

Abiturthema 1999: Leistungskurs Musik, Aufgabe 3 (Aufgabenart II)

Erörterung fachspezifischer Texte (von Kotschenreuther, Hinton und Weill) zur Rezeption von Weills Dreigroschenoper

Aufgabenstellung:

1. Überprüfe bzw. erkläre die einzelnen Aussagen Kotschenreuthers, Blochs und Adornos anhand der vorliegenden Klangbeispiele. (Lassen sich die Aussagen an den Notentexten belegen?)
2. Vergleiche mit diesen Positionen die Aussagen Weills.
3. Versuche das Problem der Rezeption der Dreigroschenoper näher zu klären, indem Du – über die Texte hinausgehend - die Unterschiede zwischen Strawinsky und Weill anhand der Klangbeispiele deutlicher herausarbeitest. Welche Anforderungen stellt Strawinsky an den Hörer, welche Weill? Wie hängen die unterschiedlichen Anforderungen mit den unterschiedlichen ästhetischen Positionen zusammen? Gibt es Gründe für die ‚mißverständliche‘ Rezeption Weills? Wieso sieht Weill selbst im Erfolg seiner Dreisohenoper kein ‚Mißverständnis‘?

Materialien:

Notentexte:

- Fr. J. Wagner: „Unter dem Doppeladler“-Marsch (Anfang)
- Strawinsky: Marsch aus „Die Geschichte vom Soldaten“ (Anfang)
- M. Seiber: Foxtrott (T. 1-8)
- Weill: Kanonensong, 1. Strophe

Klangbeispiele:

- Fr. J. Wagner: Marsch (Anfang), A. Boult, 1968, SBK 63052 (1993), Dauer: 0:57
- Strawinsky: Marsch, Peter Leiner, CD Bayer Records 100 207, Dauer: 1:40
- Seiber: Foxtrott, T. 1-16 (eigene Midi-Einspielung), Dauer: 0:20
- Weill: Kanonensong (1. Strophe), Brückner-Rüggeberg 1958, MK 42637, Dauer: 0:45

Arbeitszeit: 4 ¼ Stunden

Texte

Helmut Kotschenreuther: Weills Musik zur Dreigroschenoper

Einige von den Mitteln, mit denen Weill die Gesellschaftskritik betrieb, hatte bereits Strawinsky vorgeprägt, als er gewisse Modelle der Vulgärmusik gewissermaßen demontierte und die Bruchstücke - analog den Praktiken der modernen Maler von Picasso bis Schwitters - nach den Spielregeln einer verabsolutierten Ästhetik neu zusammenfügte und in das unbarmherzig gleißende Licht eines spekulativ experimentierenden Kunstverstands tauchte. Ähnlich verfuhr Weill, indem er die Formen der damals eingebürgerten Gesellschaftstänze Foxtrott, Tango und Shimmy verfremdete und auf diese Weise der Sphäre der Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik entriß, der sie entstammen. Die Mittel, mit denen Weill die Verfremdung erzielte, sind eine erbarmungslose Rhythmik, schroffe, manchmal schockartige Harmoniewechsel und nicht zuletzt die Instrumentation...

Über den Analogien zwischen Strawinsky und Weill darf die Unterschiedlichkeit ihrer Resultate keinesfalls vergessen werden. Ein Stück ... Strawinskys ... verharrt im Ästhetischen; es meint sich selber. Ein Stück ... Weills .. hingegen bricht aus dem Ästhetischen aus und wirkt ins Gesellschaftliche hinein; es zielt auf einen Partner, auf einen Gegner, ja man könnte mit guten Gründen behaupten, daß Weills Musik nicht zuletzt von dem Gegner lebt, den sie angreift. Auf kurze Formel gebracht: Strawinskys Musik meditiert, Weills Musik polemisiert...

Es ist fraglich, ob das Publikum, das der Uraufführung beiwohnte und danach dem Theaterdirektor Ernst Josef Aufricht monatelang ein volles Haus bereitete, überhaupt begriff, was da auf der Bühne vor sich ging und was das Wesen der Weillschen Musik eigentlich ausmacht. Die Zuhörer, denen die «Moritat von Mackie Messer» allzu leicht ins Ohr ging, überhörten, daß die *Dreigroschenoper*-Musik eine Menetekel-Musik ist [Menetekel = unheilvolles Vorzeichen], daß aus den lumpenhaft-stockfleckigen Klängen ein todtrauriges «gewogen und zu leicht befunden» herauströnt. Sie überhörten den grimmigen Hohn und hielten das apokalyptische «Hoppla» der Seeräuber-Jenny für einen guten Witz oder einen wirksamen Gag. Sie ... verwechselten ... die Maske mit dem, was sie maskiert. Damit handelten sie wie die, die vom Wörtchen Galgenhumor stets den Galgen wegdenken.

Der ungeheure Erfolg der *Dreigroschenoper* war also primär ein Mißverständnis ...
In: Attila Csampai und Dietmar Holland: Bertolt Brecht / Kurt Weill, Reinbek 1987, S. 109-112

Stephen Hinton

Die Dreigroschenoper - ein Mißverständnis

... Die These selbst erwächst aus der sich aufdrängenden Frage: wie konnte ein Werk mit solch subversiver [=umstürzlerischer] Tendenz und zugleich derart hohem künstlerischen Anspruch die begeisterte Zustimmung eines so weitgefächerten Publikums gewinnen? ...

Es kann die »Mißverstehens-These« Ausdruck verärgerten Zweifels sein, so wie dies in dem Brief deutlich wird, den der Philosoph Ernst Bloch an den gleichgesinnten Intellektuellen und Vertreter der Kritischen Theorie, »Herrn Wiesengrund« [= Adorno], kurz nach der Premiere schreibt. »Merkwürdig«, kommentiert Bloch, » ... Keiner buht, das Haus ist jeden Abend ausverkauft, und sogar das >Friederike<-Publikum ist glücklich.« Als »Friederike-Publikum« bezeichnet er die Besucher anspruchslos-heiterer Aufführungen, wie etwa solcher von Franz Lehárs Operette über Friederike Brion (eine der Amouren des jungen Goethe), die einen Monat nach der *Dreigroschenoper* in Berlin uraufgeführt wurde. Auf der Suche nach Vergleichsbeispielen führt Bloch den Skandal an, den Otto Klemperers Aufführung von Igor Strawinskys *L'histoire du soldat* [= Die Geschichte vom Soldaten] im selben Monat an der Berliner Kroll-Oper hervorgerufen hatte. Eine derartige Publikumsreaktion, so glaubt er, wäre dem Weill-Brecht-Werk gegenüber weit angemessener gewesen als jener uneingeschränkte Zuspruch; und er fügt hinzu, daß es »ohne die *Geschichte vom Soldaten* schwerlich eine *Dreigroschenoper* geben könnte«. Weill selbst erkannte die Herausforderung, noch bevor er *Die Dreigroschenoper* komponierte: »[...] »was Strawinsky in seiner *Geschichte vom Soldaten* versucht«, erklärt er im Januar 1926, »[kann wohl] als die zukunftssicherste Zwischengattung [...] gelten [...] und es [kann] vielleicht grundlegend für eine bestimmte Richtung der neuen Oper werden [...]« ...

Adornos Versuch, »das Werk gegen seinen Erfolg zu verteidigen«, beruht auf der Prämisse [=Voraussetzung], daß Kunst nicht »bedeutend« und »in sich selbst stimmig« sein und zu gleicher Zeit »auf breiter gesellschaftlicher Basis konsumiert« werden kann. Popularitätserfolg und künstlerische Qualität schließen sich für Adorno zwingend gegenseitig aus. Wenn nun die Popularität der *Dreigroschenoper* seiner Prämisse zu widersprechen scheint, so folgert er, daß entweder das fragliche Werk einer näheren analytischen Betrachtung nicht standhalten könne, oder aber, daß es Gegenstand eines Mißverstehens geworden sein müsse. Diese Auffassung mag an das Diktum Schönbergs erinnern: »Denn wenn es Kunst ist, ist sie nicht für alle, und wenn sie für alle ist, ist sie keine Kunst.« ...

In: Metzger / Riehn: Musikkonzepte 101/102, Kurt Weill, Reinbek 1998, S. 130-132

Kurt Weill (1929):

... Sie weisen in Ihrem Brief auf die soziologische Bedeutung der *Dreigroschenoper* hin. Tatsächlich beweist der Erfolg unseres Stückes, daß die Schaffung und Durchsetzung dieses neuen Genres nicht nur für die Situation der Kunst im rechten Moment kam, sondern daß auch das Publikum auf eine Auffrischung einer bevorzugten Theatergattung geradezu zu warten schien. Ich weiß nicht, ob unsere Gattung nun an die Stelle der Operette treten wird... Wichtiger für uns alle ist die Tatsache, daß hier zum erstenmal der Einbruch in eine Verbrauchsindustrie gelungen ist, die bisher einer völlig anderen Art von Musikern, von Schriftstellern reserviert war. Wir kommen mit der *Dreigroschenoper* an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.

Von diesem Standpunkt aus gesehen, reiht sich die *Dreigroschenoper* in eine Bewegung ein, von der heute fast alle jungen Musiker ergriffen werden. Die Aufgabe des l'art pour l'art-Standpunktes, die Abwendung vom individualistischen Kunstprinzip, die Filmmusik-Ideen, der Anschluß an die Jugendmusikbewegung, die mit all dem in Verbindung stehende Vereinfachung der musikalischen Ausdrucksmittel - das alles sind Schritte auf dem gleichen Wege.

Nur die Oper verharrt noch in ihrer »splendid isolation«. Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar außerhalb des großen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden »Oper« und »Theater« als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. Und immer wieder muß man hören: »Das geht vielleicht im Theater, aber nicht in der Oper!«. Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet worden, und alles, was man »Tradition der Oper« nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters ...

Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, erwies sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der *Dreigroschenoper* gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters. Ihr ergebener *Kurt Weill* (Januar 1929) Brief an die Musikzeitschrift „Musikblätter des Anbruchs“. In: David Drew (Hg.): Kurt Weill. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a/M 1975, S. 53ff.

Notenbeispiele

Fr. J. Wagner: Unter dem Doppeladler (K. u. K.-Monarchie)

Strawinsky: Marsch (aus: Geschichte vom Soldaten, 1918)

$\text{♩} = 96 - 104$

FOXTROT für Klavier (for piano)

In: Das Musikwerk

M. Seiber

Musical score for the Foxtrot piece, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and a bass staff. The music features a rhythmic pattern characteristic of a foxtrot, with various chords and melodic lines.

Weill: Dreigroschenoper, 1928

Nr. 7. KANONEN - SONG (Macheath - Brown)

Foxtrot-Tempo ($\text{♩} = 92$)

Musical score for the Canon Song, including piano accompaniment and vocal lines. The score is divided into several systems:

- System 1:** Piano accompaniment for measures 6-10.
- System 2:** Vocal line for Macheath (M.) and Brown (B.) for measures 6-10. Lyrics: "John war dar - un - ter und Jim war da - bei".
- System 3:** Piano accompaniment for measures 11-13.
- System 4:** Vocal lines for Macheath (M.) and Brown (B.) for measures 11-13. Lyrics: "Doch die Ar - moe, sie fragt kei - nen, wer er sei / Geor - gie ist Sergeant ge - wor - den. und mar -".
- System 5:** Piano accompaniment for measures 14-16.
- System 6:** Vocal lines for Macheath (M.) and Brown (B.) for measures 14-16. Lyrics: "Sol - da - ten woh - nen auf den Ka - / schierte hin - auf nach dem Nor - den. Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -".

Continuation of the musical score for the Canon Song, including piano accompaniment and vocal lines for Macheath (M.) and Brown (B.):

- System 7:** Measures 19-23. Lyrics: "no - nen vom Cap bis Couch Be - har. / no - nen vom Cap bis Couch Be - har."
- System 8:** Measures 24-28. Lyrics: "und es be - geg - ne - te / Wenn es mal reg - ne - te ih - nen 'ne neu - e".
- System 9:** Measures 29-33. Lyrics: "'ne brau - ne o - der blas - se, dann mach sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar. / Ras - se, dann mach sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar."
- System 10:** Measures 36-40. This system contains piano accompaniment without lyrics.

Unterrichtszusammenhang (Aufgabe 3)

Aufgabe 3 bezieht sich schwerpunktmäßig auf 13/I. Die Klangbeispiele sind den Schülern aus dem Unterricht bekannt – allerdings nicht deren direkter Vergleich. Die Texte sind neu, doch die darin vorkommenden ästhetischen Aspekte sind den Schülern vertraut. Die zentrale Fragestellung der Textausschnitte sowie die Positionen von Bloch und Adorno tangieren sehr stark Unterrichtsinhalte von 13/II (Musik und Popularität). Die Bedeutung von Wahrnehmungsmustern und hörtypologische Besonderheiten kennen die Schüler aus 12/I.

Erwartungshorizont (Aufgabe 3)

Weills kompositorische Verfahren sind in Strawinskys Geschichte vom Soldaten vorgeprägt.

Kotschenreuther nennt:

- Benutzung von Modellen der Vulgärmusik (Belege: Strawinsky: Marsch; Weill: Foxtrott, Schlager – im Refrain -, Tanzmusikkapelle)
- Verfahren der Demontage und der kubistischen Montage (Belege: bei Strawinsky: Reduktion des hm-ta-Basses auf eine einzige harmonisch Stufe und ‚Durcheinanderkleben‘ melodisch-rhythmischer Marsch- und Fanfaren-Fetzen; bei Weill harte horizontale Schnitte zwischen Stilphären – Foxtrott / Barbarismus alla „Sacre“ in T. 7ff / ‚schmalziger‘ Tanzschlager T. 6ff. – und vertikales Zusammenschneiden stilistisch heterogener Elemente, z.B. T. 17-22.: ‚barbaristisch‘-einstufiger hm-ta-Baß + sentimentale Chromatik in der Mittelstimme + fetzige Schlagermelodie)
- Verfahren der Verfremdung:
- erbarmungslose Rhythmik (damit könnten die ‚barbarischen‘ Repetitionen bei Strawinsky und die jazzmäßigen Patterns bei Weill gemeint sein),
- schockartige Harmoniewechsel (etwa die Rückung von ‚d‘ nach ‚des‘ am Anfang des Kanonensongs)
- Instrumentierung (etwa Umfunktionierung der Instrumente, z.B. Hm-ta-Baß bei Strawinsky von Streichern statt Blechbläsern gespielt), Bevorzugung der ‚unromantischen‘ Bläser statt der Streicher, durchsichtige kammermusikalische Besetzung, Aufwertung des Schlagzeugs

Unterschiede sieht Kotschenreuther in der Ästhetik:

Strawinskys Musik ist absolute Musik. Sie „*meditiert*“, d.h. sie kreist um sich selbst. Strawinsky geht es bei seinen ‚Parodie‘-Verfahren nicht (zumindest nicht in erster Linie) um Kritik, Provokation, politische Wirkung, sondern um die Schaffung neuer Kunstwerke und um das Aufbrechen der ‚automatisierten‘ Wahrnehmung (im Sinne Sklovkys).

Weill dagegen *polemisiert*: Er hat eine politische, aufklärerische Intention. Seine Musik ist eine „Menetekel-Musik“, d.h. sie malt inhumane Mißstände an die Wand, die bald darauf im Nazismus grausame Wirklichkeit werden. (Beleg: Im Kanonensong werden, vergleichbar mit Grosz‘ Bild „Stützen der Gesellschaft“, die ‚Bürger‘ als Militaristen und Rassisten dargestellt.) Das Publikum bejubelt zwar die gelungene Karikatur, versteht aber nicht den Vorgang der Entlarvung und nimmt die „*Maske*“ als bare Münze.

Deshalb sieht Kotschenreuther den Erfolg der Dreigroschenoper als ein „*Mißverständnis*“ an.

Der gleichen Meinung sind Bloch und Adorno:

Beide sehen in Weills Dreigroschenoper ein hochwertiges, avanciertes Werk der Moderne. Beide können nicht begreifen, daß ein so fortschrittliches Werk den Beifall der Masse findet und vermuten deshalb ein Mißverständnis. Für Bloch ist dabei besonders die Tatsache verwunderlich, daß die Dreigroschenoper nicht wie das ihr wesensverwandte Werk Strawinskys einen Skandal bei den Berlinern provoziert.

Bei Adorno wird ein von Schönberg beeinflusster elitärer Standpunkt sichtbar (vgl. das Schönberg-Zitat), der den Wert der Musik nach dem Grad der Ablehnung beim gewöhnlichen Publikum bemessen möchte.

Weill sieht das ganz anders. Er setzt sich gerade von diesem elitären Standpunkt ab. Er möchte die „*splendid isolation*“ und den „*l'art pour l'art-Standpunkt*“ überwinden und neue gesellschaftliche Kreise erreichen. Er favorisiert im Sinne Hindemiths eine ‚mittlere‘ Musik. Er möchte an die Stelle der alten Kunstform Oper ein musikalisches Theater mit einer vereinfachten musikalischen Sprache setzen. Diese Sprache soll „*faßbar*“ und „*sinnfällig*“ sein. Daß das gelungen ist, beweist ihm der Erfolg der Dreigroschenoper. Ein Bedauern Weills über den Erfolg ist nirgends zu spüren.

Das „*Faßbare*“ und „*Sinnfällige*“ kann aber auch für ihn nicht alles gewesen sein. Nur sieht er anscheinend keinen Widerspruch zwischen Gefallen und Verstehen. Das Beifallklatschen bezieht sich zunächst auf das *Wie*: die gelungene Musik und überzeugende Darstellung, das intendierte *Was* muß davon nicht in Mitleidenschaft gezogen werden. Der Vorgang entspricht dem, was bei Kabarett und Komödie immer passiert: Die Darstellung wird beklatscht, auch wenn dabei der eigenen Entlarvung Beifall gezollt wird. Ob die intendierte Bewußtseins- und Verhaltensänderung erreicht wurde, entzieht sich der unmittelbaren Wahrnehmung.

Es bleibt die Frage nach der unterschiedlichen Rezeption von Strawinsky und Weill. Hier geben die Texte keine Erklärung. Das liegt daran, daß die entscheidenden Unterschiede zwischen beiden zwar (bei Kotschenreuther) hinsichtlich der ästhetischen Grundposition richtig artikuliert, aber hinsichtlich deren Auswirkung auf Struktur und Rezeption nicht weitergedacht sind.

Strawinsky entfernt sich viel stärker von konventionellen Wahrnehmungsmustern als Weill:

- Die Reduktion der Funktions-Harmonik auf einen Bordunklang setzt herkömmliche Kadenzschemata außer Kraft
- Die polytonale Schichtung führt zur weiteren Desorientierung (z.B. T. 1-2: F + Des, T. 3: E + C, T. 6ff.: G + A)
- Der durchgehende 2/4-Beat des Basses wird durch wechselnde Gegenmetren gestört (Polymetrik)
- Die motivische und periodische Struktur ist völlig unschematisch, wörtliche Wiederholungen kommen nicht vor. Dadurch wird ein Voraushören fast unmöglich. Es gibt zwar durchgehend Korrespondenzen, alles hängt mit allem zusammen, aber die Wahrnehmung dieser Ordnungen ist sehr erschwert. Nur der er aufmerksame Hörer registriert diese Zusammenhänge, nebenbei ‚abhaken‘ lassen sie sich nicht. Beispiel: T. 11-18 nimmt deutlich des Thema aus T. 6-8 auf und führt es weiter. Es lassen sich viele motivische Teiltransformationen erkennen, zumindest erahnen (Wiederholung von Segmenten, Umkehrung und Krebs). Nach längerem Suchen entdeckt man sogar eine diastematisch ‚wörtliche‘, sequenzierte Wiederholung,

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is labeled '6' and the bottom staff is labeled '15'. The bottom staff features complex rhythmic patterns with time signatures 2/4, 3/8, and 2/4. Arrows indicate connections between notes in the two staves, suggesting a relationship or transformation between the two parts.

aber durch die Änderung der anderen Parameter und die irritierende Art, wie diese Figur in dem Zusammenhang der übrigen (vordergründig deutlicheren) Anspielungen ‚versteckt‘ ist, wird der hörende Nachvollzug außerordentlich erschwert.

Weill behält demgegenüber die bekannten Schemata (in ‚verschrägter‘ Form) bei:

Das Taktmuster wird nirgends in Frage gestellt, die 4-Takt-Gruppen setzen sich deutlich ab und korrespondieren miteinander, die (varierte) Strophenform ermöglicht leichte Orientierung. Selbst die oben erwähnten schroffen harmonischen Rückungen hört man als Schärfung der herkömmlichen Kadenz. Neben romantisierend-alterierten gibt es auch ganz normale Kadenzen, z.B. in a-Moll (T. 33/34). Die Barbarismen werden als Illustrierung des rüden Tons wahrgenommen und somit als ‚passend‘ empfunden. Die Wahrnehmung ist also auf der rein musikalischen Ebene nicht auf dem Anspruchsniveau Strawinskys.

Diese Vereinfachung ist bedingt durch Weills Ästhetik. Er ist darauf angewiesen, erkennbare musikalische Gesten (Klischees) zu setzen, um eine eindeutige politische Aussage zu machen. Die sentimentale Amüsiertmusik der Tanzlokale dient als Folie (Maske), die in ihrem Widerspruch zur Barbarei der singenden Typen entlarvend wirken soll. Hier setzt nun die Schwierigkeit der Rezeption ein. Ein oberflächliches Hören bleibt an den gewohnten Mustern und deren ‚interessant-moderner‘ Aufmachung hängen. Die komplexe semantische Konstruktion kommt dadurch gar nicht in den Blick. Es erfordert schon sehr viel Aufmerksamkeit und ein trainiertes Ohr, um z.B. die ‚Falschheit‘ von T. 30-35 zu entdecken bzw. zu verstehen, wo der Höhepunkt der Barbarei („Beefsteak Tartar“) mit der ‚normalsten‘ Kadenz (a-Moll) und der ‚normalsten‘ Melodik (sequenzierte Skalenausschnitte) gestaltet wird. Den zusätzlichen Hinweis Weills – das E7 in T. 34 bleibt unaufgelöst bzw. mündet ‚falsch‘ ins d-Moll – überhört man leicht, weil der Aha-Effekt der Strophenwiederholung sich in den Vordergrund schiebt.

Hier liegt das Dilemma der Weillschen Ästhetik. Er muß die neue Konsumentenschicht bei ihren Wahrnehmungsmustern abholen, muß andererseits in der semantischen Konstruktion aber hochkomplexe Arrangements treffen, die einen geübten und intelligenten Hörer voraussetzen. Wenn Weill in dem Erfolg seiner Oper kein Mißverständnis sieht, vertraut er wohl darauf, daß mit der gelungenen Rezeption der ‚Fassade‘ unerschwerlich auch die intendierten Inhalte transportiert werden. Bei politischer Musik bleibt ja immer nur diese Hoffnung. Die Frage ist auch, ob eine ästhetisch ‚richtige‘ (‚vollständigere‘) Rezeption der Dreigroschenoper von sich aus direkt zu einer Verhaltensänderung führt. Und: Würde man nicht auch in diesem Falle Beifall klatschen?