
KLEINE BEITRÄGE

Weill, Schönberg und die „Zeitoper“

von Alexander L. Ringer, Urbana

Der Hochkonjunkturtaumel, von dem gegen Ende des ersten Nachkriegsjahrzehnts weite Kreise der deutschen Republik erfaßt waren, erstreckte sich nicht nur auf das von der Stresemannschen Außen- und Währungspolitik bewirkte ‚Wirtschaftswunder‘; auch auf kulturellem Gebiet waren Leistungen zu verzeichnen, an die noch ein paar Jahre früher kaum jemand zu denken gewagt hätte. In der Hauptstadt Berlin wetteiferten schöpferische und darstellende Künstler ersten Ranges aus dem In- und Ausland um die Gunst eines vielschichtigen Publikums, das in seinen hohen Anforderungen sogar das Pariser in den Schatten stellte. Und eine kleine Armee federbeschwingter Kritiker schleuste den schier endlosen Strom von Neuigkeiten auf oft amüsante, meistens jedoch mitleidlose Weise durch die zahlreichen Spalten, die den Künsten von einer stattlichen Anzahl von unaufhörlich miteinander in Fehde liegenden Zeitschriften und Tageszeitungen verschiedenster politischer Richtungen eingeräumt wurden. Das Schubert-Jahr 1928 erwies sich als besonders ergiebig für sensationslüsterne Redakteure, denn da gab es viel Umstrittenes in der Musik – von Kurt Atterbergs preisgekrönter Jubiläums-Symphonie bis zu Arnold Schönbergs jüngster ‚Herausforderung‘, den *Orchester-Variationen* op. 31. Doch erregte kein einziges unter den hunderten von reaktionären, fortschrittlichen, künstlerisch verantworteten, flagrant propagandistischen, interessanten und lächerlichen, erschütternden und unterhaltenden Stücken auch nur annähernd das allgemeine Aufsehen, mit dem die *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill am 31. August 1928 ihren völlig unerwarteten Triumphzug durch die Republik und bald danach um die Welt antrat.

Mit der *Dreigroschenoper* erreichte die revolutionäre Avantgarde in der Musik und auf dem Theater bürgerliche Respektabilität, nicht weil sie, wie so manches ‚Aktuelle‘, darauf ausging, einer hedonistisch-materialistischen Gesellschaft den unerbittlichen Spiegel ihrer selbstzerstörerischen Unmenschlichkeit vorzuhalten, sondern weil sich in dieser Tragikomödie des Menschlich-allzu-Menschlichen Schein und Realität, Pathos und Parodie, Ideologie und Galgenhumor so ausgewogen gegenüberstanden, daß Menschen aller Klassen und Zeitalter, aller Nationalitäten und politischer Überzeugungen sich und ihre eigenen Probleme darin zu erkennen vermochten. Mit anderen Worten, Brecht und Weill brachten es mit ihrer *Dreigroschenoper* fertig, wie einst Aristophanes, Mozart und Balzac, zeitbedingte Sozialkritik in den Bereich echter Kunst zu erheben. Diese unleugbare Großtat provozierte jedoch zunächst eine Diskussion, die in ihrer Leidenschaft wohl nur mit der inzwischen der Vergangenheit angehörenden über Wagner und das Musikdrama zu vergleichen war. Um den schlimmsten Mißverständnissen abzuhelpfen, die, von den Tageszeitungen angefacht, auch am Familientisch und beim Fünf-Uhr-Tee eifrig serviert wurden, sahen Autor und Komponist sich bald gezwungen, ihren ursprünglichen Absichten in einer Reihe von auf die jeweilige Leserschicht zugeschnittenen Artikeln Ausdruck zu verleihen. So kam es, daß Kurt Weill kurz vor Weihnachten 1928 den fraglichen Versuch machte, minder vorgebildeten Zeitungslesern einige

der prinzipiellen Überlegungen zu vermitteln, die ihn und Brecht bei der Arbeit geleitet hatten, indem er diese in das nicht gerade geschmackvolle Schema einer Gymnasialklassenstunde einbaute. Das Resultat bekräftigte nicht nur seine Feinde in ihrer tiefen Verachtung für den „Kulturbolschewisten“ Weill, sondern befremdete auch viele derjenigen, die ihm, wie Arnold Schönberg, trotz mancher Meinungsverschiedenheit wohlgesinnt waren, weil sie sein Talent schätzten. Schönberg schnitt sich den Artikel, der unter dem Titel *Der Musiker Weill* erschienen war, sorgfältig aus und versah ihn seiner Gewohnheit nach mit ausführlichen Randglossen¹.

Nach einer kurzen Übersicht über die letzte Stunde, die Wagner und dem Musikdrama gewidmet war, stellt Weills Lehrer fest, daß es da „immer um Götter und Helden und merkwürdige Begriffe wie Waldesweben, Feuerzauber, Gralsritter u.s.w.“ geht, die für junge Menschen, deren Interessen „technischen Fragen, . . . Flugzeugen, Autos, Radioanlagen und Brückenbauten“ zugewandt sind und deren Lektüre hauptsächlich aus Sportberichten besteht, jegliche Bedeutung verloren haben. „Aufschreiben“, donnert der Lehrer: „die Zeit der Götter und Helden ist vorbei.“ Auf ein Publikum, das ihn ohne ausführliche Erklärungen überhaupt nicht verstehen kann, wirkt Wagner wie ein Schlafmittel. Die Oper des neunzehnten Jahrhunderts ist nur „aus der gesellschaftlichen Lage des vorigen Jahrhunderts“ heraus zu verstehen, was übrigens auch für die seltsame Gewohnheit gewisser Eltern gilt, die noch ab und zu ins Konzert gehen. Musik, die nicht „in den Dienst der Allgemeinheit gestellt werden kann“, hat heutzutage einfach keine Daseinsberechtigung. „Aufschreiben: Die Musik ist nicht mehr eine Sache der Wenigen.“ Und darum ist sie „einfacher, klarer und durchsichtiger . . . sie will keine Philosophie mehr wiedergeben, sie will keine äußeren Vorgänge schildern, sie will aber auch keine Stimmungen mehr erzeugen.“ Geschichtlich ist das so aufzufassen: „Als die Musiker alles erreicht hatten, was ihnen in ihren kühnsten Träumen vorschwebte, da fingen sie wieder von vorne an. Aufschreiben!: Kurt Weill macht den Versuch, auf dem Gebiet des musikalischen Theaters von vorn anzufangen.“ Diese Pflicht schuldet er der Mehrheit, die der romantischen Oper bereits völlig entfremdet ist, weil da lebendige Menschen, „die eine allen verständliche Sprache sprechen“, keinen Platz haben.

Zu seinem großen Glück begegnete Weill zu rechter Zeit „Bertolt Brecht – Klammer auf – Bertolt Brecht, der Begründer des epischen Dramas – Klammer zu –“, von dem der Musik eine ganz neue Aufgabe zugeordnet ist: sie soll die Handlung an geeigneten Stellen unterbrechen, statt sie zu fördern oder zu untermalen. „Schreibt Euch als wichtigstes Ergebnis der bisherigen Arbeit Weills das Wort ‚gestischer Charakter der Musik‘ auf, über das wir im nächsten Jahr im Fachkurs noch ausführlich sprechen werden, wenn diejenigen unter Euch, die sich dem Kritikerberuf zuwenden wollen, uns verlassen haben werden. Aufstehen! Wir singen jetzt Nr. 16, ‚Der Mensch lebt durch den Kopf‘ . . .“ Der Artikel schließt mit den ersten acht Takten dieser *Ballade von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens*, in der es heißt, daß vom Kopf des Menschen höchstens eine Laus lebt.

Der *Musiker Weill* löste bei Arnold Schönberg abwechselnd Erstaunen und Entsetzen aus. Besonders unangenehm berührte ihn die herablassende Art und Weise, in der der Sozialmusiker Weill sich über sein Publikum, einschließlich des jugendlichen, ausdrückte. „Ich hoffe“, schreibt Schönberg in seinen Randglossen, „es kommt bald die Zeit, wo diese Jugend es als Beleidigung auffassen wird, daß man für sie wie für Idioten schreibt . . . Man kann sich sehr volkstümlich ausdrücken, ohne zu blödeln, und es wird sich bald herausgestellt haben, daß alle diese Gemeinschaftskünstler nur für sich und für einander geblödeln haben.“ Davon abgesehen sind hier, so meint Schönberg, sozial-psychologische Erörterungen überhaupt nicht am Platz, denn:

„Es kann sich in allen geistigen Dingen – nur darin unterscheidet sich die schöpferische Tätigkeit von der gewerblichen – nie darum handeln, nur etwas so zu bringen, daß es für einen bestimmten Zweck geeignet ist, sondern darum, einem Gedanken die Form zu geben, die ihn am

¹ Das Original befindet sich im Archiv des Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles und ist bei Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, unter D 114 verzeichnet.

besten, klarsten und umfassendsten und derart darstellt, daß alle Folgerungen, die sich aus ihm ergeben, zwanglos, ja beinahe von selbst daraus entspringen“².

Schönberg beruft sich auf den damaligen Schach-Weltmeister Aljechin sowie auf Albert Einstein, zum Beweis dafür, daß sich die Musik in dieser Beziehung von der Wissenschaft und anderen rein geistigen Betätigungen prinzipiell nicht unterscheidet. Er konnte denn auch nicht umhin sich zu fragen, ob so mancher Pragmatiker unter seinen Kollegen in stilistischen Fragen nicht auch materielle Interessen mitsprechen ließ, im Sinne jenes bekannten Verlegers der da sagte: „Gemeinschaftskunst ist die einzige Möglichkeit – bei dem gegenwärtigen Zinsfuß.“

Weder die in ihren Mitteln fast burlesk anmutende Polemik Weills noch die Vehemenz der Schönbergischen Reaktion ließe sich heute außerhalb des Zusammenhangs eines Journalismus erklären, von dem derartige Kontroversen nicht nur ausführlich behandelt, sondern beharrlich angeschürt wurden: im vorliegenden Fall geschah dies allgemein unter der Parole „Opernkrise“. Doch wäre zu untersuchen, ob der ästhetische Abgrund zwischen Schönberg und seinen Jüngern einerseits und Weill und den Vertretern des musikalischen Zeittheaters andererseits tatsächlich so unüberbrückbar war, wie man ihren gegenseitigen verbalen Ausschreitungen entnehmen zu müssen glaubt. Ob man den Beginn der sogenannten Opernkrise erst bei Ernst Kreneks Jazz-Oper *Jonny spielt auf* (1927) ansetzt oder ihn, was weitaus stichhaltiger scheint, mit der Premiere von Bergs *Wozzeck* zwei Jahre früher in Verbindung bringt, ist von verhältnismäßig geringer Bedeutung. Der springende Punkt ist vielmehr, ob es sich dabei um einen unlösbaren Konflikt handelte, weil ein traditionsgebundenes Genre, wie das der Oper, außerstande war, den kulturpolitischen Forderungen und Bedürfnissen einer demokratischen Zeit gerecht zu werden, oder ob das Hauptproblem in den stets mehr um sich greifenden Nachkriegsmedien Radio und Film zu suchen war, deren besonderen Eigenschaften und künstlerischen Möglichkeiten die traditionellen Bühnengattungen, einschließlich der Oper, von nun an schöpferisch Rechnung tragen mußten.

Arnold Schönberg gab verschiedentlich letzterer Meinung Ausdruck, so bereits 1927, als er eine Zeitungsumfrage zum Thema „Gibt es eine Krise der Oper“ dahin beantwortete, daß die Oper als Illusionskunst gegenüber dem Film jede Chance verspielt habe. Darum werde die Oper sich, „um dem Vergleich aus dem Weg zu gehn, vom Realismus wahrscheinlich abwenden oder sonst einen ihr angemessenen Weg finden müssen“³. Zumal er davon überzeugt war, daß auch Farb- und Tonfilm binnen kurzem zu erwarten waren, glaubte er mit Sicherheit voraussagen zu können, daß das größere Publikum sich ganz und gar dem Kino verschreiben würde, was der Oper insofern zugute kommen dürfte, als sie sich nun wieder ihrer ursprünglichen Aufgabe widmen könne, nämlich der künstlerischen Befriedigung jener Minderheit, die für Allzuverständliches nichts übrig hat. Und damit eröffnen sich völlig neue Möglichkeiten, denn unter diesen Bedingungen kann die Oper endlich Oper musikalischer Gedanken werden. „Wie so was aussehen mag? Es läßt sich nicht sagen – nur tun“⁴. Eins aber geht auch aus Schönbergs Erklärung hervor: die feste Überzeugung, daß die Opernmusik in Zukunft ihre eigenen, von der Bühnenhandlung als solcher verhältnismäßig unabhängigen Wege gehen wird.

² In den Revisionsbemerkungen zum Drama *Der biblische Weg*, die Schönberg im Juni 1927 unter dem Titel *Sprich zu dem Felsen* notierte, heißt es: „Aus einem guten Gedanken fließt alles von selbst.“ Bereits 1925 skizzierte er die unvollendete Studie *Der musikalische Gedanke, seine Darstellung und Durchführung*. Dasselbe Problem, mit dem er sich lebenslang befaßte, unterliegt auch den *Prinzipien der Darstellung des Gedankens* aus dem Jahre 1934. Letzteres betreffend vgl. A. Goehr, *Schoenberg's Gedanke Manuscript*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* II, 1 (1977), S. 4–25.

³ Als Zitat abgedruckt in *Anbruch IX* (1927), S. 70.

⁴ Vgl. A. Schoenberg, *The Future of Opera*, in: *Style and Idea*, hrsg. von L. Stein, New York 1975, S. 337.

Für den langjährigen Funkstundenredakteur Weill war es ebenfalls selbstverständlich, daß die erstaunlichen Nachkriegsleistungen der Filmindustrie den Geschmack und die Erwartungen der Massen bereits tief beeinflußt hatten. Als Vertreter einer jüngeren, politisch radikaleren Generation zog er jedoch ganz andere Folgerungen aus diesem unbestrittenen Tatbestand. Nicht als intellektuelles Gegenstück zum unterhaltenden Film schien ihm die Zukunft der Oper gesichert, sondern umgekehrt als ein dem Film zeitgemäßes Musiktheater, das, ohne auf vom Film Gelerntes zu verzichten, dank der Musik imstande ist, Wahrheiten zu sagen und in menschliche Tiefen vorzudringen, die der Leinwand, der Sache nach, entgehen müssen. Schon kurz nach Vollendung seiner ersten Oper, *Der Protagonist*, hatte Weill auf die wichtigsten Neuerungen des Films hingewiesen: „*fortwährender Szenenwechsel, die Gleichzeitigkeit zweier Geschehnisse, das Tempo des wirklichen Lebens, und das überlebensgroße Tempo der Persiflage, die marionettenhafte Wahrhaftigkeit des Trickfilms*“⁵. Daß gerade diese cinematographischen Errungenschaften angetan waren, den Film in scharfen Konflikt mit der klassischen Theatertradition zu bringen, von der die Oper jahrhundertlang abhing, war Weill ebenso klar wie die Tatsache, daß es bisher nur einem Bühnengenre gelungen war, dem Film auf kommerzieller Basis Konkurrenz zu machen, jenem nämlich, von dem sogar der Schönberg-Jünger H.H. Stuckenschmidt 1926 gestehen mußte: „*Den Menschen von heute ist sie ein Bedürfnis, panem et circenses . . . Dichter und Musiker! Schafft Revuen*“⁶.

Ein genialer Kleinkunstmeister wie Rudolf Nelson erhob die Berliner Revue tatsächlich zum aktuellsten Musiktheater im besten Sinne derer, die mit Stuckenschmidt von ihr erwarteten: „*Stets der Meinung des Tages verhaftet, untertan dem Stimmungswechsel in Geschmack, Börse, Politik – aktuellster Ausdruck des täglichen und nächtlichen Brots – muß sie variabel sein im Ganzen wie im Detail: gewärtig neuer Eingriffe; elastisch und in allen Teilen auseinandernehmbar*“⁷. Es dauerte nicht lange, bis diese Kriterien der Revue für das sogenannte Lehrstück verbindlich wurden, von dem sich Ende der zwanziger Jahre Krenek, Hindemith und andere so viel Gutes versprochen. Wie zu erwarten, war auch Weill vorübergehend mit dabei. Er sah aber schnell ein, daß die von seinen Kollegen befürwortete revueartige Formlosigkeit in Gefahr war, zum Selbstzweck zu werden, womit sich die Sache für ihn erledigte. Im März 1928 unterbreitete er dann seinen Gegenvorschlag einer neuen Großform epischen Charakters, in der gerade der Musik noch nie dagewesene strukturelle Aufgaben vorbehalten waren, da „*die berichtende Form den Zuschauer niemals in Ungewißheit oder in Zweifel über die Bühnenvorgänge läßt . . . Die einzige Voraussetzung für ein solches ungehemmtes Ausmusizieren in der Oper besteht darin, daß eine Musik in ihrem innersten Wesen natürlich, Theatermusik' (im Mozartschen Sinn) sein muß, um zu einer völligen Befreiung von den Akzenten der Bühne vorstoßen zu können*“⁸.

Ein Jahr vorher hatte Weill die posthume *Faust*-Oper seines Lehrers Busoni zum Anlaß genommen, um „*die Erneuerung der Oper*“ durch rein musikalische Formbildung zu befürworten und sich für die „*wechselseitige Befruchtung der musikalischen und der theatralischen Phantasie*“ einzusetzen⁹. Ende 1929 folgte schließlich die endgültige Abrechnung mit dem „*aktuellen*“ Theater in einem grundlegenden Artikel, in dem er sich auf die großen Zeitstücke der Vergangenheit berief, wie Mozarts *Figaro* und Beethovens *Fidelio*, in denen „*Ideen oder Stoffe . . . Anspruch darauf erheben konnten, in einer dauernderen und gewichtigeren Form behandelt zu werden, als sie etwa die Zeitung zu bieten vermag*“¹⁰. Das von der Berliner literarischen Revue beeinflusste Zeitstück zeige zwar „*Geschehnisse unserer Zeit*“, sei aber

⁵ K. Weill, *Möglichkeiten absoluter Radiokunst*, in: *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von D. Drew, Frankfurt 1975, S. 130.

⁶ H.H. Stuckenschmidt, *Lob der Revue*, Anbruch VIII (1926), S. 155.

⁷ Ebd., S. 153.

⁸ K. Weill, *Zeitoper*, Neudruck in: *Melos* 25 (1958), S. 10.

⁹ K. Weill, *Busonis „Faust“ und die Erneuerung der Opernform*, in: Anbruch IX (1927), S. 56.

¹⁰ K. Weill, *Aktuelles Theater*, Neudruck in: *Melos* 37 (1970), S. 276.

außerstande, „die großen Zusammenhänge zu erläutern“: „man zeigt nicht den Menschen von heute in seiner wirklichen Gestalt; man will die Zeit photographieren, anstatt ihr den Spiegel vorzuhalten, in dem sie sich sehen kann“¹¹.

Die neue Ästhetik des epischen Musiktheaters wurde erst für die Mahagonny-Oper verbindlich, da die Dreigroschenoper aus rein stofflichen Gründen noch „ungefähr die Form der ‚Dialogoper‘, einer Mischgattung aus Schauspiel und Oper“, erforderte¹². Der Mahagonny-Stoff dagegen „ermöglichte eine Gestaltung nach rein musikalischen Gesetzen. Denn die Form der Chronik, die hier gewählt werden konnte, ist nichts als eine ‚Aneinanderreihung von Zuständen‘“. Die Geschichte der Stadt Mahagonny „wird dargestellt in einer lockeren Form von aneinandergereihten ‚Sittenbildern des 20. Jahrhunderts‘“¹³, denen „eine Folge von 21 abgeschlossenen musikalischen Formen“ entspricht¹⁴. Daß Weill damit, strukturell wie in der Formulierung, auf die ebenfalls in strikt-musikalischen Formen gehaltenen, dem Kabarett aufs engste verwandten drei mal sieben Melodramen des *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg anspielte, steht wohl außer Frage. Seine Begeisterung für Schönbergs Meisterwerk war und blieb grenzenlos. Im November des Mahagonny-Songspiel-Jahres 1927 wies er sein Rundfunk-Publikum auf die bevorstehende Sendung dieses Werkes, „das eine neue Epoche der Musikgeschichte geschaffen hat“ und pries die „Knappheit seiner Ausdrucksweise“ und „ungeheure(n) Intensität der musikalischen Sprache“¹⁵. Und gerade im Mahagonny-Songspiel glaubt der Weill-Biograph David Drew „noch . . . entfernte Nachklänge des ‚Pierrot Lunaire‘ zu hören“¹⁶. Es sei dahingestellt, inwieweit der Mondestrunkene als Vorahne der Taifungefangenen angesehen werden darf, oder die Rote Messe als Modell für den Mahagonny-Choral. Vom Vorkriegs-Surrealismus ist jedenfalls in der Mahagonny-Oper wenig zu spüren, denn Weill strebte einen Stil an, den er selbst als „weder realistisch noch symbolisch“ beschrieb: „Er könnte eher als ‚real‘ bezeichnet werden, denn er zeigt das Leben, wie es sich in der Sphäre der Kunst darstellt“¹⁷.

Was hier mit „real“ gemeint ist, ergibt sich abermals aus seinen prägnanten Bemerkungen über Busonis *Faust*-Oper, deren streng polyphonische Schreibweise im Urteil vieler mit den dramatischen Bedürfnissen des Theaters unvereinbar war, während Weill nichts weniger in ihr sah als „die einzig mögliche Gestaltungsform des Faust-Stoffes, sie ist Milieu dieser Oper wie die türkische Färbung in der Entführung, wie der spanische Rhythmus in *Carmen*“¹⁸. Zweifellos verdankt die Dreigroschenoper das „reale“ ihres Stiles in diesem Sinn einem Milieu, das vom Jazz beherrscht wird. Entschieden anders liegen die Dinge in der Mahagonny-Oper, deren Stoff nach einer weitaus differenzierteren musikalischen Behandlung verlangte, und wo dementsprechend der Jazz nur Teil-Milieu sein konnte in einem wahren Mosaik von ebenbürtigen Milieus, die allen möglichen geschichtlichen Epochen und Situationen entnommen sind. Mit welchem selbst für ihn ungewöhnlichen Gusto der Komponist sich der delikaten Aufgabe stellte, bekannte musikalische Traditionen und Konventionen zu ganz bestimmten dramatischen Zwecken zu verwenden, sei hier kurz durch einige markante Beispiele angedeutet.

In Nr. 4 parodiert das Männer-Quartett mit dem Refrain „Schöner, grüner Mond von Alabama“ den Jungfernkranz-Refrain der Brautjungfern im Freischütz (3. Akt). In Nr. 8 rezitiert ein Männer-Terzett „Wunderbar ist das Heraufkommen des Abends“ a cappella im

¹¹ Ebda., S. 277.

¹² K. Weill, *Vorwort zum Regiebuch der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*, in: Anbruch XII (1930), S. 5.

¹³ Ebda., S. 6.

¹⁴ K. Weill, *Anmerkungen zu meiner Oper „Mahagonny“*, in: Die Musik XXII, 6 (1930), S. 441.

¹⁵ K. Weill, *Schriften*, S. 124.

¹⁶ Ebda., S. 220.

¹⁷ K. Weill, *Vorwort zum Regiebuch . . .*, S. 7.

¹⁸ K. Weill, *Busonis „Faust“ . . .*, S. 54.

Litanei-Ton als Einleitung zum Lamento des Jim Mahoney, der „*doch gar kein Mensch sein*“ will. Das Gegenstück dazu liefert am Anfang von Nr. 9 das grotesk-sentimentale Virtuosenstück („*unter Benützung des Gebets einer Jungfrau*“) auf dem schlecht gestimmten Bar-Klavier, in dem der Holzfäller Jack „*die ewige Kunst*“ erkennt¹⁹. Die nächste Nummer beginnt mit einer großangelegten Instrumental-Fuge („*Ein Hurrikan in Bewegung auf Mahagonny*“), gefolgt vom Ensemble mit Männerchor „*Oh furchtbares Ereignis*“. Dessen Mittelsatz macht sich durch geschickte Engführungen der Frage „*Wo ist eine Mauer*“ über eine typische Opernkonvention des 19. Jahrhunderts lustig, denn das Hauptresultat sind lächerlich klingende Kurzwiederholungen von „*wo, wo*“. Der Männerchor „*Haltet Euch aufrecht*“ in Nr. 11 weist direkt auf Mozarts geharnischte Männer. Das Liebesduett, Nr. 14, „*Sieh jene Kraniche im großen Bogen*“, spannt seine weiten Melodiebögen im Rahmen eines strengen Choralvorspiels. Ein teilweise organaal gehaltener Choralatz ist das „*Laßt Euch nicht verführen*“ der vorletzten Nummer. Das Ganze endet mit einem Trauermarsch, der in seiner primitiven Wucht wohl bewußt auf Siegfrieds Grablegung bei Wagner anspielt: „*Können uns und euch und niemand helfen*“ ist ja die Schlußbilanz dieser ‚Menschendämmerung‘ in einundzwanzig abgeschlossenen Formen.

Das Haupt-Milieu der *Mahagonny*-Oper aber bleibt die populäre Musik, vor allem die des Jazz der zwanziger Jahre, selbstverständlich im Sinne eines Ernst Bloch, der auf Strawinskys *Histoire du soldat* als „*das Original guter Musik aus Abfall, Traum und Lumpen*“ hinwies²⁰. Kurt Weill gestand dann auch ohne weiteres seine Schwäche für „*das groteske, ironische Element, das bei Strawinsky zweifellos stärker als bei irgend einem anderen vertreten ist*“²¹. Am Ende war es jedoch der Neo-Klassiker, der ihn faszinierte, speziell „*in seinen jüngsten Werken, die die Spuren einer intensiven Beschäftigung mit Bach aufweisen*“, was den Busoni-Schüler andererseits in keiner Weise hinderte, sich auch mit Schönberg und seiner Schule schöpferisch auseinanderzusetzen. Heute, ein halbes Jahrhundert später, zeichnen sich die geschichtlichen Zusammenhänge eher so ab, daß man geneigt ist, die *Mahagonny*-Patenschaft weniger dem „kleinen Modernsky“ als Bergs *Wozzeck* zuzuschreiben, dem im tiefsten Sinne des Wortes zeitgemäßen Drama, das seinerseits aus drei mal fünf musikalischen Formen besteht, auf deren metaphorische Bedeutung der Komponist selbst aufmerksam gemacht hat. So beschrieb Berg z. B. die Wirtshausszene im zweiten Akt, in der „*ein vollständig betrunkenener Handwerksbursche . . . eine Fastenpredigt*“ hält, als „*eine Karikatur im wahrsten Sinne des Wortes, die sich auch in ihrer musikalischen Behandlung kundgibt (was freilich, wie so vieles andere, verschwiegen wird). Zur Chormelodie des Bombardons kontrapunktieren die übrigen Instrumente einer Heurigen-Musik, in der strengen Form einer vierstimmigen Choralbearbeitung*“²². Wie fest sich gerade diese Szene bei Weill verankerte, geht nicht nur aus dem Kraniche-Duett, sondern aus vielen ähnlichen Stücken in *Mahagonny*, in der *Dreigroschenoper*, im *Berliner Requiem* und in manch anderer Komposition derselben Richtung hervor, wo die Bewunderung für Berg sich einerseits in der Formbehandlung niedergeschlagen hat, andererseits aber auch in der Instrumentation: die Ziehharmonikas, Gitarren, Fiedeln und sogar Pflife der Bergschen Wirtshausszene finden sich wieder im Bandonion, im Banjo, in der Baßgitarre der ‚Hier-darfst-du‘-Schenke. Daß bereits Mahler sowohl Instrumente als Spielmanieren volkstümlicher Herkunft zu ähnlichen symbolischen Zwecken

¹⁹ Möglicherweise hatte Weill dabei eine Bemerkung von Paul A. Pisk im Auge, der dem Schönberg-Kreis angehörte und 1927 in einem Aufsatz über *Das neue Publikum* zu seinem Leidwesen feststellen mußte, daß der „*fortschrittliche*“ Arbeiter auf musikalischem Gebiet dem modernen Arbeiterlied das bürgerlich-sentimentale des vergangenen Jahrhunderts vorzog (vgl. Anbruch IX [1927], S. 95).

²⁰ E. Bloch, *Lied der „Seeräuber-Jenny“ in der Dreigroschenoper*, in: Anbruch XI (1929), S. 127.

²¹ K. Weill, *Schriften*, S. 124.

²² A. Berg, *Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck“*, in: Die Musik XVI (1924), S. 589.

verwendete, tut der Eindeutigkeit der Berg-Weill-Verbindung in der *Mahagonny*-Oper nicht Abbruch. Und dasselbe gilt für die geschichtliche Tatsache, daß dramatische Auswertungen von Tänzern verschiedener Volksschichten auf Marschner, Weber und Mozart zurückgehen.

Der äußere Anlaß für Alban Bergs grundsätzliche Feststellungen über „*Die musikalischen Formen in meiner Oper ‚Wozzeck‘*“ war ein kritischer Aufsatz seines Wiener Kollegen Emil Petschnig, der es unternommen hatte, anhand des Klavierauszuges die Schlußfolgerungen einer bereits 1923 veröffentlichten Analyse zu widerlegen, in der betont wurde, daß Bergs entscheidender „*Beitrag zum Opernproblem*“ nicht in tonalen Fragen zu suchen sei, sondern „*in der Form ist es, in der der Komponist neue Wege beschreitet*“²³. Petschnig wies zunächst auf frühere Beispiele von musikalischer Formsymbolik in der Oper, wie Tschaikowskys Kanon kurz vor dem Zweikampf zwischen Lenski und Onegin, die *Meistersinger*-Prügfuge, und das Fugato-Finale des ersten *Carmen*-Aktes, um dann aufgrund seines eingehenden Studiums verschiedener *Wozzeck*-Nummern zu folgendem Schluß zu kommen: „*Günstigenfalls kann man von schwachen Ansätzen zum Versuch einer Wiedergeburt der Oper aus dem Geiste der Form sprechen, die aber in einem Wust von Stimmen und Akkorden rettungslos untergehen. Eine solche musikdramatische Renaissance bedarf eines weit entschlosseneren Vorgehens, eines vollständigen Bruches mit der gegenwärtig durch Strauss oder gar Schreker repräsentierten Richtung, eines Ganz-woanders-Anknüpfens und Frisch-von-vorn-Anfangens: desselben Schrittes, den man in der Instrumentalmusik von den Riesen- und Massensinfonien zur intimen Kammermusik bereits getan hat*“²⁴. Das Prinzip des „*Von-vorn-Anfangens*“, das in Weills Apologie der *Dreigroschenoper* eine so wichtige Rolle spielen sollte, verdankt demnach seine erste unzweideutige Formulierung einer bereits im Februar 1924 erschienenen, im Grunde genommen gar nicht böswilligen *Wozzeck*-Kritik, in der Bergs Meisterwerk noch vor der Uraufführung im Rahmen der sich schnell anbahnenden sogenannten Opernkrise einer geschichtlichen Würdigung unterzogen wurde. Als Weill dann vier Jahre später zu seiner künstlerischen Verwirklichung übergang, griff er bewußt auf eine Epoche zurück, in der das musikalische Theater sich oft nicht weniger demonstrativ als Zeittheater gebärdet. John Gays *Beggar's Opera* wollte ja ebenfalls Protesttheater sein, und Johann Christoph Pepusch bediente sich dementsprechend eines Idioms, das in seiner gewollten Volkstümlichkeit ganz dem des stilisierten Jazz in der *Dreigroschenoper* entsprach. Doch war Weill sich völlig klar darüber, daß die Vereinfachung der Mittel im Dienst der Aufklärung, die im 18. Jahrhundert das Wesen der *opera buffa*, der *opéra comique* und des Singspiels bestimmte, erst bei Mozart „*die gläserne Klarheit und die innere Gespanntheit der musikalischen Diktion*“²⁵ erreichte, durch die das Zeitgemäße sich über die Zeit erhob. Ähnliches gelang im 20. Jahrhundert zunächst Arnold Schönberg in seinem mit der Kammeroper (im Sinne eines Kammer-Monodramas) verwandten *Pierrot Lunaire*. Schließlich kam der große Wurf seines Schülers Alban Berg, in dem das dramatische Geschehen untrennbar geworden ist von der Präzision musikalischer Formgebung und Artikulation – und zwar unter Zuhilfenahme reichster Mittel. Theodor W. Adorno hatte wohl besonders letzteres im Auge, als er meinte, die berühmte Wirtshauszene im *Wozzeck* sei das Scherzo, „*um das Mahler sein Leben lang gekämpft hat . . . , darin das alte ausgezehrt und doch nicht ganz zu verdrängende Apriori der Tanzform aufgegriffen, ganz transparent gemacht, ganz erfüllt wird*“²⁶.

Vom Standpunkt geschichtlicher Kontinuität also trat Kurt Weill, der sich in seiner Ersten Sinfonie, die noch aus der Zeit des *Wozzeck* stammt, begeistert zu Mahler bekannt hatte, mit *Mahagonny* – „*tonal oder atonal*“ – in die direkte *Wozzeck*-Nachfolge. Zugleich aber – und das

²³ E. Viebig, *Alban Bergs ‚Wozzeck‘*. Ein Beitrag zum Opernproblem, in: *Die Musik XV* (1923), S. 507. Viebig glaubte, seine Bemerkungen wie folgt beschließen zu dürfen: „*Vielleicht führt hier der freie Weg zur wahrhaft ‚musikalischen Oper‘ – fort vom Musikdrama*“ (S. 510).

²⁴ E. Petschnig, *Atonales Opernschaffen*, in: *Die Musik XVI* (1924), S. 343.

²⁵ K. Weill, *Schriften*, S. 30.

²⁶ Th. Wiesengrund-Adorno, *Berliner Opernmemorial*, in: *Anbruch XI* (1929), S. 66.

mag überraschen – wurde die Oper von der Stadt, in der, außer der Unfähigkeit zu zahlen, alles erlaubt ist, zu einem wichtigen Zwischenglied in der Kette, die von Arnold Schönbergs Kurzoper *Die glückliche Hand* bis zum unvollendeten *Moses und Aron* reicht. In der städtischen Wüste Mahagonny gibt es ja auch einen Ankläger namens Moses. Und die Männer von Mahagonny sagen ebenfalls „nein“ zu Gott, der „an einem grauen Vormittag mitten im Whisky“ zu ihnen kommt, und ziehen ihm die materialistische Hölle vor, an die sie gewöhnt sind. Übrigens lieferte Weill selbst die Grundlage für solche eigentlich auf der Hand liegende Vergleiche, indem er erklärte: „Ein Opernstoff kann in der gleichen Art aktuell sein, wie es die biblischen Geschichten vom verlorenen Sohn, vom Gastmahl, von der Ehebrechung sind. Es war daher von Anfang an unser Bemühen, die Geschichte einer Stadt, die ja in diesem Sinn schon ein ‚biblischer‘ Vorgang ist, nur in jenen Etappen vorzuzeigen, die eine strenge, gehobene Darstellung zulassen.“²⁷ Daß sich die Zeitoper auf diese Weise ganz merklich dem Oratorium näherte, entging Weill natürlich ebensowenig wie die Tatsache, daß die gelungensten musikdramatischen Schöpfungen jener Zeit, von *Oedipus Rex* bis *Mathis der Maler*, epischer Art waren und sich nur mit Mühe in die traditionellen Genres einreihen ließen. Gerade das war es aber, was sie auf verschiedene Weise in beinahe jedem Fall sowohl von der kulinarischen Oper als dem Wagnerismus abhob. Weills Opposition zum landläufigen aktuellen Theater verstärkte sich Ende 1929 zu der Überzeugung, daß weder Kunst noch Gesellschaft damit gedient sei, daß man „aktuelle Inhalte in einer veralteten Theaterform“ servierte.²⁸ Inwieweit das enttäuschende Resultat seiner Zusammenarbeit mit Paul Hindemith am Rundfunk-Hörspiel *Der Lindberghflug* zu dieser verschärfen Haltung beigetragen hat, sei dahingestellt. Die *Mahagonny*-Partitur war zur Zeit des entscheidenden *Melos*-Aufsatzes jedenfalls so gut wie abgeschlossen und Weill war im Begriff, sich der Schöper *Der Jasager* zuzuwenden. Auch war es wohl alles andere als Zufall, daß *Der Lindberghflug* später ebenfalls zum Schulstück umgewandelt wurde.

Das Problem der überlieferten Form im Dienste unkonventioneller Inhalte hatte Arnold Schönberg bereits 1909 Anlaß gegeben, Weills Meister, Busoni, mitzuteilen, daß er nicht „an den neuen Wein, den man in alte Schläuche füllt“, glaube.²⁹ Als er dann 1928 den für viele seiner Anhänger völlig unerwarteten Entschluß faßte, der Zeit sein eigenes Opernopfer zu bringen, erschien es selbstverständlich, den ungewohnten Wein in Zwölfonschläuche zu gießen. Doch hat gerade dieses Verfahren hier auch bei treuen Verehrern öfters einen unangenehmen Beigeschmack hinterlassen. Und es ist kaum zu leugnen, daß die Dodekaphonie als „Milieu“, von der *Dreigroschenoper* oder von Hindemiths *Neues vom Tage* her gesehen, in *Von Heute auf Morgen* einen schweren Stand hat. Zum zwingenden Kunstgriff wird sie dagegen, wenn man sich Rechenschaft darüber ablegt, daß Schönberg mit seiner einzigen komischen Oper höchst ernste Ziele verfolgte. Denn es ging ihm darum, wie er dem Dirigenten William Steinberg erklärte, daß das Modische nur von heute auf morgen besteht, von der Hand in den Mund, während wahre Kunst immer zeitgemäß ist, da sie sich ja per definitionem mit Bleibendem befaßt.³⁰ Mit anderen Worten: *Von Heute auf Morgen* war Schönbergs ‚Meistersinger‘, hochaktuell insofern, als darin am Begriff der Aktualität vernichtende Kritik geübt wurde. Und wie sich Wagner mit seiner komischen Oper in mancher Hinsicht den Weg zur Vollendung des *Ring des Nibelungen* bahnte, so erwies sich *Von Heute auf Morgen* als unerläßlicher Wegbereiter für *Moses und Aron*, jene zeitlose Tragödie der Menschheit, in der Wagners Götter, die Weill so unzeitgemäß fand, dem einen Gott Israels wichen, und die Helden einem hartnäckigen Volk, auserkoren, komme was da mag, das Gesetz zu hüten als heiligen Hort, bis der Mensch sich selbst erlöst.

²⁷ Weill, *Schriften*, S. 60. Es handelt sich um den letzten Abschnitt des revidierten „Vorworts zum Regiebuch“, das im März 1930 in den *Leipziger Neuesten Nachrichten* erschien.

²⁸ K. Weill, *Aktuelles Theater* (vgl. Fußnote 10), S. 277.

²⁹ *Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919*, hrsg. von Jutta Theurich, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft XIX* (1977), S. 174.

³⁰ Vgl. J. Rufer, *Schönberg*, S. 38.