

KURT WEILL – EINE ANNÄHERUNG

Einleitende Gedanken von David Drew *)

Ob wir Kurt Weill gerne im gleichen Atemzug mit Hindemith oder Holländer, mit Copland oder mit Cole Porter nennen; ob wir ihn als einen hervorragenden deutschen Komponisten betrachten, der irgendwie seine Stimme verlor, als er sich in Amerika niederließ, oder als einen hervorragenden Broadway-Komponisten, der es irgendwie fertigbrachte, während seiner andererseits unbedeutenden und wahrscheinlich vergeudeten Berliner Jugendzeit eine Hit-Show wie die Dreigroschenoper zu schreiben; ob wir mit diesen beiden Ansichten nicht übereinstimmen und in ihm entweder den Beweis eines eindrucksvollen, originellen Geistes in jedem Abschnitt seiner Karriere sehen (allerdings nicht in jedem gleichwertig) oder ob wir ihn bloß zu einem begabten Gehilfen Bertolt Brechts abstempeln; ob wir ihn als „Produkt seiner Zeit“ betrachten, der einen Glückstreffer mit der Dreigroschenoper gelandet hatte und neben dieser Tatsache ruhigen Gewissens vergessen werden könnte, oder ob wir glauben, er sei der Schöpfer einer beträchtlichen und dauerhaften Fülle an Werken während eines Zeitraumes von zwanzig (oder sogar dreißig) Jahren. Sei es schließlich, daß wir ihm Unfähigkeit unterstellen, etwas anderes als Theatermusik zu schreiben, oder sei es, daß wir einige seiner Nicht-Theater-Stücke und zumindest eines seiner orchestralen Werke zu seinen großartigsten Leistungen zählen; kurz gesagt, ob wir ihn als wichtig oder unbedeutend empfinden, ob wir seine Musik lieben oder verabscheuen, sie bewundern oder verachten – wir können sicher sein, daß wir auf keinen Fall allein sind und daß wir nicht weit schauen müssen, um eine bedeutende Persönlichkeit zu finden, die unsere Ansichten teilt.

Bertolt Brecht zum Beispiel. Seine einzige publizierte Einschätzung von Weill erscheint in dem Aufsatz



Bertolt Brecht und Kurt Weill auf dem Hof des Theaters
am Schiffbauerdamm Berlin während der Proben
zur Dreigroschenoper, August 1928

„Musik im epischen Theater“ und weist darauf hin, daß Weill, bis ihn Brecht auf den richtigen Weg brachte, relativ komplizierte Musik, vorwiegend psychologischer Art, schrieb. Als er aber zustimmte, eine Reihe von mehr oder weniger banalen Liedtexten zu vertonen (z.B. die Mahagonny-Gesänge), vollzog er einen beherzten Bruch mit einem Vorurteil, an dem der Großteil der ernstzunehmenden Komponisten hartnäckig festhielt. Bevor Weill Brecht traf, hatte er bereits begonnen, seine Musik zu vereinfachen. Und sogar als er „relativ komplizierte Musik“ komponierte, schrieb er zu seinem eigenen und zu anderer Leute Vergnügen einige Kabarettlieder, deren Texte nicht minder banal als die Brechts für Mahagonny waren. Abgesehen von dieser Tatsache ist nichts in seiner Musik nach 1920 bemerkenswerter als der Rückzug aus diesem Metier, was leicht als „psychologisch“ beschrieben werden könnte - ein schreckliches Wort aus Brechts Vokabular, welches hier vermutlich ein Strauss'sches oder sogar ein Schönbergsches Ethos andeutet. Vor der Zusammenarbeit mit Brecht hatte Weill bereits die meisten Charaktere (oder „Figuren“, um mit Georg Kaisers Worten zu sprechen) in seinen Werken für das Theater von ihren individuellen charakterlichen Regungen dissoziiert. Lediglich in „Der Zar läßt sich photographieren“ wird diese „öffentliche Figur“ bis zu ihrem persönlichsten, innersten Ich entblößt. In seinen Nicht-Theater-Stücken konzentrierte sich Weill auf die Moral, die Religion und die sozio-politischen Auswirkungen seiner gewählten Texte.

Die Tatsache, daß er sich in diesen Jahren vor Brecht nicht nur mit dem Werk Georg Kaisers und Iwan Golls beschäftigte – welche beide von Brecht bewundert wurden -, sondern auch mit Rilke, dessen Werk Brecht nicht leiden konnte, und der Bibel, kann nur in Bezug auf spezielle Texte und auf Weills Familie erklärt werden. Eine typische jüdische „Reformationserziehung“ war verbunden mit elterlichen Einflüssen,

die großteils liberaler Natur waren. Seine Familie war sowohl literarisch als auch musikalisch gebildet – seine Mutter hatte umfassende literarische Interessen, während sein Vater Kantor und Komponist von liturgischer Musik war –, und Rilke erschien auffallend unter den modernen Dichtern in der Familienbibliothek, wo die Werke von Goethe und Heine, von Johann Gottfried Herder und Moses Mendelssohn einen Ehrenplatz hatten.

Ungleich Brecht brauchte Weill seine frühe Vergangenheit nie abzulehnen, um seine künstlerischen Tätigkeiten und Ziele zu definieren. Obwohl es wahr ist, daß er den jüdischen Glauben in einem frühen Stadium seines Erwachsenseins verließ, scheint es, als ob es in dieser Beziehung keine Meinungsverschiedenheiten in der Familie gegeben hätte. Vertonungen eines Bußpsalms und des fünften Kapitels der Klagelieder Jeremias' sind vielleicht das beste seiner frühen Werke, und Rilke sorgte für eine geeignete Brücke vom Alten Testament zum Humanismus, welches der einzige Glaube war, zu dem sich Weill in späteren Jahren bekannte außer unvorhergesehen – zum Beispiel in dem chromatisch verschlungenen Fragment des Dies Irae, das sich durch den ersten Satz des Violinkonzertes zieht, im instrumentalen Choral des Mahagonny-Songspiels (und das schiefe Licht, das auf die augenscheinliche Blasphemie von ‚Gott in Mahagonny‘ fällt), in der Bachianischen Symbolik von Teilen des Berliner Requiems und sogar in der erstaunlich herzlichen Ironie, die seine Vertonungen von wahren oder parodierten Texten der Heilsarmee in „Happy End“ unterscheidet. Im wesentlichen hat es aber mehr etymologische als theologische Bedeutung, daß Weill bis zum Ende seines Lebens ein „religiöser“ Künstler blieb. Die bindende Verpflichtung des Menschen gegenüber seinen Gefährten und der Gesellschaft insgesamt wird im Titel und in der Inspiration seines anspruchsvollsten Bühnenwerkes, der Oper in drei Akten „Die Bürg-



Wiedersehen nach 14 Jahren: Kurt Weill im Mai 1947 zu Besuch bei seinen Eltern in Naharia, Palästina. Stolz zeigt er ihnen das Programmheft der „Street Scene“-Uraufführung.

schaft“, deutlich. Es ist dies das grundlegende Thema aller seiner bedeutenden und auch seiner weniger wichtigen Werke. Es kommt sogar in Werken wie „Happy End“ oder „One Touch of Venus“ vor, welche angeblich „bloße“ Unterhaltung sind.

Vor zwanzig Jahren wurde uns empfohlen, daß wir uns keine Sorgen um eine genaue Beurteilung von Weills Wichtigkeit oder Unwichtigkeit machen sollten. Zu viel ist über Weill gesprochen und geschrieben worden, während so viel von seiner Musik noch immer darauf wartete, wieder gehört zu werden. Aber ohne untätig auf die gerechte Wiederentdeckung zu warten, in dem Glauben, daß die Zeit schon alles bringen wird – doch die Zeit allein bringt nichts anderes als die

unweigerliche Vorrückung der Stunde –, schlug ich auch vor, daß wir uns endlich mit Respekt an ein menschliches Wesen erinnern, dessen Fähigkeiten in seiner Kunst reflektiert werden: einen gerechten, loyalen und freundlichen Mann, der seinen eigenen Wert kannte und sich selbst vom zeitgenössischen Kult des Genies dissoziierte – soweit es ihm seine charakteristische Ironie erlaubte –, indem er sich ein täuschend mildes und sich selbst in den Schatten stellendes Auftreten bei seinen täglichen Begegnungen bewahrte; ein Mann, für den Demokratie eine fundamentale und humane Wahrheit war, welche jede Stufe von Aktivität durchdringen sollte; ein Mann, dem die Tragödien und Narreteien seiner Zeit tief bewußt waren, aber auch einer, der sich so vor Lachen krümmen konnte – während er versuchte, die Tränen wegzuwischen –, daß dieses Lachen völlig lautlos wurde; ein Mann, der einfach beliebt war.

David Drew, London, ist künstlerischer Direktor von LARGO Records in Köln sowie Autor zahlreicher Bücher und Beiträge über Kurt Weill.

© 1976, 1995 by David Drew

*) vom Autor genehmigte Übersetzung