *Donauwalzer* und im *Kaiserwalzer* und liegt modellhaft noch Weills *Moritat vom Mackie Messer* zugrunde. Dort ist sie wohlgerne schon Gegenstand satztechnischer Reflexion.)

Bei Weill finden wir spätestens seit der *Dreigroschenoper* eine Reihe systematisierter Methoden, um diese Musiksprache aufzufrischen. Sie beruhen darauf, dass Tendenzen, die in der vorgefundenen Musik als Potenzial schon angelegt sind, konsequent zur Entfaltung gebracht werden.

Auf zwei dieser Verfahrensweisen möchte ich näher eingehen:

1. die Substitution der als verbraucht empfundenen Dominanthyarmonie in den Patterns der Pendelharmonik durch leitereigene oder alterierte bzw. aus anderen Tonarten entlehnte Klänge.

2. in Anknüpfung an die konventionelle Ajoutierungsharmonik die Erweiterung der Klänge durch neue Töne, in der Regel in Gestalt einer bitonalen Überlagerung verschiedener Harmoniefunktionen.

In T. 5 des *Mandelay*-Songs wechseln die oberen Begleitstimmen aus der Tonika b-Moll in einen Dreiklang der II. Stufe, während der Tonika-Bass als durchbrochener Orgelpunkt liegen bleibt (man könnte auch einen Sixte-ajoutée-Klang der Subdominante es-Moll über Tonika-Bass annehmen). Im Refrain, T. 73, findet das Gleiche statt. Hier, in C-Dur, ist das Resultat ein Akkord, der alle Töne einer pentatonischen Skala enthält. Dieser pentatonische Klang über orgelpunktartig verlängertem Tonika-Bass ist der von Weill am häufigsten als Dominantvertreter in pendelharmonischen Zusammenhängen eingesetzte Klang.

In Halb- und Ganzschluss-Situationen erscheint die Dominante weniger ersetzbar, wenn nicht unentbehrlich. Hier zeigt sich Eisler wesentlich skrupulöser als Weill, der in der C-Dur-Kadenz der Takte 64 ff. des *Mandelay*-Songs geradezu ostentativ einen unverstellten Dominantseptakkord (G^7) schreibt. Im *Song von der Ware* verfremdet Eisler die Dominantklänge, indem er etwa in T. 21/22 eine kleine Sexte hinzufügt, oder indem er den in T. 45/46 ‚gemeinten‘ B-Dur-Septakkord durch Vorhalte und Wechselnoten verschleiert.

In T. 81 des *Mandelay*-Songs ist zu sehen, dass bei ansonsten unveränderter Harmonie das *a* in ein *as* fortschreitet. Damit greift Weill eine konventionelle Wendung mit beträchtlichem Kitsch- und Sentimentalitätsfaktor auf, und zwar handelt es sich dabei um eine Variante des so genannten Plagalschlusses, der unmittelbaren Fortschreitung der Subdominante, vorzugsweise mit Sixte ajoutée (das wäre hier F-Dur mit d), in die Tonika. Die Variante besteht darin, dass die Dursubdominante durch die lamentose Erniedrigung der Terz zunächst in einen Mollakkord verwandelt wird. Von der schlagermäßigen Verwendung dieser Formel setzt sich Weill hier, abgesehen von der Bassbehandlung, auf zweierlei Weise ab: Erstens legt er die Wendung gleichsam unters Mikroskop und dehnt sie zum Strukturmodell des kompletten Formteils. Eine sonst nur beliebig und dekorativ aufgesetzte Chromatisierung des Satzes gewinnt hier formbildende Bedeutung.

Zweitens müssen wir uns daran erinnern, dass der pentatonische Akkord ja als Vertreter der Dominante, nicht der Subdominante eingeführt wird, und dass somit seine subdominantische Umkodierung durch Alteration des *a* zu *as* gänzlich überraschend erfolgt. Auf diese Weise gelingt es Weill, das Moment des Vorhersehbaren und Eingeschliffenen zu neutralisieren, das

der Wendung ansonsten anhaftet. Sie klingt jetzt wieder wie neu. Man ist versucht zu sagen: So wie der junge Genosse in der *Maßnahme* fragt: „Was ist eigentlich Reis?“, so fragt sich Weill: Was ist eigentlich eine Mollsubdominante in Dur, und was ist sentimentaler im Gegensatz zu gefühlvollem Ausdruck in der Musik? Dabei spielt natürlich auch die typisch Weill'sche Kantilene der Refrain-Melodie und ihre nicht minder typische Brechung durch die gehetzte Begleitmotorik eine Rolle.

Interessant ist nun, was Weill zwar nicht in diesem Song, aber in zahlreichen anderen mit dem nach Dur entlehnten Mollsubdominantakkord weiter anstellt: Er emanzipiert ihn von seiner angestammten Funktion und macht ihn im Tonraum verschiebbar. Betrachten wir etwa den Anfang des Songs *Was die Herren Matrosen sagen* aus *Happy End* ab dem Gesangseinsatz in T. 5 (siehe Notenbeispiel 4): Die erste Melodiephrase definiert ein durch das *cis* dorisch gefärbtes e-Moll als Bezugstonart. Der Klang im ersten und zweiten Takt (= T. 5/6) entspricht somit einem Septakkord der Tonika über einem Bass der Subdominante, so dass im Ganzen wieder ein pentatonisches Total erklingt. Der Akkord im dritten Takt (= T. 7) ist (man lasse sich von Vorhalten und Durchgängen nicht täuschen) ein g-Moll-Dreiklang mit hinzugefügter großer Sexte *e* über dem auch hier als Orgelpunkt verlängerten subdominantischen Bass. Das heißt: Die initiale harmonische Fortschreitung des Songs von der Ware findet sich hier vorweggenommen, sofern man vom ‚falschen Bass‘ bei Weill und vom Wust hinzugefügter Noten bei Eisler absieht. Der Folge e-Moll–g-Moll bei Weill entspricht f-Moll–as-Moll bei Eisler. Eine solche Kleinterzverbindung zweier Mollakkorde eröffnet in Eislers Song nicht allein die Vorstrophe, sondern analog auch den Refrain, siehe T. 39–42 mit der Fortschreitung von es-Moll nach fis-Moll, welches hier allerdings nicht mit der großen Sexte, sondern mit der kleinen Sexte *d* als Wechselnote der Quinte *cis* erscheint – dies im Rahmen der auch von Weill oft bemühten (aber keineswegs erfundenen) Shimmy-Figur mit dem Sechzehntel-Doppelschlag auf (relativ) betonter Zeit.

Eine hinzugefügte Note, die Eisler recht oft verwendet, Weill hingegen, so weit ich sehe, nie, ist die kleine Sexte in tonikalen Mollakkorden, wie hier in den Anfangstakten das zu f-Moll hinzugefügte *des* und das in T. 13/14 zu b-Moll hinzugefügte *ges*. Derartige Klänge – sie prägen z. B. auch das *Capriccio über jüdische Volkslieder* aus Eislers 2. Orchestersuite – lassen sich zwar leicht als schlichte Analogiebildung zur konventionalisierten Dur-Tonika mit Sexte erklären, klingen aber durch die Halbtonreibung zwischen Quinte und Sexte entschieden härter als diese.

Dies gilt noch mehr für die Sekundballungen im zweiten Klang des *Songs von der Ware* (T. 5/6). Solche Klänge gibt es in einem früheren Stadium seines Schaffens auch bei Weill. Notenbeispiel 5 stellt einigen Takten aus dem *Mahagonny*-Songspiel von 1927 ihre Entsprechung in der späteren *Mahagonny*-Oper gegenüber. Wie zu sehen, hat Weill den Satz durch ‚Subtraktion‘ hinzugefügter Noten wesentlich entschärft und geglättet.

Dieser Vergleich wirft ein bezeichnendes Licht auf die je unterschiedliche Haltung, die Weill und Eisler zum Schlagergenre einnehmen. Weills Entwicklung steht zunehmend im Zeichen des Versuchs, den Schlager als Mittel demokratischer Massenkommunikation zu refunktionalisieren, was eine gewisse Ungebrochenheit und neu zu erreichende Unmittelbarkeit des Stils erfordert. Das Schlagerhafte in Eislers *Song von der Ware* ist demgegenüber nicht allein ein Zugeständnis an Hörgewohnheiten, sondern es wird als geradezu der Inbegriff des Warencharakters in der Musik zugleich zum Gegenstand kompositorischer Kritik. Der Schlager als Gattung wird mit dem Händlertypus identifiziert. Daher das große Gewicht auf Mitteln der Parodie und Verzerrung.

In T. 11 des *Songs von der Ware* wechselt der erweiterte as-Moll-Klang in einen Ces-Dur-Akkord mit der kleinen Septime *heses* im Bass. Als Harmonisierungsprinzip der Anfangstakte wird somit erkennbar, dass die Melodietöne *f*, *as* und *ces* als Akkordgrundtöne behandelt werden. Andererseits ist der Ces-Dur-Klang betont als Variante des vorangegangenen as-Moll-Klangs inszeniert. In diesem sind dank der Ajoutierungen bis auf den Basston *heses* alle Töne von T. 11/12 schon enthalten, und das *heses* selbst alterniert mit dem vormaligen Grundton *as*. Die Zweitaktigkeit des harmonischen Rhythmus vorausgesetzt, kann also zunächst nicht sicher entschieden werden, was hier harmonischer Substanzton und was kontrapunktische Nebennote ist: *heses* oder *as*. Es ist dies eine Stelle, an der ein Weillismus in einen Eislerismus umschlägt: Die Ambivalenz von Tönen hinsichtlich ihres Status’ als Haupt- oder Nebennoten ist für Weills Harmonik sehr charakteristisch, ist dort aber in der Regel eine Frage der tonalen Multiperspektivik infolge bitonaler Schichtungen. (Verwiesen sei nur auf das *cis* im Beispiel aus dem *Matrosen*-Song, das sich in tonikalen Schicht des Satzes als akzidentell darstellt, in der subdominantischen Schicht aber als substantiell, nämlich als Terz einer dorischen Subdominante.) Hier, bei Eisler, wird die Nebennoten-Ambivalenz zum Moment entwickelnder Variation.

Einmal eingeführt, tritt der Dur-Dreiklang mit kleiner Septime in der Vorstrophe des *Songs von der Ware* wiederholt auf: in T. 16 und an analogen Stellen erneut als Ces^7 , in T. 20 und 28 als Ges^7 ; Ges^7 wird dabei im Rahmen einer Sequenz als Entsprechung zu Ces^7 konstituiert. Der Akkordtyp ist wohlgermerkt derselbe, den Eisler in seiner angestammten Funktion als Vertreter der Dominante peinlich vermeidet. Hier erscheint er, was die Bassführung in T. 19–22 und 27–30 mit ihrer durchaus Weillischen Suggestion eines quintfälligen Stufengangs verschleiert, in so genannte phrygische Wendungen eingebunden; d. h. die Klänge werden halbtönlweise abwärts aufgelöst, Ces^7 nach b-Moll, Ges^7 nach F-Dur. (Insofern sind die Septimen dieser Akkorde eigentlich übermäßige Sexten, nämlich durch Alteration gewonnene Leittöne. Die Notation trägt dem aber nur auf der letzten Achtel von T. 12 mit *a* anstelle von *heses* Rechnung.)

Die klassisch-romantische Harmonik kennt solche Verbindungen vor allem als Halbschlussformeln, mit dem zweiten Akkord als dominantischem Durklang. Eisler verwendet phrygische Wendungen sowohl in der Funktion von Halbschlüssen als auch von Ganzschlüssen, und manchmal sogar, wie in T. 11–14, als beides zugleich. In T. 32/33 synthetisiert er den phrygischen Ganz- und den Halbschluss von b-Moll, indem er aus dem Ganzschluss den ersten Akkord, Ces-Dur diesmal mit großer Septime, und aus dem Halbschluss den zweiten Akkord, F-Dur, entnimmt.

Die Doppeldeutigkeit der phrygischen Wendung macht es möglich, die gesamte Vorstrophe trotz des scheinbaren Beginns in f-Moll auf ein stark phrygisch geprägtes b-Moll zu beziehen. Man betrachte daraufhin noch einmal die zitierte Stelle aus Weills *Matrosen*-Song: Hier ermöglicht die Doppeldeutigkeit des g-Moll-Klangs, sprich seine Deutbarkeit als Subdominante, den gesamten Viertakter T. 5–8 trotz des scheinbaren Beginns in e-Moll retrospektiv auf D-Dur zu beziehen.

So könnte man sagen: Was Weill die Ambivalenz leiterfremder Mollakkorde (bzw. halbverminderter Septakkorde, als welche Molldreiklänge mit großer Sexte auch aufgefasst werden können), das ist Eisler die Ambivalenz der phrygischen Wendung. Das Ergebnis ist in beiden Fällen eine Art schwebender Tonalität, die sich im einzelnen Moment als eine sehr wohl determinierte Tonalität gebärden kann.

Dass phrygische Verbindungen im Übrigen auch Weills Musik nicht fremd sind, erweist schon ein Blick auf die Fortsetzung des *Matrosen-Songs* (T. 9/10) mit einer tonikal-phrygischen Wendung in D-Dur, sowie auf T. 27–43 im *Song von Mandelay*, wo der H-Dur-Septakkord, der mit dem tonikalen B-Dur- bzw. b-Moll-Akkord alterniert, als Ces-Dur mit übermäßiger Sexte zu lesen wäre. Wie anfangs im *Song von der Ware* liegt die Septime bzw. übermäßige Sexte hier im Bass.

Abschließend sei auf ein wesentliches Merkmal des *Songs von der Ware* hingewiesen, für das kein Äquivalent bei Weill angeführt werden kann; das ist die konstruktive Konsequenz in der melodischen Gestaltung. Bis T. 30 werden alle neu eintretenden Melodietöne entweder durch einen Kleinterz- oder einen fallenden Halbtonschritt erreicht. In T. 31/32 wird die Konfiguration kleine Terz plus Halbton zur großen Terz plus Ganzton geweitet und dabei das c^2 als Spitzenton der Vorstrophe eingeführt. Im Refrain werden beide Motivvarianten dergestalt miteinander verknüpft, dass daraus das Kopfmotiv mit der Eisler-typischen chromatischen Drehfigur hervorgeht (eine solche begegnet z. B. auch im Chor *Auf den Straßen zu singen* op. 15).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Vorwurf, Eisler kopiere Weill, zwar durchaus nachvollziehbar, aber höchst unfair erscheint: Erstens ist Weills Songstil selbst keine voraussetzungslose Neuschöpfung, sondern basiert auf der Verarbeitung gerade hochgradig konventionalisierten Materials. Zweitens zeigt die Analyse, dass die bei Eisler erkennbaren Weillismen nicht einfach nur herbeizitiert, sondern den ihm eigenen Verfahren logisch-stringenter Entwicklung und Verknüpfung unterworfen werden.

Spannender als im Angesicht gewisser stilistischer Ähnlichkeiten Plagiatsdiskussionen zu führen, ist es in jedem Fall, den Gemeinsamkeiten und Unterschieden im kompositorischen *Denken* nachzuspüren, das Weill und Eisler im Umgang mit dem Material populärer Musik entwickeln.

Notenbeispiel 1: *Song von der Ware*, reduzierte Darstellung der ersten Strophe (Stichnoten: harmonisches Substrat)

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes accents (^) over the first four measures. The second system begins at measure 7. The third system begins at measure 13. The fourth system begins at measure 19. The fifth system begins at measure 25 and includes the marking *molto rit.*. The sixth system begins at measure 32 and includes markings for *a tempo*, *accel.*, and *[instrumental]*. The score uses various musical notations including notes, rests, dynamics, and articulation marks.

Refrain

39 etwas ruhiger

45

51 rit. Trp. a tempo

ff Pos.

[Notenbeispiel 2: *Song von Mandelay*, siehe die Klavier-Direktionsstimme: Kurt Weill, *Happy End*, Wien: Universal Edition 1976 (UE 11685), S. 68–74, oder: *Brecht-Liederbuch*, hrsg. von Fritz Henneberg, Frankfurt am Main 1985, S. 102–105.]

Notenbeispiel 3: Paul Lincke, *Das macht die Berliner Luft*, Refrain, T. 1–17 (vereinfacht)

* Das *as* in T. 11–14 fehlt in der für den vorliegenden Beitrag konsultierten Klavier-Einzelausgabe des Liedes und im Klavierauszug der Operette *Frau Luna* (Nr. 11), ist in letzterem aber an der Parallelstelle T. 27/28 des Refrains vorhanden.

[Notenbeispiel 4: Siehe die Klavier-Direktionsstimme: Kurt Weill, *Happy End*, Wien: Universal Edition 1976 (UE 11685), S. 30, oder: *Brecht-Liederbuch*, hrsg. von Fritz Henneberg, Frankfurt am Main 1985, S. 88, jeweils T. 5 ff.]

[Notenbeispiel 5: Siehe den Klavierauszug: Kurt Weill, *Mahagonny*, Songspiel, Wien: Universal Edition 1967 (UE 12889), Nr. 1, S. 1, sowie den Klavierauszug: Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Wien: Universal Edition 1969 (UE 9851), Nr. 4, S. 32.]