

## Vorwort

Fünfundzwanzig Jahre sind vergangen, seit der französische Komponist Jean Wiener den Nachruf schrieb, mit dem dieser Band beginnt. Bei seinen Anfangsworten »Kurt Weill est mort« könnte man sich an den Aufsatz eines französischen Komponisten gänzlich andersartiger Natur erinnern fühlen: Pierre Boulez schrieb ihn genau ein Jahr später als Wiener und gab diesem Schlüsseldokument der Nachkriegszeit den Titel »Schönberg est mort«<sup>1</sup>. Boulez behauptet darin, daß Schönberg sich, wie Nietzsches Gott, überlebt habe, daß es ihm nicht gelungen sei, die morphologischen Implikationen seiner eigenen Entdeckungen zu erfassen und daß die Wahrheit, die ihm entgangen sei, im Werk seines Schülers Webern zu finden sei. Die meisten Komponisten, die sich in jenen ersten Jahren der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik um Boulez, Stockhausen und Nono zusammengefunden hatten, bekräftigten bereitwillig diese Ansichten.

Während der Kriegsjahre in Wien wurde Weills Name einmal in Weberns Gegenwart erwähnt<sup>2</sup>, der sofort explosiv reagierte. In den ersten Nachkriegsjahren in Darmstadt hat wahrscheinlich niemand den Namen Weill ausgesprochen und sich um ihn gekümmert. Wenn Schönberg für Boulez und seine gleichgesinnten Zeitgenossen »tot« war, so hatte Weill nie gelebt, denn sein musikalisches Feld lag nicht in Sichtweite von Schloß Kranichstein, und über seinem Hinterland hing bereits der Nebel der Geschichte.

Selbst die wenigen älteren Komponisten, die während des Dritten Reichs tapfer eine Weillsche Untergrund-Tradition aufrechtzuhalten versucht hatten, hatten bereits andere Richtungen eingeschlagen. Wenn Blachers *Romeo und Julia* von 1943 das letzte Werk in dieser verborgenen Tradition ist – und dabei gewiß das eigenständigste und bewegendste aller direkten Nachfolgewerke von Weills *Jasager* und *Bürgschaft* –, so schließt sein *Preußisches Märchen* von 1949 eine ganze Entwicklungsphase ab, die Weill ein Vierteljahrhundert früher mit seinen Kaiser- und Goll-Opern begonnen hatte.

Es war ein unglückliches Zusammentreffen, daß Weill genau in dem Zeitpunkt starb, als die »Neue Musik« in Europa endgültig den Kontakt mit seinem in Europa geschaffenen Werk verlor.

Nachdem nun auch noch die Anstöße von musiksöpferischer Seite her fehlten, war die Chance für eine neue Schule in der Weill-Kritik, die den Platz jener eingenommen hätte, die 1933 in alle Winde zerstreut wurde, noch mehr gesunken. Zu einer Zeit, als die Werke der großen Pioniere der modernen Musik noch aus den von zwölf Jahren Kulturreaktion hinterlassenen Trümmern geborgen werden mußten, konnte eine Aufwertung Weills nicht besonders dringlich erscheinen. Zugegebenermaßen war ihm die einzigartige Position, die er während der Weimarer Republik im deutschen Musiktheater errungen hatte, sowohl vor als nach der Machtergreifung bitter heimgezahlt worden. Und weil seine Karriere eng mit einem Theatersystem verbunden war, das es nirgendwo sonst gab, war für ihn der Preis einer Emigration in mancher Beziehung höher als für die anderen vertriebenen Komponisten jener Zeit. Aber Mitleid ist eine falsche Basis für die Neubewertung eines Künstlers, und Weill hätte es als erster abgelehnt. So kam es dazu, daß die Verteidigung der Musik Weills in den unmittelbaren Nachkriegsjahren ziemlich gedämpft war. Daher war es unwahrscheinlich, daß die Studenten der ersten Darmstädter Ferienkurse je davon gehört hatten; und sie konnten auch nicht wissen, daß sich unter den Lehrern und Dozenten bei dieser bemerkenswerten Veranstaltung einige von Weills alten Weggenossen und Bewunderern befanden.

Von ihnen provozierte wohl am stärksten Theodor W. Adorno. Seine berühmte Abhandlung *Philosophie der neuen Musik*<sup>3</sup> erschien 1949 und wurde in Darmstadt so gierig verschlungen wie das Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités*, das Olivier Messiaen im selben Jahr dort (aus einer ganz anderen Geisteshaltung heraus) komponiert hatte. Wie Messiaens *Etude* schien *Philosophie der neuen Musik* genau in dem von der Geschichte bestimmten Augenblick entstanden zu sein und übte einen unmittelbaren Einfluß aus, nicht zuletzt auch bei denen, die gewisse Schlußfolgerungen Adornos über Strawinsky und den Neoklassizismus ablehnten. In dieser Phase können die organischen Beziehungen von Adornos *Philosophie* zu seinen Aufsätzen in den Weimarer Jahren nur von seinen alten Weggenossen gewürdigt worden sein. Folglich waren sie allein in der Lage wahrzunehmen, daß er die besondere Rolle, die er zwanzig Jahre zuvor für Weill gefunden hatte, aus dem Spiel ließ und ihn von seiner Auswahl repräsentativer Gestalten ausschloß. Dabei hatten sich seine Kriterien nicht

gewandelt, und seine Argumente wären durch eine Erörterung Weills in keiner Weise geschwächt worden. Es war ganz einfach so, daß Adorno sich seit langem aus der Gefolgschaft von Weills Musik, ganz zu schweigen von ihrem Komponisten, gelöst hatte.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der *Philosophie der neuen Musik* starb Weill. Es war vorauszusehen, daß viele der Nachrufe aus Europa so klingen würden, als hätten die Verfasser sich nur ungerne angeschickt, in den von Weill zurückgelassenen Ruinen seiner europäischen Erfolge zu schürfen. Weill war ohne Reue als Broadwaykomponist gestorben und als solcher in der amerikanischen Presse geehrt und betrauert worden. Denjenigen seiner alten Bewunderer in Europa und Amerika, die seine offenbar rückhaltlose Hingabe an den Broadway als eine Art von Selbstbetrug, wenn nicht gar als kulturellen oder ideologischen Verrat ansahen, muß man für ihr Fehlurteil vieles zugute halten. Einerseits waren Wesen und Hintergrund von Weills Bindung an den Broadway viel komplexer, als man ohne Zugang zu den Dokumenten und Manuskripten erkennen konnte. Andererseits waren seine eigenen Erklärungsversuche so verwirrt gewesen (was gar nicht zu seinem Charakter paßte), daß er gleichzeitig seine europäische Laufbahn aus den Augen verloren und die eigentliche Bedeutung seiner Broadway-Karriere nicht begriffen zu haben schien. Dabei ist es zweifelhaft, ob er sich überhaupt wirksam gegen die Kritik seiner alten Anhänger wie Virgil Thomson hätte verteidigen können, ohne auf die eine oder andere Weise seine neue Position zu untergraben.

Indessen hatte Adornos Abkehr von Weills Musik lange vorher stattgefunden, nämlich zu einer Zeit, als sie beide noch in Deutschland lebten. Obwohl Adorno nie die Gründe formulierte, aus denen heraus er einem Komponisten, an dem ihm gewiß lag, seine kritische Unterstützung entzog, kann man aus seinen Aufsätzen über *Die Dreigroschenoper* und *Mahagonny* und der Tatsache, daß er über kein späteres Werk Weills etwas publizierte, durchaus auf sie schließen. Es ist überaus kennzeichnend, daß die versprochenen Artikel über den *Jasager* (1930) und *Die Bürgerschaft* (1932) nie zustande kamen, denn in eben diesen Werken untermauerte Weill die Tendenz seines *Lindberghflugs* (1929) und verzichtete weitgehend auf die düsteren Farbtöne und die umgangssprachlichen Wendungen, die *Die Dreigroschenoper*, *Happy End* und *Mahagonny*, Adornos geliebte Trilogie, charak-

terisierten. Obwohl der mehr »klassische« Stil von *Der Jasager* und *Die Bürgschaft* die von Adorno bewunderten zersetzenden und explosiven Elemente keineswegs unwirksam machte, bedeutete er vergleichsweise doch eine Stabilisierung der äußerlichen Merkmale des »Weill-Stils« und widersprach damit dem Kampf, den Adorno so geistvoll in Sachen Weill geführt hatte.

Daß es auch ein Kampf zu seiner eigenen Verteidigung war, geht aus dem eröffnenden Gambit in seinem ersten *Dreigroschenoper*-Artikel (S. 37 ff.) hervor, wo er gesteht, »wie fern mir zunächst eine Musik liegt, die nicht aus dem aktuellen Stande des musikalischen *Materials* die Konsequenzen zieht, sondern durch die Verwandlung des alten geschrumpften *Materials* zu wirken sucht«. Hier spricht ein Kritiker (und, wohlgemerkt, ein Komponist), der der Schönbergschen Revolution und ihrer historischen Rolle verpflichtet war. Was sich aus diesem und den folgenden Artikeln über Weill ergab, war eine brillante, jedoch äußerst gewagte Rationalisierung von Adornos Neigung und Bewunderung für eine Musik, gegen die Schönberg den Bannfluch ausgesprochen hatte<sup>4</sup>. Brillant war sie, weil sie einige Quellen von Weills Imagination aufdeckte, aber sie war auch gewagt, denn sie setzte die Umwertung einer ganz und gar negativen Ansicht über diese Musik voraus – nämlich der Schönbergs. Doch Adorno konnte quasi eine Umkehrkopie davon entwickeln, so daß aus dem Negativ (im Sinne Schönbergs) ein Positiv gewonnen werden konnte, gemäß seinen außermusikalischen und anti-ästhetischen Funktionen, von denen Schönberg sich nie hatte träumen lassen.

Der Preis für diese Glanzleistung ist enorm. Hat man erst einmal akzeptiert, daß Weill aus übler Kompositionspraxis eine Tugend gemacht hat, indem er sie mit der Pathologie der spätkapitalistischen Gesellschaft assoziierte, so ist man als Kritiker völlig außerstande, dieser Musik irgendeine kompositorische Kraft zuzugestehen, und kann sie folglich beispielsweise auch nicht von den Produkten der französischen »Falsche-Noten«-Schule der zwanziger Jahre unterscheiden. Daher befand sich Adorno in der peinlichen Lage, über den entscheidenden Punkt in seinem Eintreten für Weill, nämlich daß die Musik kritisiere, was sie abbilde, nicht in *rein musikalischer* Ausdrucksweise argumentieren zu können. Mehr noch und das erwies sich gewiß als die ausschlaggebende Schwierigkeit: wenn es wahr wäre, daß Weills musikalische Ideen in der *Dreigroschenoper* usw. keine formgebenden

Möglichkeiten besäßen und daß die Musik ihre Stärke und ihren Zusammenhalt nur aus der berechnenden Ausbeutung von Schwächen und aus der geistvollen Montage von Widersprüchen bezöge, dann wäre dieser Stil, der Definition gemäß, einer fruchtbaren Entwicklung unfähig. Mit anderen Worten: wäre Adornos These richtig gewesen, dann hätte der Komponist der *Dreigroschenoper* danach nicht ein Werk wie *Der Jasager*, der der *Mahagonny*-Oper nicht *Die Bürgschaft* schreiben können.

Man sieht, warum Adorno in Schweigen verfiel, während sein Freund Ernst Bloch, der sich nicht auf eine derartige Weill-Sicht festgelegt hatte, durchaus frei war, um sich mit der *Bürgschaft*, dem gewichtigsten und für manche dem schönsten von Weills Bühnenwerken, befassen zu können. Es wäre gleichwohl töricht, Adornos Beiträge über den Vorkriegs-Weill für weniger bedeutend zu halten. Gerade so, wie er in einer bloßen Parenthese mehr über Musik aussagen konnte als mancher Musikschriftsteller in seinem ganzen Leben, erweisen sich seine gelegentlichen kritischen Irrtümer erhellender als vieles von dem, was im Werk minder bedeutender Männer unumstritten ist. Weil eben diese vereinzelt Fehltritte sich in Reichweite einer zentralen Wahrheit einstellen, die sonst kein anderer erkannt hätte, hätte sein Schweigen über Weills Entwicklung nach *Mahagonny* nicht von langer Dauer zu sein brauchen, und er hätte es vielleicht sogar schon anlässlich des *Silbersees* (1933) brechen können, denn in diesem Werk ist der neue »klassische« Stil mit dem weiterentwickelten Song-Stil integriert. Aber die Umstände gestatteten es nicht. Die Ereignisse von 1933 trennten die alten Verbindungen gewaltsam, und in den folgenden siebzehn Jahren kam es zu keiner Erneuerung der Beziehungen. Hinter der echten Trauer einiger weniger europäischer Nachruf-Autoren und offen in den kalten und mitunter vernichtenden Förmlichkeiten der übrigen läßt sich die Auffassung erkennen, es sei jetzt an der Zeit, nicht nur von dem Toten, sondern auch von seinen Werken in der Vergangenheit zu sprechen.

Und doch wurde bereits fünf Jahre später von einer Weill-Renaissance gesprochen. Gewiß wurden manche der Werke wieder gespielt, auf Platten herausgegeben und diskutiert, und *Die Dreigroschenoper* hat sich mühelos als klassisches Werk etabliert: davon ausgehend konnte man nicht ohne Grund annehmen, daß der Prozeß der Wiederentdeckung und Neubewertung, der so oft

einige Jahre nach dem Tode oder der Entthronung eines schöpferischen Künstlers einsetzt, nun entschieden in Gang kommen und beinahe von selber weitergehen würde. Doch der Schein trög. Erstens war die Renaissance nicht völlig spontan, sondern wurde durch die großartigen Bemühungen von Lotte Lenya, ihrem einzigen internationalen Star, ins Leben gerufen. Zweitens hatte diese Wiederbelebung kaum begonnen, die internationale Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, als sie in den phänomenalen Anstieg von Brechts Ruhm verwickelt und ihm alsbald untergeordnet wurde. In den Jahren 1956–1960 war die Diskussion über Weill fast ausschließlich verknüpft mit der Neubewertung seines großen Zeitgenossen, dem man in den westlichen Ländern bis kurz zuvor außer für den kommerziellen Erfolg seiner Adaption der *Bettleroper* kaum Anerkennung gezollt hatte – und selbst der wurde teilweise Weill zugeschrieben.

Die Neubewertung Brechts wurde um so mehr begrüßt, als sie so lange überfällig war, aber für seinen ersten musikalischen Mitarbeiter ergaben sich ungünstige Nebenwirkungen. Verständlicherweise waren nur wenige der frühen Brecht-Fürsprecher mit musikwissenschaftlichen Fragen vertraut, und diejenigen, die überhaupt ein Interesse für Musik hatten, fühlten sich nicht berufen, Weill zu verteidigen – wenn sie angesichts solcher offensichtlicher Zweifel aus der musikalischen Welt eine Verteidigung überhaupt für angebracht gehalten haben. Das Problem erzeugte sogleich ein neues: je mehr man Weill im Lichte Brechts sah, desto mehr wuchsen diese Zweifel. Weil es keinen festen Stamm informierter Musikkritiker gab, der in der Lage gewesen wäre zu differenzieren (die verstreuten Arbeiten einiger weniger kann man hier nicht mitrechnen), bezeichnete das Schlagwort »Brecht-Weill«, das als eine journalistisch notwendige Kurzform entstand, bald eine Pseudo-Einheit, in der nichts spezifisch Weillsches übrigblieb. Es war, als hätte eine Art osmotischer Druck es dem Begriff »Brecht« erlaubt, den Begriff »Weill« in sich aufzunehmen und völlig zu absorbieren.

Ein Teil dieses Drucks mag vielleicht in den späten fünfziger Jahren unvermeidlich gewesen sein, als viele Kommentatoren im Westen die These vertraten, der »anarchische« Brecht der zwanziger Jahre sei aus künstlerischen Gründen dem »dogmatischen« Marxisten ab 1930 vorzuziehen. Überzeugung und Zweckmäßigkeiten, die der kalte Krieg nahelegte, bewirkten, daß die

Werke, bei denen Weill und Brecht zusammengearbeitet hatten, einen besonderen Vorrang einnahmen, denn mit einer Ausnahme gehören sie alle der Zeit zwischen 1927 und 1930 an, und diese Ausnahme, *Die sieben Todsünden* (1933), war aus Brechts Perspektive gesehen lediglich eine Bagatelle. Sobald das Publikum im Westen die Marke »Brecht-Weill« ganz allgemein mit einem kommerziell erfolgreichen Produkt identifiziert hatte, wurde diese Marke unentbehrlicher Teil eines Marketing, das zufällig den Interessen jener diente, die erkannten, daß, wenn Brecht Weill absorbiert haben soll, Brecht auch durch Weill verwässert worden sein konnte. Reiner Brecht, meinte man, war nicht jedermanns Geschmack.

Was immer die Vorteile des Versuchs sein mögen, Brecht im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit Weill zu verbreiten, so mußten sie kurzlebig sein: denn einerseits war die Anzahl dieser Werke sehr klein, andererseits waren sie zu exponiert für eine außermusikalische Kritik. Inzwischen begann die westliche Welt langsam und zögernd zu akzeptieren, daß der reife Brecht genau dort anfängt, wo die Zusammenarbeit mit Weill jäh aufhörte – das heißt mit der *Maßnahme* (1930). Hatte man dies erst einmal eingesehen, dann war es nur noch eine Frage der Zeit, bis man Brechts Zusammenarbeit mit Hanns Eisler nicht nur als sehr viel ausgedehnter als die mit Weill, sondern auch viel angemessener im Sinne Brechts finden würde.

Ein Vergleich zwischen dem jähen Anwachsen von Eislers Ruhm in Westeuropa und den USA seit den späten sechziger Jahren und der sogenannten Weill-Renaissance des vorhergehenden Jahrzehnts wird zeigen, daß es sich dem Wesen nach um verschiedene Phänomene handelt. Bereits in den späten zwanziger Jahren hatte Eisler die bürgerliche Welt offen abgelehnt, und diese antwortete damit, daß sie weiterhin seine Existenz ignorierte bis zum September 1947, als er aus der Verborgenheit seiner jüngsten Karriere als Filmkomponist für Hollywood heraustrat und vom House Committee on Un-American Activities in Washington vorgeladen und verhört wurde. Der Mantel des Schweigens, der daraufhin in allen westlichen Ländern außer Großbritannien – das, wie üblich, die Berichte mißverstand und weiter so tat, als wäre nichts geschehen – über seine Musik gebreitet wurde, war so erstickend, daß, als er endlich unter kräftiger Nachhilfe der Studentenbewegung der späten sechziger Jahre

weggezogen wurde, ein doppelter Überraschungseffekt sich einstellte: einerseits Eisler als Volksheld, Prophet und Weiser für eine neue Generation im Westen, andererseits Eisler als moderner Klassiker, von Schriftgelehrten gefeiert, die fast zwei Jahrzehnte lang versäumt hatten, nach ihm zu fragen. Das Unmögliche war geschehen, und es war nur schade, daß Eisler selbst es nicht mehr erleben – und dazu grinsen konnte.

Während die Popularität von Weills Musik ein Jahrzehnt vorher keinen substantielleren Hintergrund hatte als eine verschwommen antiautoritäre Stimmung des Publikums und regressive Phantasien über das Berlin vor Hitler, ließ sich die Entdeckung Eislers von Anfang an nicht von der Entdeckung trennen, wie sehr politisch-ideologische Ziele jeden Aspekt seines musikalischen Charakters bestimmten. Nachdem Eisler seine Ansichten in Reden und Aufsätzen<sup>5</sup> erklärt und entwickelt hatte, die eine derartige Meisterschaft und Sprachbeherrschung, eine solche Fülle von Anspielungen und Geistesschärfe zeigen, daß man darüber beinahe vergessen könnte, daß er in erster Linie Komponist war, lief er keine Gefahr, als bloßes Anhängsel von Brecht angesehen zu werden. Wenn je die Individualität von Eislers Musik in Frage gestellt worden ist, dann nur wegen der offenkundigen Einflüsse zunächst von Schönberg und dann von Weill. Aber die Eislerisierung Schönbergscher Modelle in Werken wie dem *Divertimento* op. 4 und den *Palmströmliedern* op. 5 war vollendet, und ein ähnliches Kunststück hinsichtlich Weills fiel so überzeugend aus, daß die Beeinflussung zu ihrer Quelle zurückströmte und in einigen von Weills Songs<sup>6</sup> aus den Jahren 1934 bis 1938 zu entdecken war. Dieser Stromkreis schloß sich in den persönlichen Beziehungen: Eisler hatte Weill nach der Uraufführung des *Mahagonny-Songspiels* (1927) enthusiastisch gratuliert und das Stück als genial bezeichnet. Weill seinerseits sprach in einem Presse-Interview, das er nach den Aufführungen der *Mutter* 1935 in New York gab, von dieser Partitur in warmen Tönen<sup>7</sup>.

Trotzdem waren die Unterschiede zwischen den beiden Komponisten größer als die Ähnlichkeiten. Die Kunst Eislers ist ohne Doppeldeutigkeit und voll Selbstverleugnung ganz der systematischen Definition und Klarstellung objektiver Wirklichkeiten gewidmet. Dadurch, daß diese Gregorianik des dialektischen Materialismus in charakteristischer Eindeutigkeit jede Spur von Psychologie und Autobiographie ausschließt, was die weit tradi-



tionellere Kunst Schostakowitschs so fruchtbringend vermieden hat, gelingen ihr gleichförmige Muster, und daher kann sie einen Grad von Unumstößlichkeit suggerieren, wie ihn keine Musik seit Jahrhunderten gekannt hat, ausgenommen vielleicht so abgeschlossene Bereiche wie die Motetten Bruckners und die Orgelwerke Messiaens.

Weills Kunst dagegen ist von wesensmäßiger und offenkundiger Doppeldeutigkeit. Von Anbeginn – das heißt, von ihrer ersten und ausgesprochen religiösen Phase an – dualistisch, entwickelt sie sich über die Entdeckung der schizoiden Elemente in Busonis Klassizität und Kaisers Expressionismus hin zu der noch anregenderen Entdeckung ähnlicher Elemente in der Gesellschaft. Zweideutigkeiten der Struktur und des Ausdrucks werden nun zusammen mit augenscheinlichen Anomalien in Ton und Stil mit solcher Ausdauer betrieben, daß jede formale oder gefühlsmäßige Erwartungshaltung verunsichert wird. Hierin wie in ihren absichtlich übertriebenen Verstößen gegen die Etikette gibt sich diese Musik methodisch als Feind der meisten Rechtgläubigkeiten und aller Systeme zu erkennen. Daher zieht sie es vor, die sozialen und moralischen Fragen, die sie aufgeworfen hat, unbeantwortet zu lassen, es sei denn, diese Antworten drängten sich zufällig von selbst als einfachster und kaum parteiischer Appell an Humanität und Gerechtigkeit auf. Sie ist, kurz gesagt, Ausdruck einer im wesentlichen romantischen Sensibilität, hervorgeufen durch neue Erfahrungen und auf neue Umstände reagierend. Keinesfalls aber ist sie Ausdruck eines Gesetzgebers oder Ideologen.

Es liegt im Charakter unserer Zeit, daß das Systematische im allgemeinen höher eingeschätzt wird als das Intuitive. Da Weill seinem Wesen nach ein intuitiver Künstler war, dessen beträchtliche Intelligenz sich eher in musikalischen als in begrifflichen Sphären manifestierte, kann Eisler jetzt sogar in den Augen derer den Vorrang haben, die aus Systemgründen seine Argumente ablehnen. Andere indessen mögen finden, daß Weills unbeantwortete Fragen sie tiefer treffen und daß die Rätsel bei ihm größere Faszination ausüben als jeder politische oder programmatische Aussage. Eine derartige Reaktion wird in Paul Bekkers offenem Brief über Weills *Bürgerschaft* ausgesprochen befürwortet (S. 85 ff.), was ebenso charakteristisch für die geistige Tradition Bekkers, wie fernliegend für ihre materialistischen Rivalen und

Nachfolger ist. Doch wie immer das Urteil der Zukunft über Weill und Eisler lauten mag – und gegenwärtig neigt sich die Waage gewiß zugunsten Eislers –, die Versuchung, den einen zu verurteilen, indem man den anderen gegen ihn ausspielt, ist bei-der unwürdig, und man sollte ihr widerstehen.

Ungeachtet der Sorglosigkeit, mit der westliche Musikbeamte vorgeben können, Eisler als respektable (bei Schönberg geschulte) Persönlichkeit zu akzeptieren und ihn dann als Besen zu mißbrauchen, um Weill unter den Teppich zu kehren, hat die neue Wertschätzung von Eislers Musik sicherlich einem umfassenderen Verständnis Weills gedient, denn sie hat endgültig den unterschiedslosen »Brecht-Weill«-Kult erledigt und damit das gemeinsame Markenzeichen in Mißkredit gebracht. Hat man einmal erkannt, daß die Zusammenarbeit von Eisler und Brecht sich durch eine in der Geschichte einzigartige intellektuelle Beziehung zwischen Dichter und Musiker auszeichnet – eine Beziehung, die jede Ebene schöpferischer Aktivität einbezog und so weit reichte, wie die dialektisch-materialistische Denkmethode sie führen konnte –, dann wird man begreifen können, daß demgegenüber die frühere Zusammenarbeit mit Weill auf der rein instinktiven Natur ihrer gegenseitigen Beziehung und einer ebenfalls auf allen Ebenen wirksamen Spannung beruhte. Als Eisler bemerkte, daß der »hochbegabte« Weill niemals wirklich begreifen würde, was Brecht wollte<sup>8</sup>, hätte er hinzufügen sollen, daß die Umkehrung genauso zutrifft. In der Tat war es so, als ob zwei »hochbegabte« Männer aus verschiedenen Kontinenten sich in der Dämmerung zufällig an dem Punkt begegneten, wo ihre Wege sich kreuzten. Jedem hatte gleichsam der Tonfall des anderen gefallen, ohne daß er viel von dem verstanden hätte, was der andere sagte. Da keiner von beiden ganz sicher war, den Weg in der zunehmenden Dunkelheit zu finden, beschlossen sie, in ein nahes Wirtshaus zu gehen. Nach ein oder zwei Glas Bier schienen ihre Sprachschwierigkeiten verflogen zu sein, und ihre Unterhaltung über das jämmerliche Wetter in dieser Gegend hatte sich einer Diskussion über den Zustand der Welt zugewandt. Der war, wie sie übereinstimmend fanden, nicht minder jämmerlich, aber gewiß empfänglicher für menschliche Einwirkung, sobald man einsah, warum es so war. Unter ähnlichen Voraussetzungen hatten sie die Arbeit an der Oper *Mahagonny* begonnen.

Es war eine Zusammenarbeit, die schwerlich lange genug ge-

dauert hätte, um ein einziges Werk zu produzieren, geschweige denn, sechs innerhalb von drei Jahren, wenn nicht ein so hoher Grad von Selbsttäuschung und Unverständnis füreinander hinzugekommen wäre. Sie war so lange möglich, wie sich die eigentümliche Spannung auf die unterbewußten, schöpferischen Schichten beschränkte und nicht stärker wurde als die natürliche Affinität zwischen zwei so unähnlichen und doch auffallend komplementären Köpfen. Kaum jedoch hatte die Spannung begonnen, sich in der uralten Rivalität zwischen Wort und Musik zu offenbaren, so gewann sie an Nachhaltigkeit, was sie an Sinn verloren hatte. Wenn Weill argwöhnte, daß Brecht das Prinzip der Gleichberechtigung, unter dem sie begonnen hatten, vergessen hatte, so schloß Brecht anscheinend aus der Aufführung und der Aufnahme von *Mahagonny* im März 1930, daß Weill sich genauso benommen hatte wie jeder erfolgreiche Opernkomponist, der gelernt hat, wie man Libretti aus mehr oder weniger gefälligen Mitarbeitern herausholt, und sich weiter so benahm. Zweifellos hatte Weill von Anfang an Brecht als eine Quelle für Libretti angesehen. Allerdings lag dieser Absicht der Wunsch nach Textbüchern einer ganz neuen Art und einer ganz besonderen Qualität zugrunde. (Damit wollte Weill, nebenbei bemerkt, weiteren Fehlschlägen vorbeugen, deren einer ihn soeben achtzehn Monate Arbeit gekostet hatte und an deren Ende er mit einer abendfüllenden Oper – *Na und* – dastand, die wegen des unzulänglichen Librettos niemand haben wollte.) Wie taktvoll Weill auch in seinen Vorbemerkungen über *Mahagonny*<sup>9</sup> selbst gewesen sein mag, so hatte er doch seine Ansicht betont, daß in einer Oper musikalische Erwägungen an erster Stelle zu stehen hätten, und diese Meinung hatte er deutlich und wiederholt in seinen Artikeln über die Oper ausgedrückt<sup>10</sup>. Wenn Brecht oder seine Freunde jedoch den wie auch immer unberechtigten Verdacht hatten, Weill nutze ihn im hergebrachten Opersinn aus, so kann dieser Verdacht durch den Inhalt von Ernst Latzkos einführenden Artikel »Weill-Brechts *Mahagonny*« nur bestärkt, wenn nicht gar bestätigt worden sein (S. 54 ff.). Obwohl Weill über einzelne Schlußfolgerungen – z. B. seine Musik wolle »nichts ausdrücken« (eine Pseudo-Strawinskysche Feststellung) oder die Gerichtsszene weise Sonatenform auf (eine Pseudo-Bergsche) – nicht glücklich gewesen sein kann, so scheint es doch klar, daß der Artikel als Ganzes mit seinem Einverständnis erschien, und es ist

augenfällig, daß Brecht nicht befragt wurde. Brecht revanchierte sich, indem er seine berühmten *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«* zusammen mit seinem Freund Peter Suhrkamp und ohne Weill vorbereitete, wobei natürlich der unglückliche Latzko, der ganz ohne Frage der »kulinarischen« Opernkunst treu geblieben war, übergangen wurde. Der uneingeweihte Leser der *Anmerkungen* konnte nicht ahnen, wie wenig sie mit den Argumentationen Weills über die Oper im allgemeinen und *Mahagonny* im besonderen übereinstimmten. Als die *Anmerkungen* im Druck erschienen<sup>11</sup>, war die Zusammenarbeit bereits zu Ende gegangen und die beiden Männer gingen wieder ihre eigenen Wege – Brecht mit der *Maßnahme* und Weill mit der *Bürgschaft*.

Der Punkt, an dem Weills und Brechts Wege sich trennten, ist auf keiner der Landkarten von Brechts Laufbahn, die in den fünfziger und frühen sechziger Jahren verfertigt wurden, genau zu finden, da Weills Weg nicht einmal eingezeichnet ist<sup>12</sup>, obwohl mitunter ein kleiner und falsch angebrachter Pfeil mit der Aufschrift »Zum Broadway« nach dem Rand hin weist. Diese Ungenauigkeit war charakteristisch für eine Zeit, in der die Musikwelt nicht geneigt war, die Ansichten der Brechtexperten über die Komponisten (abgesehen von Hindemith), die mit Brecht gearbeitet hatten, in Frage zu stellen. Es gab zweierlei Ansichten: erstens, daß Brecht Weill nach seinem Ebenbild erschuf, dann von ihm enttäuscht wurde und daraufhin Eisler erschuf; zweitens, daß den Werken dieser Komponisten, die nicht in Zusammenarbeit mit Brecht entstanden waren, keinerlei Bedeutung zukam<sup>13</sup>.

Das war die Falle, aus der die Entdeckung Eislers uns befreit hat. Nun, da Eisler zu seinem Recht gekommen ist, hat das Interesse an Weills Karriere vor und nach der Zusammenarbeit mit Brecht merklich zugenommen und äußert sich in Aufführungen und begeisterter Aufnahme von Hauptwerken aus diesen beiden Epochen. Eine derartige organische und allmähliche Entwicklung war Weill immer angemessener als eine plötzliche Enthüllung. Daher war sie auch eher zu erwarten, denn was man einst an Weill für »sensationell« hielt, kann nicht länger dafür gelten, während vieles von dauerndem Wert unter der Oberfläche liegt und nur von einem geduldigen und aufmerksamen Ohr entdeckt werden kann.

Ein Vierteljahrhundert kann eine schmerzlich lange Zeit für hoffnungsvoll wartende Freunde sein, aber es ist eine sehr kurze Zeit unter dem leidenschaftslosen Blick der Geschichte. Vielleicht haben wir jetzt einen Zeitpunkt erreicht, wo es möglich ist, jenes perspektivische Bild Weills wiederzugewinnen, das nach 1933 verlorenging und zur Zeit seines Todes noch immer fehlte. Der Versuch einer Rückkehr zu den ursprünglichen Positionen wäre natürlich sinnlos, da Zeit und Erfahrung sie so entschieden unzugänglich gemacht haben wie zuvor politische Ereignisse. Nichtsdestoweniger müssen wir, um sicherzugehen, diesen Positionen Rechnung tragen und sie, wenn wir aus den alten Einsichten Nutzen ziehen wollen, ohne in die alten Irrtümer zu verfallen, sorgfältigst auf der Landkarte einzeichnen.

Eine Art Landvermessung war das ursprüngliche Ziel dieser Anthologie. Als jedoch eine repräsentative Auswahl der wichtigsten zu Weills Lebzeiten verfaßten Artikel in einer hauptsächlich von der Chronologie seiner Kompositionen bestimmten Reihenfolge angeordnet wurde, bewirkten gewisse zufällige Eindrücke von Kontinuität eine gefährliche Täuschung, da sie die unvermeidlichen Lücken und folglich die Tatsache verdeckten, daß einzelne wichtige Werke oder sogar ganze Werkgruppen übergangen worden waren.

Die größten dieser Gruppen gehören an den Anfang und ans Ende. Die frühe Lücke war unvermeidlich, da Weills Zeitgenossen wenig Gelegenheit hatten, die unveröffentlichten Werke von 1920 bis 1924 zu entdecken – leider, denn einige von ihnen waren den ersten gedruckten Werken beträchtlich überlegen, und alle waren höchst vielversprechend. Die Schlußgruppe stellte ein ganz anderes Problem. Mit einer einzigen Ausnahme – und selbst die hat den abschreckend geschäftstüchtigen Titel *Love Life* – erweckten Weills Broadwaywerke der vierziger Jahre nicht dasselbe kritische Interesse, das selbst die geringsten seiner Werke aus den zwanziger und dreißiger Jahren allgemein gefunden hatten. Und selbst wenn sie solch ein Interesse verdienten, war die Intelligenzija nicht geneigt, sich interessiert zu zeigen. Ihre Bestürzung über sein erstes Werk für die Broadwaybühne, *Knickerbocker Holiday* (1938), hatte anscheinend weniger mit der Partitur selber als mit dem Umstand zu tun, daß der bewunderte Komponist der *Dreigroschenoper* seinen Frieden mit dem Show-

business gemacht zu haben schien, anstatt ein neues *Mahagonny-Songspiel* für ein amerikanisches Baden-Baden zu schreiben<sup>14</sup>. Aber die Bestürzung schlug um in Abscheu, als im Januar 1941 der erste von Weills amerikanischen Riesenerfolgen, *Lady in the Dark*, herauskam. Während *Knickerbocker Holiday* unmittelbar politische Tagesfragen behandelt hatte und daher seinen Titel Lügen strafte, erforscht das Drama von *Lady in the Dark* eine pseudo-psychoanalytische Traumwelt, in der die Symbole nicht sexuell, sondern offen und tatsächlich anstoßerregend kommerziell sind. So schockiert waren manche von Weills alten Bewunderern über diese scheinbare Kehrtwendung, daß sie die schlimmsten Folgerungen zogen und sich für seine Karriere nicht weiter interessierten<sup>15</sup>. Und doch – hätten sie sich daran erinnert, wie oft in der Kritik schockierte Reaktionen das Erscheinen von etwas Neuem angezeigt haben, und hätten sie gewußt, wie tief schockiert manche von Weills frühesten Bewunderern über *Die Dreigroschenoper* und *Mahagonny* gewesen waren, sie hätten lange genug gewartet, um den Gebrauch ihrer Ohren wiederzuerlangen, wie es George Maynard nach seiner ersten unglücklichen Begegnung mit *Knickerbocker Holiday* so wirkungsvoll getan hatte (S. 130 ff.). Sie waren durchaus im Recht, als sie feststellten, daß der Komponist der *Dreigroschenoper* in *Lady in the Dark* nicht zu erkennen war, und irrten sich nur in der Annahme, daß eine solche Beobachtung bereits einer Verurteilung gleichkam: Strawinsky, der unvergleichliche Meister selbstbestätigender »Verkleidungen«, war solch ein alter Bewunderer der *Dreigroschenoper*, und doch hielt er es für angemessen, nach der Premiere von *Lady in the Dark* auf die Bühne zu gehen und den Komponisten zu beglückwünschen<sup>16</sup>.

Nie läuft man größere Gefahr, Weills Intelligenz zu unterschätzen, als wenn er sie an Formen erprobt, die sich einer langen und intimen Verbindung mit Dummheit erfreut haben. Im Gegensatz zu *Knickerbocker Holiday*, das noch viele Wurzeln in Europa hat, scheint die Musik zu *Lady in the Dark* völlig die Luft von Broadway und Hollywood zu atmen. Viel extremer als *Die Dreigroschenoper* mit ihrer Verwerfung von allem, was die Traditionen der westlichen Kunst selbst in ihren revolutionären Phasen zu erhalten suchten, ist sie nichts anderes als der Ausdruck einer Kulturkrise, der eine gleichzeitige persönliche Krise entsprach. Die alte Intelligenz verbindet sich auf beunruhigende Weise mit den

neuen Anforderungen. Es ist beinahe, als hätte Weill jetzt – zu Beginn des Krieges in Europa – eingesehen, daß er nichts zu verlieren und vielleicht etwas zu gewinnen hatte, wenn er die Rolle spielte, die Adorno ihm zehn Jahre früher zgedacht hatte. Denn sicherlich wird in *Lady in the Dark* (weit mehr als in der *Dreigroschenoper* oder in *Mahagonny*) die Zerstörung von Übergängen, Verbindungen und Assoziationen zu einem schöpferischen Prinzip, während alle traditionellen im 19. Jahrhundert begründeten »Werte« ignoriert oder verspottet werden. Die Musik von *Lady in the Dark* ist vertraut mit dem, was Adorno »die Nachbarschaft des Wahnsinns« nennt. Tatsächlich ist sie eine fast klinisch genaue Analyse der Reaktionsbildungen und der lokalisierten Amnesie, die nicht nur für die Heldin des Dramas und die von ihr (und dem Textdichter) bewunderte Konsumgesellschaft charakteristisch sind, sondern auch für die eigenen Defensivtaktiken des Komponisten in diesem Jahr der Entscheidung.

Wenn *Lady in the Dark* äußerlich die am wenigsten »persönliche« Partitur ist, die Weill bis dahin geschrieben hatte, so kommt sie innerlich einer unterbewußten Form von Autobiographie doch sehr nahe. Nach sieben schweren Jahren, in denen er, so sehr er sich auch bemühte, seine unveräußerlichen Verbindungen mit dem Land, wo er geboren war und wo seine Vorfahren seit dem 14. Jahrhundert gelebt hatten, nie ganz vergessen konnte, war es Weill nun wenigstens gelungen, aus seiner Musik fast jede Spur seiner musikalischen Herkunft und Erziehung zu verbannen. Sein Abschied von der Muttersprache war bereits komponiert. Unter dem Datum 22. Dezember 1939 liegt er in Form einer Vertonung des Gedichts aus Brechts *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* vor, dessen Refrain von Villon stammt:

Wo sind die Tränen von gestern abend,  
Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

Annehmbare, aber im wesentlichen falsche Antworten auf solche Fragen gibt das Stück *Lady in the Dark*, während die unannehmbaren und tatsächlichen Antworten, neben vielem andern, tief unter der Oberfläche der Musik verborgen liegen. Der Wunsch nach Anonymität, der im Charakter der ganzen Partitur enthalten, aber glücklicherweise nicht erfüllt ist, ist am besten in Verbindung mit den Ereignissen zu verstehen, die sich während der sechs Monate, die Weill dem Werk widmete, in Europa zugetragen. Während das Stück in die Zeit des sogenannten »drôle de

guerre« gehört, machte Weill die ersten Skizzen, kurz nachdem der Krieg im Ernst begann – in der Tat fast unmittelbar nach der Zerstörung Rotterdams. Und als die Partitur beendet war, bestand der europäische Kontinent, wie Weill ihn gekannt hatte, nicht mehr.

Es ist schwer zu beurteilen und auch unwichtig, wie weit Weill sich des selbstzensurierenden Prozesses bewußt war. Worauf es ankommt, ist die erstaunliche unterbewußte Aktivität, die von diesen Prozessen angeregt wurde. Eine Partitur, die mit prächtiger Kunstfertigkeit aus nichts anderem als den Silikaten der zeitgenössischen Populärmusik geschaffen ist, wird zu einem unheimlich gefärbten Zerrspiegel, in dem die tiefbanalen Phantasien des Stückeschreibers und die raffinierten Cocktailparty-Witze des Liedautors wie Szenen aus den Schlußkapiteln des *Steppenwolfs* in einer Broadway-Bearbeitung Nathanael Wests und einer Inszenierung von Adrian Leverkühns Lieblingsregisseur anmuten. Nun, da die Zeit die Partitur ihrer Showbusiness-Aktualität beraubt hat, beginnt die Lustigkeit ausschließlich höllisch zu klingen – das heißt charakteristisch für einen Komponisten, dessen Kunst, wie die Gustav Mahlers, von ihrer christlichen Umgebung in einer früheren Phase ein lebhaftes Gefühl für das Fegefeuer übernommen hat.

Trotzdem war es eine tiefgreifende Veränderung und nicht nur einer von Weills vielen Stilwechseln. Wie Herbert Fleischer bemerkt (S. 102 ff.), waren Weills verschiedene Stilarten (wie die Strawinskys) Aspekte eines zentralen Stils, der sich nie änderte, nachdem er sich einmal gebildet hatte, und der einer der unverwechselbaren Stile in der Musik des 20. Jahrhunderts war. Dieser Stil war nicht durch die oberflächlichen Aspekte gekennzeichnet, die seinerzeit die Aufmerksamkeit auf sich lenkten, sondern durch seine eigentliche Physiognomie – die charakteristische Stimmführung, die wechselseitigen Beziehungen von Klangfarbe und Tempo und so weiter. Gerade diese Physiognomie hat sich mittels Aufpfropfungen und Ausschneidungen in *Lady in the Dark* verändert, zwar nicht bis zur völligen Unkenntlichkeit, gewiß aber so weitgehend, daß kaum mehr als eine entfernte Familienähnlichkeit vorhanden ist.

Es ist kaum überraschend, daß Weills alte Bewunderer bestürzt waren. Ihre Unfähigkeit, in der Partitur etwas anderes zu entdecken als die mehr oder weniger geschickte Verwendung von Idio-



men der populären Kultur, gegen die sie sozusagen von Berufs wegen eingestellt waren, stammte von ihrer Unfähigkeit, darüber nachzudenken, ob nicht eine Verbindung bestand zwischen dem Charakter der Partitur und dem Freudschen Begriff der Verdrängung, wovon nämlich das Stück, in trivialisierter Form, zu handeln vorgab. Tatsächlich gehört alles, was *Lady in the Dark* lebendig hält, und alles, was es zu einem der Schlüsselwerke in Weills Schaffen macht, in den Bereich unterbewußter Tätigkeit, der von der Verdrängung seiner »europäischen« Impulse gekennzeichnet ist. Die selbstgewählten Maßstäbe sind diejenigen, die er mit einem Amerika identifiziert, das er jetzt nicht ohne Schwierigkeit, doch mit einem grenzenlosen Gefühl der Dankbarkeit zu lieben gelernt hat.

So hatte man sich den Schlüssel zu dem berühmten »Problem« von Weills Verwandlung in einen Broadwaykomponisten und folglich zu allen in den letzten zehn Lebensjahren geschriebenen Werken bei der ersten und besten Gelegenheit entgehen lassen – in dem einzigen Augenblick, als er deutlich vor Augen lag und als jeder, der eine leidlich umfassende und gründliche Kenntnis von Weills musikalischen Zielen und Leistungen in den vergangenen zwei Jahrzehnten besaß, ihn hätte ergreifen können. Jede Phase seiner Entwicklung verdankt ihren deutlichen Charakter und viel von ihrer Dynamik der rücksichtslosen Unterdrückung oder Verdrängung hervorstechender Merkmale der vorigen Phase. Unter dem musikalischen Gesichtspunkt ist es unmöglich, diese Handlungsmodelle kurz zusammenzufassen, aber was an sonstigen Phänomenen parallel lief, ist deutlich genug. Die ersten reifen Werke gehören zu der Periode, als religiöse Maßstäbe – im Gegensatz zu Busonis Atheismus – eine strenge Zensur über die erotischen (nach-Tristanschen) Impulse ausüben, die für die vorangegangenen Werke charakteristisch waren. In der nächsten Hauptphase wird das Religiöse ebenso von den sozialen Elementen, mit denen es ursprünglich (z. B. in der *I. Symphonie*) verbunden war, streng zensiert. Das Erotische kann jetzt wiederkehren, aber nur kurz und durch die Hintertür, und es wird (mit sonderbarer Wirkung) in den vorwiegend von Männern beherrschten Bühnenwerken *Die Bürgschaft* und *Der Silbersee*, gleichsam in Vorbereitung für die Wiederkehr des Religiösen, von neuem völlig verdrängt: *Der Weg der Verheißung* (1934–1935) ist das erste reife Werk, das Weill, unter dem Druck

der politischen Ereignisse – die Schönbergs gleichzeitige Rückkehr zum jüdischen Glauben beeinflussten – bewußt als Jude schreibt (obwohl immer noch so unverkennbar deutsch wie Mendelssohn).

Die Übergangsphase, zu der *Der Weg der Verheißung* gehört, wurde von den politischen und persönlichen Umwälzungen jener Zeit gestört und unnatürlich verlängert. Nichtsdestoweniger liegen zahlreiche Beweise vor, daß Weill sich bis Ende der dreißiger Jahre auf der Schwelle einer neuen Periode fühlte, in der es ihm gelingen würde, alles, was er als europäischer Künstler in sich aufgenommen hatte, zu verschmelzen und zusammen mit dem, was er neuerdings von der Neuen Welt absorbiert hatte, zu konsolidieren. Wie wir aber gesehen haben, ging die neue, mit *Lady in the Dark* beginnende Periode gerade in die entgegengesetzte Richtung, mit dem Ergebnis, daß der alte Verdrängungsmechanismus nicht mehr schöpferisch funktionieren konnte. Während in den früheren Perioden die Verdrängung eines Impulses gleichbedeutend war mit der Freisetzung eines anderen innerhalb der Grenzen einer integrierten Persönlichkeit und daher unter ihrer Autorität stand, wird jetzt das gesamte Netz von Impulsen und Autorität durch aufgezwungene Maßstäbe, die kein Teil des angesammelten Vorrats der Persönlichkeit sind, ins Dunkel, »in the dark«, zurückgedrängt.

Somit unterscheiden sich die Broadwaywerke von ihren Vorgängern nicht nur in ihrer äußeren Art; sie unterscheiden sich davon im Wesen, im »Stil« im tiefsten Sinne des Wortes. Es ist daher zwecklos, die den europäischen Werken angemessenen Kriterien auf die Broadwaywerke anzuwenden, und umgekehrt. Weills Versuch, eine konsequente zweite persona zu entwickeln, ist einzigartig in der Geschichte bedeutender Komposition und erfordert eine entsprechende und schwierige Anpassung bei all denen, die gewohnt sind, die späten Werke eines Künstlers im Lichte seiner früheren zu bewerten.

Es war nicht zu erwarten, daß Weills Zeitgenossen in der amerikanischen »ernsten« Musik sich um diese Anpassung bemühen würden: Was höchstens zu erwarten war, war Achtung vor der noch immer vorhandenen technischen Meisterschaft, wie sie Elliott Carter in seinem Artikel (S. 137 ff.) über *One Touch of Venus* bezeugte. Aber Carter war der letzte nennenswerte Musiker, der zu Weills Lebzeiten über ein neues Werk des Komponisten

schrieb. Nach *Lady in the Dark* wachten hauptsächlich die Broadway-Theaterkritiker über Weills Ruf, und ihr Urteil war durch keinerlei Kenntnis von Weills Vergangenheit getrübt. Weill irrte sich wohl nicht, wenn er glaubte, das Urteil über seine Broadwaywerke wäre besser ihnen zu überlassen als den meisten amerikanischen Musikkritikern. Leider brachten sie nur wenig Verständnis für die geistigen Hintergründe einer so außergewöhnlichen Musikalität auf und entwerteten dadurch sowohl ihr Lob als auch ihre Kritik. Aus der natürlichen Schlichtheit und menschlichen Wärme von Langston Hughes' Beitrag (S. 141 ff.) kann man mehr über den Broadway-Weill entnehmen, als aus sämtlichen Besprechungen, die zu Weills Lebzeiten in der New Yorker Presse erschienen. Wir müssen uns jedoch Mary McCarthys Aufsatz über die Broadwaysaison 1943–1944 (S. 134 ff.) zuwenden, um eine Vorstellung von Weills kultureller Notlage nach dem Erfolg von *Lady in the Dark* und besonders nach Amerikas Kriegseintritt zu bekommen. Nicht daß sie über die Musik spricht oder sich auch nur der Tragweite bewußt ist, die ihre Bemerkungen für das Werk eines deutschgeborenen Intellektuellen haben konnten, der in jenem schwierigen Winter am Broadwaytheater arbeitete, doch die allgemeine Notlage, von der sie spricht, war gleichzeitig seine eigene Notlage, und jede seiner folgenden »shows« war davon beeinflusst.

*One Touch of Venus* war der Form nach die einzige fast völlig konventionelle Broadway-»show« Weills und lief außer den von Mary McCarthy erwähnten keinerlei Gefahren. Als Unterhaltung für ein Publikum, das Unterhaltung bitter nötig hatte, entsprang sie Weills Arbeiten in Fabriken und anderswo, die als sein Beitrag zu Amerikas Rüstungsanstrengungen anzusehen waren, und ist daher sowohl das unbeschwerteste als auch das sorgloseste seiner Broadwaywerke. *Love Life*, vielleicht das gehaltvollste dieser Werke und gewiß das sorgenvollste, ist unverkennbar ein Produkt der unmittelbaren Nachkriegszeit. Ein Teil des verdrängten europäischen Hintergrunds versucht nun, wieder an die Oberfläche zu kommen, und nicht nur in den Bereichen, deren sich John Gassner (S. 138 ff.) als einziger unter den Theaterkritikern bewußt war.

Eine volle und gerechte Würdigung von Weills Werk für den Broadway wird erst dann möglich sein, wenn sein frühes Werk völlig neu bewertet worden ist, und nicht eher. In der Zwischen-

zeit ist es vielleicht angebracht, einige Worte zu zitieren, die am 9. April 1950, fünf Tage nach Weills Tod, in der *New York Herald Tribune* erschienen. Sie schließen sich einer Diskussion über die »epochemachenden Werke seiner deutschen Periode« an und bekräftigen die zu Beginn geäußerte Ansicht, daß »er wahrscheinlich, international gesehen, der individuellste Schöpfer auf dem ganzen Gebiet des Musiktheaters im vergangenen Vierteljahrhundert war«:

Ob Weills amerikanische Werke so lange leben werden wie seine deutschen, kann ich nicht sagen. Ihnen fehlt die beißende und rührende Menschlichkeit von Brechts Dichtung. Auch fehlt ihnen eine gewisse ätzende Kraft in der musikalischen Charakterisierung, die Weills musikalischem Stil eine schneidende Schärfe verlieh, solange er in deutscher Sprache arbeitete. Trotzdem sind sie historisch wichtig. Und sein letztes Stück, *Lost in the Stars*, ist, wenn ihm auch die melodische Durchschlagskraft von *Mahagonny* und selbst von *Lady in the Dark* abgeht, ein Meisterstück musikalischer Intensivierung einer dramatischen Erzählung. Und seine für zwölf Spieler komponierte Partitur ist Weills beste Leistung auf dem Gebiet des Orchestersatzes. Auch seine sogenannte »Volksoper« *Down in the Valley* ist nicht ohne Kraft. Leicht aufzuführen und dramatisch perfekt, spricht sie eine amerikanische musikalische Mundart, die Amerikaner akzeptieren können. Ihre Kunstfertigkeit ist so verborgen, daß das Ganze so natürlich hervorströmt wie ein Lied von Stephen Foster, obwohl es eine gute halbe Stunde länger dauert. [...] Gerade jetzt gewinnt das amerikanische Musiktheater an Bedeutung, doch sein leichterer Flügel hat in Kurt Weill einen Arbeiter verloren, der für uns vielleicht die Kluft zwischen großer Oper und Singspiel überbrückt hätte, wie er es in Deutschland getan hat. Das ist ein wirklicher Verlust für die Musik und für das Theater. Beide werden fort dauern, auch Weills Einfluß. Doch seine Schöpfung neuer Modelle – und jedes neue Werk war ein neues Modell, eine neue Form, eine neue Lösung dramatischer Probleme – wird sich nicht fortsetzen. Die Musik hat einen schöpferischen Kopf und eine Meisterhand verloren.

Der Verfasser dieser Worte war der hervorragende Komponist und Kritiker Virgil Thomson, dessen Beziehung zu Weills Musik in Paris zur Zeit seines dortigen Triumphs begonnen hatte. Es war

charakteristisch für Thomson, daß er in Weill eine Art deutschen Satie sah<sup>17</sup>, und für einen Komponisten, der allem Deutschen kaum ferner stehen konnte, war das vielleicht die beste Weise, Weill zu sehen. Doch die Werke, die Thomson in den frühen dreißiger Jahren in Paris gehört und in die er sich verliebt hatte, repräsentierten nicht den ganzen Weill – bei weitem nicht. Nur mit einem Sinn für dieses Ganze kann man hoffen, die einzelnen Werke, seien sie nun schwach oder stark, zu verstehen und ihnen gerecht zu werden.

Dieses Verständnis für Weills Kunst als einem lebendigen, sich entwickelnden Organismus erfüllt alle wichtigen Aufsätze, die von seinen Zeitgenossen in Deutschland geschrieben wurden, und es ist gewiß der Mühe wert, sie sich anzueignen. Wenn wir vor dem akademischen oder musealen Begriff eines »Œuvre« zurückschrecken – wie Weill selbst es in seinen letzten Jahren tat –, riskieren wir, nicht nur das Wachstum aus starken Wurzeln, das für künstlerische Formen ebenso wichtig ist wie für gesellschaftliche, sondern auch das feine Gleichgewicht und die vielfältigen Beziehungen zu übersehen, die durch das Wachstum zwischen den einzelnen Werken, zu ihrer aller Bereicherung, entstehen.

Aus diesen Gründen und auch im Zusammenhang mit den Absichten der vorliegenden Anthologie ist es besonders bedauerlich, daß die verfügbare Literatur keine wesentlichen Studien über gewisse Schlüsselwerke Weills enthält. Das *Divertimento*, das *Recordare*, die *Rilke-Lieder*, *Royal Palace*, *Der Lindberghflug*, *Der Silbersee*: aus den verschiedensten Gründen erregte keines dieser Werke zu Weills Lebzeiten gebührende Aufmerksamkeit, mit dem Ergebnis, daß andere wichtige Werke – vor allem *Der Jasager* – selbst von Bewunderern teilweise oder ganz mißverstanden wurden<sup>18</sup>. In allen Fällen mit Ausnahme eines einzigen waren dies normale Zufälle des Lebens und der Kritik, denen das Werk jedes Künstlers ausgesetzt ist, und doppelt ausgesetzt ist, wenn er wie Weill ein Neuerer ist. Die Ausnahme ist *Der Silbersee*.

*Der Silbersee*, dessen überaus erfolgreiche Uraufführung neun Tage vor dem Reichstagsbrand stattfand, wurde unmittelbar durch die politischen Ereignisse, die den Komponisten zur Emigration zwangen und ihn damit von dem einzigen Publikum trennten, an das er sich je bewußt gewandt hatte, von der Bühne vertrieben und gelangte weder zu seinen Lebzeiten noch auf

lange Jahre nach seinem Tode wieder zur Aufführung.

In diesem Werk und vor allem in seiner Musik spürt man deutlich die Vorahnung dessen, was da kommen sollte. Obgleich es in seiner musikdramatischen Form den besten durchkomponierten Werken Weills nicht ebenbürtig ist, ist es das Bedeutendste, was Weill in Deutschland für das Sprechtheater hervorgebracht hat. Darüber hinaus verleiht es seinem Anliegen für eine humane und rationale Gesellschaftsordnung, das seit der *Symphonie* 1921 in seinen wichtigsten Werken stets stillschweigend gegenwärtig war, endlich eindeutigen Ausdruck. Vielleicht bewog ihn sein Gefühl, daß dies sein Abschied von der deutschen Bühne sein würde, dazu, den *Silbersee* als Bekenntniswerk abzufassen (und möglicherweise spricht aus dem letzten, vor seinem Tode beendeten Werk *Lost in the Stars* dasselbe Anliegen, das in jeder Hinsicht die Ergänzung des *Silbersees* ist, allerdings auf einer Ebene, die dem Broadway-Publikum entgegenkam). »Damals«, so liest man bei Georg Kaiser 1941, »schrieb Weill die Musik zum *Silbersee* – das war eine herrliche Sache. Und es ist eine unsterbliche Sache, denn die Kunst lebt länger als alle Politik.«<sup>19</sup>

Nur im Zusammenhang mit dem *Silbersee* und den Ereignissen, die der Uraufführung folgten, ist es daher möglich, einen auch nur kurzen Überblick über Weills Laufbahn zu geben, deren erster Hälfte sonst das tragische Ende fehlen und deren zweite Hälfte unverständlich bleiben würde. Da es kein Zufall ist, daß es ein wohlüberlegtes Urteil über das Werk nicht gibt, wir also diese Lücke keinesfalls als »normal« hinnehmen müssen, gebührt dem *Silbersee* eine besondere Aufmerksamkeit. Deshalb sollte auch jede Zusammenstellung bemerkenswerter Äußerungen von Weills Zeitgenossen wenigstens bis zu einem gewissen Grade durch eine zuverlässige Dokumentation untermauert werden. Ferner müßten die Zusammenhänge erhellt werden, da die Unterdrückung des *Silbersees* keineswegs aus heiterem Himmel kam. Eine klar zu verfolgende Entwicklung führt von den scheinbar unpolitischen Krawallen bei der Leipziger Uraufführung von *Mahagonny* (S. 69 ff.) zu der ganz unverhohlenen politischen Kampagne<sup>20</sup> gegen die *Bürgerschaft*, einer Kampagne, die vom Kampfbund für Deutsche Kultur organisiert und von der Goebbels-Presse unterstützt wurde (S. 77). Mit dem Sieg über den *Silbersee* (S. 114) hatte die Hetze ihren praktischen Zweck erfüllt. Die Machtergreifung besiegelte endgültig das Schicksal aller Werke

Weills.

Unter allen Versionen von der theoretischen Endlösung der Weill-Frage ist vielleicht die des Pfitzner-Biographen Walter Abendroth die bündigste: »Wir brauchen hier über Wesen und Wollen des Opernjudentums nichts Näheres aufzuführen«, schreibt er 1936, »weil wohl noch frisch genug in allgemeiner Erinnerung lebt, mit welcher [...] Energie das schmutzige Bänkelsängertalent eines Weill zu einer stilschöpferischen Macht erhoben werden sollte.«<sup>21</sup> Derartige Ansichten über Weills Talent wurden Mitte der dreißiger Jahre in anderen europäischen Ländern – besonders in England – weitgehend geteilt und hielten sich weit über die Dauer des Dritten Reiches. Ebenso ist die Deutung von *Mahagonny* aus dem »Lexikon der Juden in der Musik« (S. 114 ff.) nichts anderes als eine besonders krasse Fassung der zur Zeit der ersten Aufführungen in der gesamten Musikwelt verbreiteten Deutung, die selbst von maßgebenden Gelehrten<sup>22</sup> für bare Münze hingenommen wurde.

Aus dem Gebäude seriöser Kritik ragen die Dokumente der Nazipresse wie Fratzen gotischer Wasserspeier heraus und erfüllen in ähnlicher Weise sowohl eine nützliche als auch eine moralische Funktion. Während sie nämlich einerseits das Wasser von den Mauern fernhalten, dienen sie gleichzeitig als Mahnung dafür, wie leicht selbst in einer ›freien‹ Gesellschaft liberale und humane Ziele der Kritik untergraben werden können. In der vorliegenden Sammlung zeigen diese häßlichen Überreste einer Vergangenheit, die wir lieber vergessen würden, gleichzeitig einen fast verhängnisvollen Defekt in der kritischen Unterstützung Weills durch seine Zeitgenossen: trotz der zahlreichen Einblicke und trotz aller Zuneigung und allem Respekt, die dahinterstehen, findet man doch kaum je einen Hinweis auf das musikalische *Material* und Kompositionsfragen. Flüchtige Hinweise auf Schubert, Weber und Mahler und ein einziger aufschlußreicher Hinweis auf Verdi (S. 84) sind außerdem nahezu die einzigen Belege dafür, daß Weills Musik Wurzeln in der Vergangenheit hat. Demzufolge stützten sich sämtliche zustimmenden Äußerungen über ihre positiven Eigenschaften auf reine Behauptungen und konnten daher durch skrupelloses Zitieren jenen Lobes, das Bewunderer gerade den negativen Eigenschaften gespendet hatten, mühelos ins Gegenteil verkehrt werden. Wenn daher der Versuch unternommen werden sollte, einen neuen Zugang zu Weill zu finden,

könnte er sich von den früheren keinesfalls vorteilhafter abheben als dadurch, daß er von strikt musikalischen Problemen ausgeht, wie es Ian Kemp in seiner wegweisenden Diskussion der harmonischen Aspekte (S. 153 ff.) getan hat.

Während der zweiten Hälfte des Schönberg-Jubiläumjahres ist es nicht ganz unangebracht, Kurt Weills zu gedenken, denn die Polarität dieser beiden genialen Menschen ist eine Tatsache, obwohl der eine künstlerisch und intellektuell ein Gigant war und der andere nicht. Unter den Musikern, deren Standort es erlaubte, diese Polarität zu erkennen, war Adorno der erste und einzige, der zu Lebzeiten Weills und Schönbergs die Aufmerksamkeit darauf lenkte. Wenn Paul Bekker Schönbergs *Moses und Aron* gekannt hätte, als er das hörte, was vom *Weg der Verheißung* übriggeblieben war, dann wäre seine Enttäuschung über Weills »Tanz um das Goldene Kalb« (S. 126) wahrscheinlich noch größer gewesen. Allerdings hätte er für dieses seltsam harmlose Stück wohl nur dann Verständnis finden können, wenn er sich an *Mahagonny* und vor allem an den zweiten Akt erinnert hätte, wo das Kalb *verspeist* wird und wo der Tanz des Orchesters zu den Worten »Geld macht sinnlich« die erste Begegnung moderner Musik mit moderner Obszönität darstellt – einer Obszönität, die in ihrer Art nicht weniger exemplarisch und nicht weniger schockierend ist als ihr chronologisch direkter Nachfolger in *Moses und Aron*, dessen Komposition Schönberg vier Monate nach der Uraufführung von *Mahagonny* begann.

Das Aussprechen unliebsamer Wahrheiten und das Enthüllen beunruhigender Vorahnungen ist genauso charakteristisch für Weill in seinen besten Momenten wie für Schönberg während seines ganzen Schaffens. Schönberg, ohne den Segen von Marx, und Weill, ohne den von Freud, sagten nur dann dieselben Dinge, wenn sie sich in entgegengesetzter Richtung bewegten, denn nie war Weill so weit von Schönberg entfernt wie in den Jahren, in denen er sich ihm am nächsten fühlte und Schönberg auch eine gewisse Bewunderung für ihn empfand. Die Beziehung änderte sich und wurde historisch bedeutsam an dem Punkt, wo Weill einen neuen Sinn in seiner alten Liebe zu Mahler entdeckte. Die fundamentalen Folgerungen, die er damals lediglich aus den vorrevolutionären Elementen bei Mahler zog, denen Schönberg mißtraute und die das auswerten, was Adorno die



»Sprengkraft des Unteren« nannte, ermöglichten es ihm, eine weitaus vollständigere und extremere Antithese zu Schönberg zu formulieren, als Strawinsky oder Hindemith es sich vorstellten. Der späte Strawinsky hatte gezeigt, daß die Antithese in Adornos *Philosophie* durch Webern aufzulösen war; aber zwischen Schönberg und Weill war keine Synthese möglich und wird auch in Zukunft nicht möglich sein. Durch unversöhnliche Unterschiede ebenso miteinander verbunden wie durch geheime Affinitäten sind Schönberg und Weill die beiden schwierigen, konträren Gewissen der modernen Musik: der gepeinigte Vater und der enterbte Sohn. Keiner von beiden ist ganz derselbe ohne den anderen. Aber in stärkerem Maße, als mancher von uns zuzugeben bereit sein mag, hängt die Zukunft der Musik in jeder traditionellen Form vom Überleben beider ab.

Für Lenya  
in Dankbarkeit

London  
Dezember 1974

- 1 Pierre Boulez, »Schoenberg est mort«. Erstveröffentlichung unter dem Titel »Schönberg is dead«. *The Score* 6, London 1952, S. 18 ff.
- 2 Luigi Dallapiccola, *Appunti, Incontri, Meditazione*, Mailand 1970, S. 108 ff.; ebenfalls Dallapiccola, »Meeting with Anton Webern«, *Tempo* 99, London 1972, S. 5 ff.
- 3 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, 2. Aufl. Frankfurt/Main 1958.
- 4 Zwei von Schönbergs Schülern – Walter Goehr und Marc Blitzstein – haben seine zornige Ablehnung der *Dreigroschenoper* bezeugt. Ausgehend von der Behauptung, diese Musik stelle einen Verrat an der Sache der modernen Musik dar, für die der ehemals begabte Weill gekämpft habe, zergliederte er einen oder zwei Songs für seine Meisterklasse und stellte die These auf, sie stünden handwerklich weit unter Lehár. Niemand aus dem Kreise Schönbergs hätte es je darauf ankommen lassen, ihn durch offenen Widerspruch zu provozieren. Trotzdem ist es bemerkenswert, daß mehrere Schönberg-Anhänger heimliche Bewunderer Weills waren. Selbst Alban Berg schlich sich 1932 in Wien in eine Probe von *Mahagonny*.
- 5 Hanns Eisler, *Reden und Aufsätze*, Leipzig 1961; *Sinn und Form* – Sonderheft Hanns Eisler, Berlin 1964; Eisler, *Musik und Politik, Schriften 1924-1948*, Leipzig 1973.
- 6 z. B. *Der Kuhhandel*, »Die Ballade vom Pharaoh«; *Knickerbocker Holiday*, »There's Nowhere To Go But Up!«

- 7 Ralph Winett, *Composer of the Hour – An Interview with Kurt Weill*. *Brooklyn Daily Eagle*, 20. Dezember 1936.
- 8 Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht – Hanns Eisler im Gespräch*, München 1970, S. 215.
- 9 Anmerkungen zu meiner Oper Mahagonny. *Die Musik* XXII, 6, 1930, S. 27f.; Vorwort zum Regiebuch der Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. *Anbruch* XII, 1, 1930; beide wiederabgedruckt in Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/Main 1975.
- 10 z. B. Weill, Über den gestischen Charakter der Musik. *Die Musik* XXI, 6, 1929, S. 419ff.; wiederabgedruckt in *Ausgewählte Schriften*, a.a.O.
- 11 *Musik und Gesellschaft* (Wolfenbüttel) I, 4, Wolfenbüttel, August 1930, S. 105ff.; *Blätter der Städtischen Bühnen*, Frankfurt/Main, Heft 29/30, September-Oktober 1930, S. 467-470.
- 12 z. B. Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, Berlin 1955; John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*. London 1959; Marianne Kesting, *Bertolt Brecht*. Hamburg 1959.
- 13 siehe Eric Bentley, *Seven Plays by Bertolt Brecht*. New York 1961, S. XXXIV.
- 14 z. B. John Gutman, *In the Theatre*. *Modern Music* XVI, 1, New York 1938, S. 55.
- 15 z. B. Samuel L. M. Barlow, *In the Theatre*, *Modern Music* XVIII, 3, New York 1941, S. 192.
- 16 Igor Strawinsky und Robert Craft, *Expositions and Developments*. New York 1962, S. 93.
- 17 Virgil Thomson, *Most Melodious Tears*. *Modern Music* XI, 1, New York 1933.
- 18 Nach 40 Jahren ist die zeitgenössische Literatur über den *Jasager* eine deprimierende Lektüre. Vielleicht mit der Ausnahme des jugendlichen Mitwirkenden Günther Martens (S. 68f.) scheinen selbst die freundlichsten Kritiker dieses vielbewunderten Werkes nicht zu verstehen, wie und zu welchem moralischen Zweck Weills Musik funktioniert. Die Tatsache, daß Heinrich Strobel in einem flüchtigen Hinweis (S. 149) zwanzig Jahre später uns mehr als irgendein zeitgenössischer Repräsentant (einschließlich Weill selbst) darüber sagt, wie Weill das Werk komponiert hat, deutet an, daß die Epoche Brüning's der Epoche Hitlers weichen mußte, ehe die prophetische Wahrheit enthüllt war. Und doch sind heute die Mißverständnisse über den *Jasager* größer als je, was die Versuche, Weills *Jasager*-Partitur dem Text von Brechts *Der Neinsager* zu unterlegen, beweisen.
- 19 Georg Kaiser, nach einem Zitat seines amerikanischen Agenten Paul Gordon, in einem Brief an Weill vom 27. Oktober 1941.
- 20 Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Hamburg 1963, S. 167.

- 21 Walter Abendroth, Opernideale der Rassen und Völker. *Die Musik* XXVIII, 6, 1936, S. 424.
- 22 z. B. Walter H. Rubsamen, Censorship of Opera. *Music Teachers National Association Proceedings*. New York 1941, S. 121 ff.

## Zu dieser Ausgabe

Die vorliegende Sammlung wäre schwerlich denkbar gewesen ohne die hervorragende Arbeit, die zwei Zeitschriften für zeitgenössische Musik in der hier berücksichtigten Zeit in Deutschland und Österreich geleistet haben: *Melos* und *Anbruch* (oder *Musikblätter des Anbruch* mit vollem Titel). Zu freundlichem Dank verbunden bin ich dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, für die Genehmigung zum Abdruck der Aufsätze aus *Melos* und der Universal Edition AG, Wien, für die Genehmigung zum Abdruck der Aufsätze aus *Anbruch*.

Es war mir nicht in jedem Fall möglich, die Autoren (oder ihre Erben) der übrigen Beiträge ausfindig zu machen. Diese sind gegebenenfalls freundlich gebeten, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen (ebenso jeder, der in der Lage ist, über den Autor des anonymen Beitrags Auskunft zu geben).

Danken möchte ich den Freunden und Kollegen, die unauffällig bei der Entstehung dieses Bandes mitgeholfen haben: O. Borchard, H. F. Garten, Paul Hamburger, Josef Heinzelmann und Hans Keller für ihre jederzeit großzügige Hilfe, O. W. Neighbour und Brigitte Schiffer für besondere Gefälligkeit. Nicht zuletzt gilt mein Dank Herrn Dr. Siegfried Unseld, der den Plan, Aufsätze über Kurt Weill zugänglich zu machen, von Anfang an nachdrücklich unterstützt hat. Renate Laux bin ich zu Dank verpflichtet für ihre unschätzbare Hilfe in der redaktionellen Betreuung des suhrkamp taschenbuchs.

7. Januar 1975

D. D.