

Berndt W. Wessling

Eigentlich begann es mit Puccini und Lehár und dem „ganzen verrotteten Sentimentalitätskitsch der späten italienischen und französischen Schule“. Kurt Weill wurde, wie er sagte, durch das „Zeugs erwürgt“ und beschloß, es kräftig anders zu machen: gegen Wagner zu kämpfen und die Veristen „auszuhungern“. Als Gipfel der Geschmacklosigkeit empfand er die sentimentalische Operette à la Lehár, dieses sonderbare Gemisch aus Großer Oper, Revue und Buffonerie. Lehárs „Friederike“, in der Goethe als walzersingender Bühnenheld wieder auf Erden erscheint, entlockte Weill „Ströme von Lachtränen“; er verließ die Vorstellung vorzeitig, um einem Hinauswurf durch die Ordnungswächter zuvorzukommen. Freilich, auch Weills bissige Kritik und die Tiraden Gleichdenkender änderten nichts an dem spektakulären Erfolg, den Lehár mit seinem Singspiel davontrug.

Wenige Monate später folgte der Weill-Sukzeß: Es war der 31. August 1928, an dem in der Regie von Erich Engel die „Dreigroschenoper“, im Theater am Schiffbauerdamm, herauskam. Eine Sensation! Der Kritiker Alfred

Kerr schrieb im Überschwang: „Wir können getrost ‚Wallenstein‘ und den ganzen Bildungsplunder über Bord werfen, ein neuer Theater-Messias ist da!“ Fred Hildebrandt von der „BZ“ war noch zwanzig Minuten nach dem letzten Vorhang nicht vom Sessel hochzubringen: „Mich hatte eine Art von Lähmung getroffen; ich konnte es kaum begreifen, was sich da getan hatte, nachdem man jahrelang nichts anderes als abgestandenes Lirum-Larum erlebt hatte.“

Als Kurt Weill 1934 nach Amerika ging, ließ er die bittere Zeitkritik seiner „Dreigroschenoper“ zurück. „Er hat die Klang-Farben und damit seinen Geschmack gewechselt“, schrieben die Kritiker. Der erfolgreiche Broadway-Komponist, der „amerikanische Weill“, ist in Deutschland kaum bekannt geworden.

Der von Kerr erblickte Messias hatte freilich einen Januskopf: links sah er wie Bert Brecht, rechts wie Kurt Weill aus. Die „Dreigroschenoper“, das wohl erfolgreichste und mestdiskutierte Stück der zwanziger Jahre, lebte aus der Genialität seiner beiden Schöpfer, des Texters wie des Musikers. Aber es hat bis auf den heutigen Tag Stimmen gegeben, die Weill den Löwenanteil an dem „revolutionärsten Stück des Jahrhunderts“ (Sigfried Krauer) zuschreiben. Schließlich war es Weill gewesen, der wieder zur Urform der Oper zurückzukehren gedachte und die Frage aufgeworfen hatte, wie Musik – und vor allem Gesang – überhaupt im Theater möglich sei.

Weill: „Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, erwies sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der ‚Drei-

groschenoper‘ gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters.“

In der Vorbereitungszeit hatte es Pannen über Pannen gegeben; bald glaubte der eine Schauspieler „aussteigen“ zu müssen, bald der andere; noch während der Premiere drohte Weill mit dem Abbruch der Aufführung, weil er entdeckt hatte, daß im Programm der Name seiner Frau – Lotte Lenya: sie spielte die Jenny – fehlte. Alfred Kerr, selten eindeutig in seinem Lob, glaubte seiner Leserschaft mitteilen zu müssen, daß man den „Herrn Weill“ nunmehr getrost in einem Atemzug mit Mozart, Verdi oder Wagner nennen dürfe, denn er habe sich „eindeutig als Genie legitimiert“.

Der „meistbewunderte und meistgehaßte“ Kritiker hatte damit seine Meinung über den jungen, aus Dessau stammenden Komponisten in kürzester Zeit um hundertachtzig Grad geändert, denn noch die beiden, im Charlottenburger Opernhaus aufgeführten Weill-Werke nach Texten von Georg Kaiser – „Der Protagonist“ (1926) und „Der Zar läßt sich photographieren“ (1928) – waren nach Kerrs Meinung „zusammengestoppelter Schrott aus atonalem und perversen Müll“. Und vor allem: „Wer bei Humperdinck in die Schule gegangen ist, darf so etwas einfach nicht abliefern!“

Seinen „genialischen Primitivismus“, folgerte Kerr schließlich, habe Weill womöglich dem Einfluß des zweiten Lehrers, also Ferruccio Busoni, zu verdanken. Weill antwortete: „Sowohl Humperdinck als Busoni haben sich im Grabe umgedreht; das ist gewißlich wahr. Aber warum glaubt mir denn niemand, daß man ganz einfach aus sich selbst heraus etwas sein kann und Neues finden mag?“

Bis zur Uraufführung der „Dreigroschenoper“ war Kurt Weill in avantgardistischen Kreisen zwar wohlgelitten; aber er war nicht berühmt. Nach seinem Kurzstudium an der Berliner Musikhochschule hatte er als Korrepetitor in



KURT WEILL DER BROADWAY MACHTE IHN MÜDE

KURT WEILL DER BROADWAY MACHTE IHN MÜDE

Dessau und dann als Theaterkapellmeister in Lüdenschied gewirkt. 1921 entschloß er sich, „die Praxis ad acta zu legen“ und bei Ferruccio Busoni in Berlin zu studieren. Weill: „In mir begann etwas völlig Neues. Mein Verhältnis zur Musik änderte sich grundlegend. Auch wurde mir soziologisch manches endlich klar. Der neue Mensch Weill war entstanden...“

Es dauerte nicht mehr lange, bis dieser „neue Mensch“ im Brennpunkt kritischer Auseinandersetzungen stand. Mit Brecht entwickelte er den Stil des epischen Theaters mit starker sozialkritischer Tendenz. Weil er die Elemente seiner Musik aus Kabarett und Jazz, Zwölftonmethodik und Tanzmusik holte, galt er rasch bei den „Völkischen“ als Enfant terrible und Kulturbolschewist.

Goebbels schrieb einst: „Weill ist der Deckel, der auf den zerbeulten Topf Hindemith paßt.“ War das Geschrei bei den Rechten nach der „Dreigroschenoper“ geradezu höllisch, so überboten sich die „Verfechter einer reinen deutschen Musikästhetik“ nach der Uraufführung der dreiaktigen Oper „Aufstieg und Fall der Stadt

Mahagonny“ in Leipzig (1930), die aus dem drei Jahre zuvor in Baden-Baden aufgeführten Songspiel „Mahagonny“ entstanden war, mit Schmähreden. Hans Pfitzner sprach von „Neu-Sodom's Ende“, Paul Graener prophezeite, daß demnächst jedes Stück nur noch aus der „Hurenperspektive“ bemessen werden könnte. Hermann Göring beschloß, „den Opernpuff Leipzig auszurauchern“.

Dem „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ folgten in Deutschland „Der Jasager“, eine Schuloper, dann „Die Bürgschaft“ (mit dem Text Caspar Neher's) und „Der Silbersee“ (Libretto: Georg Kaiser). Dann kam das Jahr 1933. Weill studierte in Paris seine Musical-ähnliche Oper „Marie galante“ ein – und blieb gleich dort, denn er wußte, daß er in Berlin auf der „schwarzen Liste“ an oberster Stelle stand. Brecht war ebenfalls emigriert. Man glaubte, in der Seine-Metropole vor den Nazis sicher zu sein. Es ließ sich zunächst gut an, zumal die Brecht-Weillsche Koproduktion, das Ballett „Die Sieben Todsünden der Kleinbürger“, mit Erfolg im Ely-

sée-Theater realisiert werden konnte. Die letzte gemeinsame Arbeit. Es stellte sich immer mehr heraus, daß Brecht, von krankhaftem Ehrgeiz geplagt, Weill den Erfolgsanteil der Musik mißgönnte. Selbst bei Tantiemen-Abrechnungen zeigte sich der Dichter unkollegial.

Weill ging nach Amerika, wo er allerdings nicht gleich das Glück hatte, mit offenen Armen aufgenommen zu werden. Bald gab es den aggressiven, sozialkritischen Weill nicht mehr. Der Broadway machte ihn müde. Schnell hatte er sich angepaßt und wurde zum Komponisten, der Musicals und Vaudevilles nur so absonderte und damit einen Haufen Geld machte.

Der „alte Weill“, dessen Songspiele wenige Jahre zuvor als Nonplusultra des avantgardistischen Musiktheaters in Europa gegolten hatten, war nahezu vergessen. Dafür gab es den Kurt Weill, der „A Kingdom for a Cow“, „Knickerbocker Holiday“, „Lady in the Dark“, „One Touch of Venus“ oder „Down in the Valley“ und „Lost in the Stars“ komponierte – seichte Musicals, in denen Ginger Rogers und Myrna



„Seit ich Amerika betrat, träumte ich den Traum von einer amerikanischen Oper“ (Kurt Weill, o.). Seinen größten Triumph allerdings konnte der Komponist nicht mehr erleben. Auf Initiative von Weill-Witwe Lotte Lenya (l. u., mit Kurt Weill) brachte man in den USA vier Jahre nach seinem Tod die „Dreigroschenoper“ heraus. Sie lief an 2707 Abenden. Sechszwanzig Jahre vorher applaudierten die Berliner, ebenfalls in der „Dreigroschenoper“, Roma Bahn und Erich von Ponto (r. u.)

Loy mehr Figur als Stimme zeigten konnten.

Immerhin waren in einigen dieser Musicals Nummern wie „When I was a young man“ und „September-Song“ versteckt. Von der Musik her: glänzend gemachte Partituren. Weill hielt es wie sein Kollege Erich Wolfgang Korngold, der auch von der „seriösen“ Musik zur leichten Muse herabgestiegen war, darin aber auch kein Absinken der Qualität erkennen wollte.

Für den deutschen Musikfreund ist der „amerikanische“ Kurt Weill noch weithin unbekannt. Selbst die eindringlichen Versuche der Weill-Witwe Lotte Lenya, die Musicals in Old-Germany und Umgebung heimisch zu machen, sind fehlgeschlagen. Es liegt offenbar daran, daß sich das Publikum hierzulande den jungen Weill nicht nehmen lassen will, den, der seine Stücke in Partnerschaft mit Bert Brecht schuf und – wie es Willy Haas einst formulierte – der deutschen Gesellschaft Wunden schlug, an die sie „wie in einem Wohlschmerz“ stets und ständig zurückdenken muß.

Kurt Weill Eine Schallplatten-Auswahl

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Lenya, SFB-Orchester, Brückner-Rüggeberg
CBS 77 341

Die Dreigroschenoper

Neuss, Trenk-Treibtsch, Hesterberg, Lenya u. a., SFB-Orchester, Brückner-Rüggeberg
CBS 66 239

Baal, Drews, Degenhard u. a., Chor und Orchester, Last
DG 2571 030

Das kleine Mahagonny

Dickinson, Thomas, Langridge u. a., London Sinfonietta, Atherton
DG 2530 897

Konzert für Violine und Blasorchester

N. Gotkovsky (Violine), Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, Inbal
RCA RL 37090

Lautenbacher (Violine), Detmolder Bläserensemble, Michaels
FSM 31105

Die Sieben Todsünden

May, Schreier, Rotzsch, Leib u. a., Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig, Kegel
DG 139 308 IMS



VOLKSBUHNE
Theater am Schiffbauerdamm

November 1930 — Täglich abends 8 Uhr

Die Dreigroschenoper
(The Beggars Opera)

Ein Stück mit Musik nach dem Englischen des John Gay.
(Eingeleitet von François Villon und Rudyard Kipling.)
Übersetzung: Elisabeth Hauptmann. Bearbeitung: Brecht.
Musik: Kurt Weill. Regie: Erich Engel.

Bühnenbild: Caspar Neher. Musikalische Leitung: Theo Mackeben.
Kapelle: Ruth Lewis Band. Technische Leitung: Hans Sachs.

Jonathan Peachum, Chef einer Bettlerplättchen	Hans Hermann Schaufuß
Frau Peachum	Frigga Brant
Folly Peachum	Hilde Körber
Machsch, Chef einer Plättchen von Straßenbanditen	Albert Hermann
Brown, Polizeichef von London	Theo Lingen
Lucy, seine Tochter	Lotte Lenya
Jacky	Otto Waldin
Trauerweidenwälder	Friedrich Czaif
Nimmethias	Ernst Giesberg
Hackenfingergeselle	Wolfgang Helmke
Sänger	Werner Maschmeyer
Junke	Otto Matthes
Ede	Klaus Koller, Heinitz
Haren	Moos, Lötter
Smith	Carlheinz Carrell
Hochwürden Kimball	Sigismund v. Radetzky
Bettler	Heinrich Götz, Ritter, Werner, Pohl

Konstabler, Bettler, Volk.

Kleiner Pause nach dem 4. größeren nach dem 6. Bild.

DIE KUNST DEM VOLKE

DER THEATER WIRD UNENTGELTICH VERANFOLGT. EINSTEIGER KÖNNEN DOPPEL VON FÜR SCHLÜSSEL ZUR THEATER WERDEN MIT EINWISUNG WERDEN.



Kurt Weill war in den letzten Jahren seines Lebens nicht zufrieden mit sich selbst. Er hatte viele Pläne – etliche zielten darauf ab, der Musical-Sphäre wieder zu entkommen und Anschluß an moderne Komponierpraktiken zu finden. So hat er sich intensiv mit den seriellen Formen befaßt, derlei Musik aber nicht hinterlassen.

Er war fünfzig Jahre alt, als er starb. Die Deutschen hatten seit „Mahagonny“ und „Bürgschaft“ kaum mehr von ihm gehört, so daß Willy Haas mit gespielter Erschrecken in seinem Nachruf schreiben konnte: „Ich dachte, er sei alt wie Methusalem und habe einen langen, langen weißen Bart.“