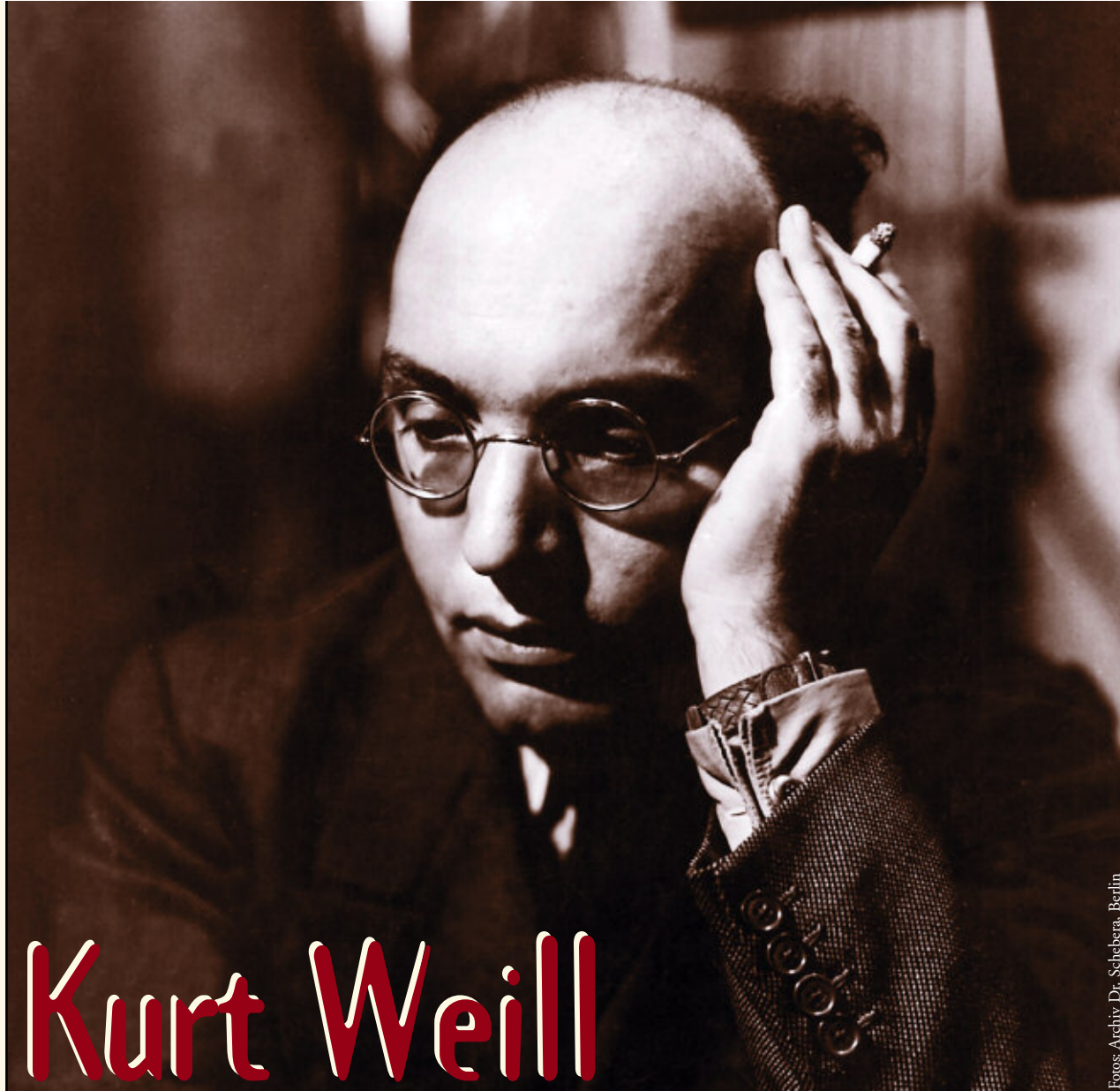




Fotos: Archiv Dr. Schebera, Berlin

Kurt Weill ist ganz Theater...

Ein Kurt-Weill-Jahr in zweifacher Hinsicht: Am 2. März ist der 100. Geburtstag, am 3. April der 50. Todestag. Nicht nur aus diesem Anlass hat sich der Kurt-Weill-Biograph Jürgen Schebera mit einem zentralen Aspekt im Schaffen des Komponisten auseinandergesetzt: seiner Auffassung von „Musiktheater“.

Die Überschrift gibt ein Statement von Harold Clurman wieder, Mitbegründer des New Yorker Group Theatre, in dessen Auftrag 1936 Kurt Weills erstes amerikanisches Bühnenwerk „Johnny Johnson“ entstand. Der Komponist hätte dieser Aussage – ungeachtet seines umfangreichen kammermusikalischen und sinfonischen Œuvres

der Jahre bis 1934 – wohl nicht widersprochen. Er selbst erklärte 1947, nach Uraufführung seiner Broadway-Oper „Street Scene“, rückblickend: „Seit ich mit 19 Jahren festgestellt hatte, dass das Theater meine eigentliche Domäne werden würde, habe ich ständig auf meine Weise versucht, die Formprobleme des musikalischen Theaters zu lösen.“

Bereits in seiner Vaterstadt hatte es für den Sohn des Kantors der Dessauer Synagoge die erste „Initialzündung“ in Richtung Theater gegeben, als der Pfitzner-Schüler Albert Bing, Kapellmeister am Herzöglichen Theater, den Fünfzehnjährigen unter seine musikalischen „Fittiche“ nahm. Bei ihm erhielt Weill ersten systematischen Unterricht, durch Bing kam er auch in Kontakt mit der praktischen Opernarbeit, durfte Proben und Aufführungen besuchen. Wenig später, 1919/20, sollten wichtige Erfahrungen in der Praxis folgen: während Weills Tätigkeit als Korrepetitor in Dessau und danach für ein halbes Jahr als Kapellmeister am Stadttheater Lüdenscheid,

einer ausgesprochenen „Schmiere“, wo der junge Mann von Materialeinrichtung über Orchester- und Szenenproben bis zum Dirigat pausenlos gefragt war, so dass ihm fortan in seiner „Domäne“ niemand mehr etwas vormachen konnte.

Diese Stellungen nahm Weill an, weil die Familie dringend seine finanzielle Unterstützung brauchte. Doch er wollte Komponist werden, nicht Kapellmeister. Noch vor Lüdenscheid hatte er 1918/19 ein erstes knappes Jahr an

der Berliner Musikhochschule absolviert, sein Kompositionslehrer Engelbert Humperdinck aber war allzusehr im Traditionellen verhaftet, Weill brach das Studium im Juni 1919 ab und ging ins Korrepetitoren-Engagement nach Dessau.

Die entscheidende Prägung folgte dann in den Jahren 1921-1923 bei Ferruccio Busoni in Berlin, der Weill als Meisterschüler in seine Kompositionsklasse an der Preußischen Akademie der Künste aufnahm. „Alle, die Neues wollten, wussten, dass sie bei ihm tiefstes Verständnis und starke Objektivität erwarten durften“, schreibt Weill 1925, ein Jahr nach dem Tod des verehrten Lehrers, in einer Würdigung. Es war Busonis auf der Klassik gründendes und vorwärtsdrängendes ästhetisches Konzept, vor allem seine bahnbrechend neuartige Auffassung von Oper, die radikale „Abkehr vom Musikdrama“ (wie Weill schreibt) – und weniger die Stilistik seiner Bühnenwerke –, was den bestimmenden Einfluss des Lehrers auf die weitere Entwicklung seines Schülers ausmachte.

Bei Busoni und danach, seinen Einfluss spiegelnd, bis ins Jahr 1925 entstand ein Großteil von Weills Instrumentalwerk, darunter das Streichquartett op. 8, die Sinfonie Nr. 1 und das Konzert für Violine und Blasorchester op. 12. Heinrich Strobel schrieb, die Entwicklung des Komponisten bis dahin resümierend: „Man spürt die dramatische Tendenz auch der für den Konzertsaal geschriebenen Werke. [...] Weills eigentliches Problem: den dramatischen Ausdruckswillen, der im Blute liegt, mit der neuen musikalischen Sprache zu verschmelzen, die sich von Werk zu Werk klarer ausprägt.“ Und dann folgte der prophetische Satz: „Irgendwann wird das zum Theater hinführen.“

Das aber geschah nicht irgendwann, sondern war bereits seit Frühjahr 1924 im

Gange. Ein glücklicher Zufall hatte Weill dazu den damals meistgespielten und erfolgreichsten Dramatiker Deutschlands, Georg Kaiser, als Librettisten für den Einakter „Der Protagonist“ beschert, seinem „Einstand“ auf der Opernbühne. Dabei konnte Weill rasch feststellen, wie wichtig für seine Komposition das sichere Gespür des erfahrenen Theatermannes für szenische Wirkung war. Lebenslang sollte er fortan auf die Qualität seiner Textautoren bedacht bleiben.

Auf „Der Protagonist“ folgte nach einem Libretto von Yvan Goll der Einakter „Royal Palace“ – Weills erster Versuch, eine Art „Zeitoper“ zu schaffen – und danach, wieder mit Georg Kaiser, „Der Zar lässt sich photographieren“. Die Innovationen seiner Musiksprache sind stets aufs engste mit der dramaturgischen Struktur des Werkes verbunden. Dabei verfährt Weill dualistisch: Im „Protagonist“ stehen, bedingt durch die Verknüpfung von Oper und Pantomime, expressionistische und neoklassizistische Stilelemente nebeneinander; in „Royal Palace“ und „Zar“ heben sich die atonalen von den tonalen Passagen deutlich ab, letztere dienen – hier erstmals bei Weill, der dieses Prinzip in den Folgejahren so konsequent wie kein anderer Komponist entwickeln sollte – vorrangig der Einführung von Elementen der Populärmusik, die zwar als vorgefertigte Musiksprache übernommen, jedoch durchaus „verfremdet“ wird.

Im April 1927 dann die erste Begegnung mit Bertolt Brecht, die rasch in eine intensive, nahezu vierjährige folgenreiche Zusammenarbeit münden sollte. Zwei nach geistiger Herkunft und bisherigem künstlerischen Weg grundverschiedene Persönlichkeiten, beinahe gleichaltrig, hatten sich getroffen, die eigentlich nur eins einte: die Absicht, Formen des institutionalisierten bürgerlichen Theater- und Opernbetriebs aufzubrechen, nach neuen Wegen zu suchen. In weltanschaulichen Fragen (ab Herbst 1926 hatte Brecht mit dem theoretischen Studium des Marxismus begonnen) gab es kaum Berührungspunkte – ein we-

sentlicher Grund für die Beendigung der Zusammenarbeit nach vier Jahren, als Brecht auch in seiner Produktion die marxistische Konsequenz zog.

Bis dahin aber entstanden vom Songspiel „Mahagonny“ über den unverändert anhaltenden Welterfolg „Die Dreigroschenoper“ bis zum gemeinsamen opus magnum, der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, Werke eines neuartigen musikalischen Theaters, welche die Entwicklung des musikalischen Theaters im 20. Jahrhundert maßgeblich beeinflussen sollten. Und es entstand – gleichfalls eine Jahrhundertleistung – auf Texte Brechts der hinrei-

Probe für die Berliner Erstaufführung von „Mahagonny“: Weill, Zemlinsky und Brecht.



Großes Bild: Portraitaufnahme von George Hoyningen-Huehne, Paris 1933.

ßende, ganz und gar neuartige und alsbald vielfach nachgeahmte Weillsche Songstil, mit seiner Frau Lotte Lenya, die er 1926 geheiratet hatte, als exemplarischer Interpretin.

Mehr muss an dieser Stelle nicht gesagt werden, über die Weill/Brechtschen Werke ist schon viel geschrieben worden, sie sind zudem fast ausnahmslos weithin bekannt.

Als sich Anfang 1931 im Zuge der Welt-

kurt weill fest dessau, 18.2. - 5.3.2000

Programm-Hinweise

18/19.2.: Die sieben Todsünden; Milva
25./26.2.: Ein Abend mit Gisela May und Helen Vita
25.2.: Giora Feidman und Ensemble
2./4.3.: Der Kuhhandel (Neuproduktion des Anhaltischen Theaters Dessau)
5.3.: Berlin im Licht; HK Gruber

Weitere Informationen: <http://www.kurt-weill.de>

Ticket-Hotlines: 0340 / 2511-333; 0341 / 14 14 14;
030 / 47 99 74 60; 0180 / 5 72 72 43

Ein Stück Theater-geschichte: Lotte Lenya (Jenny) und Harald Paulsen (Alaskawolf-joe) in der Berliner Erstauff-führung von „Maha-gonny“.

wirtschaftskrise die Produktionsbedingungen der Opernhäuser radikal verschlechterten, außerdem der politische Druck von rechts immer stärker wurde, zogen sich die meisten Komponisten vom Genre Oper zurück. Nicht so Kurt Weill. Gerade jetzt formulierte er sein Credo für die „große Form“: „Die Erkenntnis, dass die große Form des Theaters heute mehr als je möglich und nötig ist, gibt uns die Berechtigung, auch an die Zukunft der Oper zu glauben.“

So entstand 1931/32 – noch ihrer wirklichen Wiederentdeckung als bedeutendes Werk harrend – „Die Bürgschaft“ (Libretto: Caspar Neher), und dann, noch einmal ge-

meinsam mit Georg Kaiser, ab Herbst 1932 die „Schauspiel-Oper“ „Der Silbersee“, letzter Höhepunkt und gleichsam „Schwanengesang“ auf die glanzvolle Theaterära der Weimarer Republik, uraufgeführt, als Hitler bereits zwei Wochen an der Macht war, und bald darauf verboten.

Am 27. Februar 1933 brannte der Reichstag. Am 4. März fand in Leipzig die letzte Vorstellung von „Der Silbersee“ statt.



Weill über Weill

Musik wirkt stärker als Worte. Brecht weiß das und er weiß, dass ich es weiß. Aber wir sprechen nie darüber. Wenn es an die Oberfläche käme, würden wir nicht mehr zusammen arbeiten. Brecht verlangt völlige Unterwerfung. Die bekommt er nicht von mir, aber er weiß, dass ich gut bin und dass ich ihn künstlerisch verstehe – so tut er, als wäre ich gänzlich in seinem Bann. Ich muss nichts unternehmen, um diesen Eindruck zu erwecken. Er macht das ganz allein. Mich kümmert es nicht. Er ist immer noch ein brillanter Kerl.

An Felix Joachimson, 1929

Ich bin davon überzeugt, dass viele moderne Komponisten ihrem Publikum gegenüber ein Gefühl der Überlegenheit besitzen. Schönberg zum Beispiel hat gesagt, er schreibe für eine Zeit fünfzig Jahre nach seinem Tode. Aber die großen „klassischen“ Komponisten schrieben für ihr zeitgenössisches Publikum. Sie wollten, dass jene, die ihre Musik hörten, sie verstanden – und so war es. Ich für meinen Teil schreibe für heute. Ich setze keinen Pfifferling auf ein Schreiben für die Nachwelt. Und ich habe keineswegs das Gefühl, meine Integrität als Musiker zu gefährden, wenn ich für das Theater, den Rundfunk, den Film oder irgendein anderes Medium arbeite, das jene Öffentlichkeit erreicht, die Musik hören möchte. Ich habe niemals den Unterschied zwischen „ernster“ und „leichter“ Musik anerkannt. Es gibt nur gute und schlechte Musik.

Interview mit William G. King, Februar 1940

Seit ich mit 19 Jahren festgestellt hatte, dass das Theater meine eigentliche Domäne werden würde, habe ich ständig auf meine Weise versucht, die Formprobleme des Musiktheaters zu lösen; und im Verlauf der Jahre habe ich mich diesen Problemen auf sehr verschiedene Weise genähert. [...] Doch ich entdeckte sehr bald, dass die speziellen Erfordernisse des Opernhauses, seiner Darsteller und seines Publikums, mich zwangen, gewisse Elemente des modernen Theaters zu opfern. Es war zu dieser Zeit, dass ich von einer besonderen Art musikalischen Theaters zu träumen begann, in dem Drama und Musik, gesprochenes Wort, Song und Bewegung völlig vereint sein würden. Alle Werke, die ich seither für das Theater geschrieben habe, waren Schritte in diese Richtung. [...] Aber erst 15 Jahre später, erst mit Street Scene, erreichte ich eine wirkliche Verbindung von Drama und Musik.

„Zwei Träume werden wahr“, 1946



Damit verstummte Weills Musik für die kommenden zwölf Jahre in Deutschland. Er selbst hatte bereits mehrere Warnungen erhalten und fuhr schließlich am 21. März nach Paris. Als Emigrant fühlte er sich dabei nicht, wie ein wichtiges Interview von 1934 bezeugt, mit Weills Statement: „Schon in Berlin, letztes Jahr, fühlte ich, dass ich Luftveränderung nötig hätte, alles wurde allmählich zu leicht für mich, und es gab Grund anzunehmen, dass dies Einfluss haben würde auf meine Musik. [...] Also, bevor Hitler und die Nazis daran dachten, mich zu erneuern, bin ich selbst auf den Gedanken gekommen!“

Es ist Weills lebenslange Haltung, die aus diesen Worten spricht: Immer auf der Suche nach Neuem, darauf bedacht, das Festfahren im bereits Erreichten auf jeden Fall zu vermeiden.

Kräftige „neue Luft“, um das im Interview gewählte Bild beizubehalten, brachte dann – nach zweijährigem Interludium in Paris (wo bereits im April 1933, als Postscriptum zur Berliner Zusammenarbeit mit

Brecht, das Ballett mit Gesang „Die sieben Todsünden“ entstand) und London – der Wechsel in die USA im September 1935 und die darauf folgende Bekanntschaft mit den amerikanischen Lebensformen und dem dortigen Theater. Die USA sah Weill nicht als zeitweiliges Gastland, sondern sehr bald als seine neue Heimat an. Was zugleich für die „eigentliche Domäne“ mit der Konsequenz verbunden war, dass fortan seine innovatorischen Bestrebungen dem amerikanischen musikalischen

Theater zu gelten hatten. Dort – auf der lebendigen Szene des Broadway – setzte er fort, was er in Berlin begonnen hatte, und wurde damit ebenso zum Erneuerer des Musical Play und mit „Street Scene“ in der Nachfolge Gershwins zum Schöpfer einer genuin amerikanischen Oper, wie er zuvor in Deutschland das traditionelle Musiktheater „aufgebrochen“ hatte. Um das allerdings zu erkennen, braucht es Wissen um die Entwicklung des amerikanischen musikalischen Theaters in den dreißiger und vierziger Jahren – ein Wissen, das lange Zeit in Europa nicht vorhanden war. So wurde denn die Legende von den „zwei Weills“ geboren, dem Komponisten, der sich in Amerika an den Broadway „verkauft“ und damit seinen einstigen Berliner Anspruch „verraten“ habe. Wie alle Legenden hielt sich auch diese hartnäckig und ist bis heute nicht gänzlich verstummt.

In New York kam Weill zunächst 1936 in Kontakt mit der Schauspieltruppe des „Group Theatre“, für die „Johnny Johnson“ entstand, ein Stück mit Musik für singende

Schauspieler. Aufmerksam registrierte der Komponist zugleich, wie es im neuen Land um seine „Domäne“ bestellt war. Im Sommer 1936 notierte er dazu: „Situation des musikalischen Theaters hierzulande: Metropolitan – schlimmstes Beispiel für altmodische Oper (Museum) einerseits, musical comedy [...] andererseits. Nichts dazwischen. Enormes Feld für ein musikalisches Theater.“ Und weiter: „Der Broadway verkörpert das lebendige Theater dieses Landes.“ Dieser Szene wandte sich Kurt Weill nun folgerichtig zu, wobei ihm die erstaunliche Fähigkeit, mit der ihm eigenen musikalischen Sensibilität ein fremdes musikali-

stellt einen bedeutenden Meilenstein in der Entwicklung des amerikanischen musikalischen Theaters dar. Neben der engen organischen Verbindung von Musik und Text war es eines der ersten Stücke, das, unter Verwendung eines historischen Stoffes, zu

Elmer Rice und Langston Hughes entstehende Oper „Street Scene“ (und zwei Jahre später, wiederum mit Maxwell Anderson, die Musical Tragedy „Lost in the Stars“). Es ist Weills Konzept einer „Broadway Opera“, das er in diesen Werken realisiert: „Eine

Scharfer Protest des Publitums

Generalmusikdirektor Brecher treibt kommunistische Propaganda im Neuen Theater

Am Sonntagabend erlebte Leipzig einen Theater-Skandal, wie ihn unsere Stadt schlimmer seit langem nicht gesehen hat. Generalmusikdirektor Brecher hat es für richtig befunden, in der Oper ein Stück zur Aufführung zu bringen, das unüberhöhlten übelste kommunistische Propaganda ist. Das Leipziger Publikum ließ mit großer Geduld und Nachsicht schon manches gewagte Experiment des Opernleiters über sich ergehen, jetzt aber hat Brecher die Grenze überschritten, und mit elementarer Gewalt hat sich beim Leipziger Publikum der gesunde Sinn zur Wehr gesetzt gegen den zersetzenden Geist, der die Leipziger Oper als Kunstinstitut zu vernichten droht. — Unser Referent berichtet:

NEUES THEATER

Sonntag, den 9. März 1930

Außer Acht

Uraufführung

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Oper in drei Akten — Musik von Kurt Weill — Text von Bert Brecht
Bühnenbilder und Projektionen: Caspar Neher
Musikalische Leitung: Gustav Becker — Spielleitung: Walter Brügmann

Leonida Begick	Marga Dannerberg
Willy, der „Proletarier“	Hanna Plöcher
Virginia-Moses	Walter Zimmer
Sammy	Max Tammann
Johnsen Ackermann	Paul Böhmert
Jacob Schmidt	Hanna Henschel
Heinrich (gezwungen Spießbüchsenheimein)	Theodor Hönand
Josef Letzer (genannt Almknecht)	Ernst Osterkamp
Tilly Higgins	Alfred Holländer
Ein Liebespaar	Ilse Koeppel
	Hans Lümann

Acht Mädesen von Mahagonny, Männer von Mahagonny

Chöre: Renard Neuger

Korinthe nach Einwirkung von Caspar Neher angeordnet in den Weistätten
Mit Theodor Hönand Hermann J. Kaufmann, Berlin
Lautsprecher: Radiohans Fritz Meyer & Co., Leipzig
Technische Einrichtung: Oswald Böke

Größere Pause nach dem 1. Akt Änderungen vorbehalten
Rückgabe von Eintrittskarten wegen Umbesetzungen ausgeschlossen

Einlaß 19 Uhr Anfang 19½ Uhr Ende nach 22 Uhr



Preis des Programms 50 Pf.

gegenwärtigen politischen Problemen Stellung nahm.“ Gleiche Bedeutung kam dem 1941 uraufgeführten Musical Play „Lady in the Dark“ zu. Buchautor Moss Hart äußerte zum Prozedere der Zusammenarbeit mit Weill (man bemerkt sein Erstaunen über dieses Novum angesichts der vorherrschenden „Arbeits-teiligkeit“ der Broadway-Produktion): „Von Anbeginn der Arbeit war die Musik wesentlicher Bestandteil der Grund-

struktur des Werkes.“ Green konstatiert auch hier: „Lady in the Dark bedeutete erneut einen großen Fortschritt sowohl in der Ausarbeitung der Handlung als auch in der musikalischen Gestaltung.“

Das „Erwachsenwerden“ des Musical Play bereitete den Boden, endlich bildeten nun die Elemente des musikalischen Stückes eine wirkliche Einheit, waren Text, Musik, Ensembles, Songs und Tanz organisch miteinander verbunden und Weill konnte einen Schritt weitergehen. 1945 erklärte er: „Heute bin ich überzeugt, dass das amerikanische Publikum bereit ist, auf dieser Bühne des Broadway auch seine eigene Form von Oper zu akzeptieren.“

Praktische Umsetzung dieser Überzeugung bedeutete die 1946 gemeinsam mit

Neue Bücher zum Weill-Jahr

Kurt Weill,
dargestellt von Jürgen Schebera.
160 Seiten mit 65 Fotos,
Rowohlt, Reinbek; DM 14,90

Kurt Weill, Musik und musikalisches Theater.

Gesammelte Schriften.
Erweiterte und revidierte Neuausgabe, herausgegeben von Stephen Hinton und Jürgen Schebera unter Mitarbeit von Elmar Juchem, 568 Seiten mit Faksimiles und einer CD „Kurt Weill spricht und singt“, Schott, Mainz; DM 98,-

Nils Grosch (Hrsg.), Kurt Weill und die Universal-Edition.

Ein kommentierter Briefwechsel. ca. 500 Seiten, Rombach, Freiburg/Brsg.; DM 98,-
(erscheint vorauss. im März)

Kurt Weill, Briefe an die Familie 1916-50.

Herausgegeben von Lys Symonette, ca. 400 Seiten, M & P, Stuttgart (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, Bd. 3; erscheint vorauss. im September)



ches Idiom offenbar bis in die feinsten Wurzeln aufzunehmen und in die eigene Tonsprache einfließen zu lassen, zugute kam (schon in Frankreich hatte er nach kurzer Zeit in der Tat „französische“ Chansons komponiert).

1938 entstand, in Zusammenarbeit mit Maxwell Anderson (dessen Rang als Dramatiker dem Kaisers und Brechts in Deutschland entsprach), „Knickerbocker Holiday“ – Weills erster Beitrag für den sich gerade vollziehenden Übergang von der noch immer vorherrschenden seichten, nach dem Nummernprinzip gebauten Musical Comedy hin zum eigenständigen Genre des durchgearbeiteten Musical Play. Der Musical-Historiker Stanley Green schreibt dazu: „Knickerbocker Holiday



Neuginn in den USA: Kurt Weill und Lotte Lenya, Mitte der 30er Jahre.

CD-Tipps



Der Zar lässt sich photographieren

McDaniel, Pohl, Napier u.a.,
Rundfunkorchester Köln,
Latham-König
Capriccio/EMI 1988 (CD)

Die Dreigroschenoper

• Lenya, Ponto, Paulsen,
Gerron u.a., Lewis Ruth Band,
Mackeben (Kurzfassung)
Telefunken 1928;
Teldec/Warner (CD)

• Lenya, Trenk, Trebitsch,
Hesterberg, Schellow, Neuss
u.a., Orchester des SFB,
Brückner-Rüggeberg
CBS 1948; Sony Classical (CD)
(vgl. Diskographie in FF 2/98)



Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

• Lenya, Sauerbaum, Litz,
Günter u.a., Orchester,
Brückner-Rüggeberg
CBS 1956; Sony Classical
(2 CD)



• Silja, Neumann, Schlemm u.a., Rundfunkorchester Köln,
Latham-König; Capriccio/EMI 1987 (2 CD)

Happy End

Ramm, Raffener u.a., König-Ensemble, Latham-König
Capriccio/EMI 1988 (CD)

Street Scene

Barstow, Ramey, Réaux, Hadley, Bonney u.a., Chor und
Orchester der Scottish Opera, Mauceri
Decca 1989/90 (2 CD)

Kurt Weill on Broadway

(Knickerbocker Holiday, Johnny Johnson, Love Life u.a.);
Hampson, Hadley, London Sinfonietta, MacGlinn
EMI 1994 (CD)

amerikanische Oper, wie sie mir vor-schwebt, sollte Teil des lebendigen Theaters sein. Sie sollte, wie die Produkte anderer Opern-Zivilisationen, große Teile des Publikums ansprechen.“ Folgerichtig verwendete er auch hier unterschiedliche musikalische Formen, ein mixtum compositum von Mitteln der Oper und des Musicals.

Nimmt „Street Scene“ zweifellos – auch Weills Meinung nach – unter den Bühnenwerken einen zentralen Platz ein, so ist es doch ein anderes Stück, dem im Hinblick auf die Geschichte des amerikanischen Musiktheaters unbestreitbar größere Bedeutung zukommt, nämlich das 1948 entstandene „Love Life“. Friedrich Luft, der unvergessene Berliner Theaterkritiker, der die New Yorker Produktion besuchte, hat sich für diese „Mischung von Musik, Licht, Tanz und Witz“ besonders begeistert. Richtunggebend war das von Weill und seinem Buchautor Alan Jay Lerner (der später mit „My Fair Lady“ einen Welterfolg feierte) als „Vaudeville“ bezeichnete Werk vor allem für die nächste Generation von Broadway-Komponisten, nicht zuletzt für Stephen Sondheim, den vermeintlichen Erfinder des „Concept Musical“.

Der Broadway indes, so Brooks Atkins späterer Rückblick, wurde nach 1948/49 „beileibe zu keiner dauerhaften

musikalischen Akademie. [...] Mittelmäßigkeit breitete sich wieder aus, wie gewöhnlich.“ Dass dies ein reichliches Jahrzehnt lang in erfolgreichen Ansätzen anders gewesen war, ist wesentlicher Verdienst von Kurt Weill.

Viel zu früh, einen Monat nach seinem 50. Geburtstag, verstarb der Komponist am 3. April 1950 in einer New Yorker Klinik an den Folgen einer Koronarthrombose. Zwei Tage danach folgte die Beisetzung auf dem Friedhof von Haverstraw nahe New York City, wo die Weills seit 1943 lebten. Maxwell Anderson hielt die Grabrede, mit Lenya gaben u. a. Marc Blitzstein, Elmer Rice und Rouben Mamoulian ihrem Freund das letzte Geleit. Ein Deutscher war nicht unter der Trauergemeinde.

Am 10. Juli folgte in der riesigen Freilichtarena des New Yorker Lewison Stadium ein „Kurt Weill Memorial Concert“. Das New York Philharmonic Orchestra spielte unter Leitung von Maurice Levine Ausschnitte aus Weills amerikanischen Werken, Maxwell Anderson hielt erneut die Gedenkansprache. Rund 10.000 Besucher erhoben sich am Schluss von ihren Plätzen und ehrten damit den „American composer“, als der Kurt Weill gestorben war.

Die seit den siebziger Jahren international zu registrierende Weill-Renaissance hat diesen Dualismus weitgehend aufgehoben und Kurt Weill längst zum „musikalischen Weltbürger“ werden lassen. Auch zu Beginn des neuen Jahrhunderts erfreuen sich seine Werke allerorten ungebrochener, ja immer noch steigender Popularität.

Wie ist dieses Phänomen zu erklären? Der Grund für die anhaltende Wirkung der Weillschen Musik liegt vielleicht zum einen in der skizzierten Kontinuität seines Schaffens, jener dem gesamten Œuvre immanenten, dabei stets nach neuen Lösungen drängenden Kraft der musikalischen Gestaltung. Und zweitens wohl darin, dass Kurt Weill ein seiner Zeit vorausseilender Vertreter einer „Postmoderne“ gewesen ist – weshalb vielleicht viele seiner Werke gerade gegenwärtig auf ein äußerst aufnahmebereites Terrain treffen.

