

Ein Leben für Kurt Weill



Gleich vier Schallplatten (in zwei Doppelalben) mit Aufnahmen von Lotte Lenja sind vor kurzem in Neuauflage und zu Sonderpreisen bei CBS herausgekommen, darunter die erste LP mit Songs des amerikanischen Musical-Komponisten Kurt Weill, die hierzulande

zu kaufen ist. Anlaß genug zu einem diskographischen Porträt dieser einzigartigen Sänger-Darstellerin, die man bei uns nur noch sehr selten zu Gesicht bekommt.

Nur Wenige haben Lotte Lenja hierzulande noch auf der Bühne erlebt, etwa bei den Ruhrfest-

spielen in Recklinghausen als „Mutter Courage“ oder bei Konzerten, in denen sie Lieder ihres Mannes vortrug. Den meisten von uns ist sie als alternde, gefährlich-böse sowjetische Geheimagentin in dem James-Bond-Film „Liebesgrüße aus Moskau“ („From

Russia with Love“) in Erinnerung. Zuletzt machte sie im Broadway-Musical „Cabaret“ von sich reden, wo sie eine der Hauptrollen spielte, eine Zimmerwirtin im Berlin der ausgehenden zwanziger Jahre. Hier hatte man sich die Lenja geholt, weil sie dieses Berlin verkörperte wie kaum eine zweite. Obschon in Wien geboren, war sie noch ein lebendiges Stück aus dem Berlin der „Roaring Twenties“, in dem eine „Dreigroschenoper“ zur Aufführung und zum durchschlagenden Publikumserfolg gelangen konnte. So ist Lotte Lenja schon zu ihren Lebzeiten eine Legende geworden: Für die Nachkriegs-Generation ist sie in die Theatergeschichte eingegangen, als wäre sie längst gestorben – so wie ihr erster Mann, Kurt Weill, so wie Bert Brecht und Helene Weigel, so wie fast alle, die das faszinierende Musiktheater Berlins vor 1933 mitprägten. Dabei entfaltete diese Frau die Aktivität, der wir ihre besten Schallplatten-Aufnahmen verdanken, erst nach dem Tode Kurt Weills im Jahre 1950, als es ihr darum ging, sein Werk in Amerika und Deutschland populär zu machen.

Die „historische“ Lotte Lenja

Die älteste von Lotte Lenja vorliegende Aufnahme stammt aus dem Jahre 1930, die letzte von 1969. Fast vierzig bewegte Jahre liegen dazwischen, in denen die Tochter eines Fiaker-Kutschers, die im Alter von acht Jahren bei Zirkusleuten das Seiltanzen erlernt hatte, gleichermaßen Erfolge

Der Komponist dirigiert mit:
Kurt Weill bei einer Probe

Lotte Lenya auf der Schallplatte



und Tiefschläge kennenlernte und in denen sich ihre Stimme und ihr Vortragsstil erheblich wandelten. Die historischen Aufnahmen von Ausschnitten aus der „Dreigroschenoper“ und „Mahagony“ aus der Zeit, in der sich die Lenya noch „Lenja“ schrieb, sind zur Zeit in zweifacher Ausführung als Billigpreisplatten zu kaufen: bei Telefunken in der Reihe „Musik für alle“ und unter dem „Top-Classic-Historia“-Label der Münchner Stereoton-GmbH. Beide Platten enthalten denselben Querschnitt durch die „Dreigroschenoper“, wenn auch in verschiedener Reihenfolge. Die Telefunken-Platte hat den Vorzug der Zwischenrillen zwischen den einzelnen Stücken, so daß man die verschiedenen Lieder schneller findet (zumal sie mit genauen Besetzungsangaben auf der Plattentasche verzeichnet sind). Ein weiterer Vorzug der Telefunken-Platte ist das ausgezeichnete Cover-Foto, das wie selten eines zum Werk paßt und – wenn ich richtig sehe – das „Bordell, wo unser Haushalt war“ zeigt. Bühnenbilder, die ein Szenarium für eine Neuinszenierung der „Dreigroschenoper“ kreieren sollen, könnten sich von diesem Foto eine Scheibe abschneiden. Trotz Knistern, Knacken, Rauschen und technischer Aufbereitung sind diese Aufnahmen auf beiden Platten noch erstaunlich klar und deutlich. Besonders in den Songs, Liedern und Balladen, in denen nur jeweils ein Solist singt, versteht man jedes Wort; nicht so bei den Ensembles und Chören. Dieses zwiefach vorhandene Potpourri scheint mir von sämtlichen derzeit käuflichen Aufnahmen der „Dreigroschenoper“ noch immer das künstlerisch wertvollste zu sein:

Nicht nur, daß die Klang-Patina, die sie angesetzt hat, hervorragend zur „stockfleckigen“ Musik Kurt Weills paßt – die Lewis-Ruth-Band unter der Leitung von Theo Mackeben spielt den kleinen, sich auf neun Instrumente bestehenden Orchesterpart (2 Saxophone, Trompete, Posaune, Baß, Banjo, Klavier, Harmonium und Schlagzeug) in bester New-Orleans-Jazz-Manier mit einer solistischen Virtuosität, die ihresgleichen sucht; dagegen wirken alle Neuaufnahmen synthetisch und steril. Wenn da Erika Helmke als Polly in dem sogenannten „Liebeslied“ ihren Macheath (Willy Trenk-Treibtsch) fragt „Siehst du den Mond über Soho?“, dann scheint in den paar Takten des im Hintergrund geblasenen Trompetensolos die ganze Weillsche Melancholie eingefangen zu sein. Ähnlich ergeht es einem etwas später mit dem Banjo, das auch in einer guten HiFi-Aufnahme kaum besser klingen könnte – eine Beobachtung, die man ja bei vielen Schellack-Mitschnitten von damals machen kann, wenn es um einzelne Holz- und Blechblasinstrumente geht. Clou der Aufnahme ist aber Lotte Lenya, die hier abwechselnd die Jenny und die Polly macht. Damals hatte die Lenya noch eine schöne, wenn auch winzige Sopranstimme, schaffte mühselos ihre hohen Pieps-Töne und „interpretierte“ ihre Songs so gut wie überhaupt nicht. Vielmehr sang sie ganz naiv drauflos, so, wie es ihr Mann und vor allem Bert Brecht ihr beigebracht hatten, was sie auch in ihren Memoiren beschreibt. Brecht studierte ihr schon damals jenen Verfremdungs-Stil ein, an dem er sein Leben lang arbeitete: jenes gleichsam

unbeteiligte Heruntersingen, ohne sich mit dem Gesungenen zu identifizieren. Zu dieser Darstellungs-Theorie gehörte natürlich auch, daß das Lied von der Seeräuberjenny eben gerade nicht von der Jenny gesungen ird, sondern von der Polly. Erst nach dem Abhören dieser historischen Aufnahme wird einem die Eigenleistung der Lenya bewußt, mit der sie dieselben Lieder in den fünfziger Jahren neu durchdachte, ausfüllte und gestaltete und mit der sie sich konsequent von Brecht abwandte, um sich Kurt Weill zuzuwenden. Da diese Aufnahme heute spottbillig ist, sollte man sie sich zumindest auf einer der beiden Platten kaufen. Ausschlaggebend für den Kauf dürften die „Zugaben“ auf der B-Seite sein. Sowohl Lenya- als auch Brecht-Bewunderer werden dabei der „Historia“-Platte den Vorzug geben, denn sie enthält – von Lotte Lenya gesungen – den Bilbao-Song aus „Happy End“ und einen Querschnitt durch „Mahagony“. Schließlich singt hier Bert Brecht höchstpersönlich mit heller, klarer Stimme und ätzend-scharfer Diktion die Moritat von Mackie Messer und die Ballade von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens. Am Beispiel dieser beiden, im Bänkelsänger-Tonfall vorgetragenen Lieder läßt sich denn auch Brechts Einfluß auf die Deklamation der jungen Lotte Lenya nachweisen. Demgegenüber hat Telefunken nur zwei Mahagony-Lieder mit Lenya anzubieten, ferner eine Auswahl aus der französischen Fassung für den Dreigroschen-Film und als Lückenfüller die von Kurt Gerron vorgetragene Ringelnatz-Ballade vom Seemann Kuttel-Daddeldu, die nicht so recht zu Weill und Brecht passen will.

Das neue „Lotte-Lenya- Album“

„Das wäre Ihr Mädchen, Herr Jakob Schmidt!“ spricht die Witwe Begbick, ihres Zeichens Freudenhaus-Besitzerin; schiebt dem Holzfäller, der soeben aus Alaska angekommen ist, die Hure Jenny zu und fährt fort: „Wenn ihre Hüfte keinen Schwung hat, dann sind Ihre 50 Dollar Dreck aus Wellblech!“ Der Holzfäller drückt den Preis auf 30 Dollar herunter, und bevor er mit dem Mädchen verschwindet, singt Jenny das Havanna-Lied, wohl eines der traurigsten, bittersten Lieder, das je ein deutscher Komponist geschrieben hat: „... ach bedenken Sie, was man für 30 Dollar kriegt: zehn Paar Strümpfe und sonst nichts...“ Auf die Trostlosigkeit von sinnentleertem Sex wird hier verwiesen, auf die menschliche Einsamkeit und den Zwang des Einander-Ausgeliefert-Seins. Das alles wird aber mit Worten nicht gesagt, spielt sich zwischen Brechts Zeilen ab, schwingt mit in den Tönen Kurt Weills und wird recht eigentlich erst spürbar durch Lotte Lenyas Vortragskunst. Dreimal ist die Lenya Jenny gewesen: in der ersten Produktion der „Dreigroschenoper“, die ihre Premiere am 31. August 1928 erlebte (im Berliner Theater am Schiffbauerdamm), dann 1931 in Caspar Neher's Inszenierung von „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ im Theater am Kurfürstendamm und schließlich in der amerikanischen Fassung der „Dreigroschenoper“ (1954–61 im New Yorker Theatre de Lys, Off Broadway), die fast sieben

Jahre lang ensuite gegeben wurde. Die doppelte Jenny wurde zur Rolle ihres Lebens, und Lotte Lenyas Interpretationen dieser Rollen sind wohl mindestens ebenso unbezahlbar wie der Liebesdienst des Freudenmädchens Jenny, das sie so unnachahmlich verkörperte – am beeindruckendsten auf der Schallplatte. Das Havanna-Lied aus „Mahagonny“ befindet sich auf der einen Platte des neuen Lenya-Alboms, und man müßte es als den Höhepunkt dieser Sammlung von Songs feiern, wären da nicht noch eine Reihe anderer Lieder, die ebenfalls genau den Kern des Werks treffen, aus dem sie stammen: der Alabama-Song und „denn wie man sich bettet, so liegt man ...“ (gleichfalls aus „Mahagonny“), die „Moritat“, der Barbara-Song und das Lied von der Seeräuberjenny (aus der „Dreigroschenoper“) sowie der Bilbao-Song, der „Matrosen-Tango“ und „Surabaya-Jonny“ (aus „Happy End“). Lotte Lenya hat auch an den drei „Gesamtaufnahmen“ der genannten Opern mitgewirkt, die bis 1960 eingespielt wurden. Aber nie wieder gelangen ihr diese berühmten Stücke so restlos überzeugend wie hier. Ich vermute, daß sie bei den anderen Aufnahmen sich im Sinne der Geschlossenheit des Ganzen und für das Werk zu bereitwillig unterordnete (das Positive daran: sie ragte nie als Star heraus, fügte sich immer in den Rahmen des Ensembles). Das Eigenartige an dieser ersten Platte des Albums mit den „Berlin Theatre Songs“ ist nun, daß sie zwar nach außen hin Recital-Charakter besitzt, weil sie eine Aneinanderreihung von Exzerpten darstellt, daß sich diese Ausschnitte aber unwillkürlich zu einer Einheit verbünden, als gehörten sie fest zusammen und als handelte es sich hier um den Querschnitt durch ein Werk. Diese Platte enthält gleichsam die Quintessenz der Zusammenarbeit von Weill und Brecht, und Lotte Lenya ist hier sozusagen der Katalysator. Mehr noch: diese Aufnahmen bilden zusammen ein Kurt-Weill-Konzentrat ersten Ranges, denn es finden sich darunter noch zwei Lieder mit Texten von Georg Kaiser (das Lied der Fennimore „Ich bin eine arme Verwandte“ und die Ballade von Caesars Tod aus „Der Silbersee“), und sogar diese beiden Nummern, zwei Steinchen ohne spezifisch Brechtsche Färbung, passen nahtlos ins Mosaik dieser Platte, die 1955 in Hamburg entstand. Lotte Lenya wurde begleitet von Orchestermitgliedern der Hamburger Staatsoper und des NDR-Orchesters unter der musikalischen Leitung von Roger Bean. Diese Mono-Aufnahme war seitdem als Einzel-LP zu erwerben (CBS 62318) – zunächst für 25,-, dann für 21,-

und schließlich für 19,- Mark. Jetzt bekommt man für den ursprünglichen Preis gleich zwei Platten geboten: ein echtes Sonderangebot!

Lotte Lenyas Stil

Im Grunde könnte dieses Album ebensogut „Das Kurt-Weill-Album“ heißen. Wenn man das Album dennoch nach der Interpretin und nicht nach dem Komponisten benannte, so entspricht dies dem bekannten Werbe-Trend, hat aber in diesem Fall auch seine innere Berechtigung. Denn Lotte Lenya ist, wenn vielleicht auch nicht gerade ein Star (der Ausdruck wäre viel zu negativ für sie!), so doch ein Markenartikel und zum Idol geworden, weil sie ihren ganz und gar eigenen Stil gefunden und entwickelt hat. 1955 war sie sowohl stimmlich wie gestalterisch in Hochform. Die charakteristische Stimme hatte zu diesem Zeitpunkt immer noch den mädchenhaften Klang, jenes Timbre, das an die historischen Aufnahmen von 1930 erinnert (wenngleich Süße und Höhe längst das Zeitliche gesegnet hatten). Aber was Brechts Text alles an Wahrheit enthielt, hatte Lenya unterdessen – in den Jahren der Emigration bis hin zum Tod ihres Mannes – am eigenen Leibe erfahren müssen. Die Realität, über die sie 1930 noch so gesungen hatte, als ob sie nur vom Hören-Sagen gekannt hätte: jetzt wurde sie Teil ihres Gesangs und sublimiert. Und mit einem Mal war in ihrem Vortrag der Brechtsche Zynismus gegenwärtig, der böse Unterton des Besser-Wissenden und die unglaubliche Härte, die da plötzlich ein einziges Wort bekam, etwa das bekannte „Nein!“ im Barbara-Song. Lotte Lenyas Domäne ist die Mischung von scheinbar so unvereinbaren Gegensätzen wie fast greisenhafter Verbitterung und kindlicher Unschuld. Das Paradoxe an diesem Kunststück verleiht dem von ihr ausgesprochenen Wort orakelhafte Endgültigkeit, vor der man zu Recht Angst bekommen kann, ja: vor der man sich ja fürchten soll, auf daß man den Nächsten eben letztlich lieber doch nicht tritt. Bitterböses aus des alten Kortners Mund – man fand es nur natürlich und verständlich, verstört war man eigentlich nicht. Aber Lotte Lenyas Stimme besitzt in diesen Aufnahmen aus dem Jahre 1955 noch eine solche jugendliche Frische, daß manche Sätze von ihr wie aus Kindermund kamen, aber Erfahrungswerte mitteilten, über die nur ein reifer Mensch verfügen kann. „Und wenn einer tritt, dann bin ich es; und wird einer getreten, dann bist's du!“ – bei der Lenya bekommen diese Zeilen etwas abschreckend Schadenfrohes

und zugleich Abstoßendes. Sie scheint es gewußt zu haben, denn oft glaubt man zu hören, wie sie sich selber über die Ungeheuerlichkeiten wundert, die sie spricht; und selbst dies noch geriet ihr zum Stilprinzip. Lotte Lenya hat diesen Stil konsequent zu ihrer ureigensten Ausdruckform kultiviert. Das Kindliche blieb der Grundgestus, denn nur Kinder besitzen die Gabe, so mit Aplomb ins Fettnäpfchen treten zu können (Man denke hier an Hans Christian Andersen's Märchen „Des Kaisers neue Kleider“, wo niemand wagt, bei der Wahrheit zu bleiben, und nur ein Kind es fertigbringt, das Unausprechliche auszusprechen). Lenyas ungeschminkte Art, Menschliches und Allzumenschliches in Brechts unverblümter Sprache nachzuschaffen, als würde sie einem ein Kompliment machen, vermag fast jeden noch so ausgeglichenen Zuhörer aus der Ruhe zu bringen. Man wird von ihr gezwungen, Stellung zu beziehen und sich mit dem von ihr Ausgesprochenen auseinanderzusetzen. Und gerade diejenigen, die es mit viel Raffinesse verstehen, allen Unannehmlichkeiten aus dem Weg zu gehen und Negatives zu verdrängen, die Lebenskünstler also, werden von Lotte Lenya auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt, unbarmherzig. Sie ist eine von jenen Frauen, die einem die Illusionen zerstören und einen in Panik stürzen können. Außer Gustaf Gründgens und Lore Lorentz gab es ohl niemanden, der seine überschärfe Artikulation (die prononcierte Bevorzugung der Konsonanten eines Wortes!) derart in ausweglose Überzeugungskraft ummünzen konnte wie sie. Überdies ist die Platte Nr. 1 aus dem neuen Album ein stichhaltiger Beweis für Lotte Lenyas umwerfenden Humor, mit dem sie alles, was sie singt und spricht, in Hohn und Spott kleidet und sich auch selbst in Frage stellt: Nirgends sonst wird man so auf die Lächerlichkeiten vieler Opernbretter gestoßen wie in Lenyas Auslegung des „Matrosen-Tangos“ aus „Happy End“, wenn sie im Refrain nach der dreimaligen Wiederholung der Phrase „Ja, das Meer ist blau, so blau“ den Zuhörer mit der Feststellung überrascht: „Das Mee-her ist bla-hauuu!“

Der Musical-Komponist Kurt Weill

Die Musik, die Kurt Weill für den Broadway schrieb, ist die eines Entwurzelten, eines Heimatlosen: Würde man die zweite Platte des Lotte-Lenya-Alboms anhören,

ohne zu wissen, daß man es hier mit Weill zu tun hat – man würde wohl auf George Gershwin tippen. Alles, was wir an Weills Musik aus den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren so originell und charakteristisch finden, die gewollte, künstliche Primitivität, die Vorliebe für hektische Synkopen und ostinates Stakkato in der Orchesterbegleitung zu seinen Liedern, Songs und Balladen, das Urwüchsig-Stampfende und Kulthaft-Rohe, das Weill zum Teil dem Jazz ablauschte und zum Teil neu erfand, die oft grotesk anmutende Instrumentation und last not least sein Hang zu treffsicherer Parodie – alles dies war in seiner Musik aus den vierziger Jahren wie weggeblasen; übrig blieb nur die Melancholie. Kurt Weills Musik zu seinen Musicals demonstriert sein bewundernswürdiges Anpassungsvermögen auf geradezu erschreckende Weise: amerikanischer geht's gar nicht! An dem vorliegenden Album spürt man, wie ein großer Künstler dadurch zerstört wurde, daß man ihm seine Muttersprache wegnahm, indem man ihn aus ideologischen Gründen aus dem Lande jagte (wer wollte schon so zynisch sein, daß er dem Ehepaar Weill/Lenya empfohlen hätte, zuhause zu bleiben und auf die Einladung der Gestapo zu warten? Ihre Musik wurde von den Nazis als „entartete Kunst“ bezeichnet). An diesen beiden Platten und dem unfäßbaren Stilbruch, der dazwischen liegt, wird einem auch das Verhalten eines Richard Strauss wohl wußte, daß ihm der Boden unter den Füßen weggezogen worden wäre, hätte er den sicheren Port seiner Sprache

Zur Zeit der
Dreigroschenopern-Premiere:
Lotte Lenya und Kurt Weill



verlassen. Kurt Weill besaß die Konsequenz, den Mut und die Kraft, noch einmal von vorne anzufangen, und das ausgerechnet in dem Land, das er zuvor im Verein mit seinem Librettisten Brecht so sehr verteuft hatte. Was dabei an Musik herauskam, war etwas völlig Neues – für ihn wie für uns; für die Amerikaner war es immer die logische Weiterentwicklung von Gershwin. Die Tragik Kurt Weills ist zugleich die seiner Frau, welche diese „American Theatre Songs“ – vielleicht aus Gründen der Authentizität? – singt, obwohl sie gewiß nicht die ideale Interpretin des „amerikanischen“ Kurt Weill ist: diese Musik verlangt nämlich, von einer schönen Musical-Stimme „schön“ gesungen zu werden, und noch dazu von Sängern, die über jene typisch amerikanische Artikulation verfügen. So ruppig es auch klingen mag: Weill hat seine Musicals amerikanischen Sängerinnen à la Doris Day oder Julie Andrews auf den Leib geschrieben. Lotte Lenya aber besitzt weder deren Stimme noch deren Aussprache. Was fast alle anderen Platten von ihr so wertvoll macht, geriet ihr hier, in diesen Aufnahmen, die 1957 in New York entstanden, zum Nachteil: Für diese Lieder ist ihre Stimme zu scharf und zu schneidend, ihr Vortrag zu analytisch, ihr ausländischer Akzent stets gegenwärtig (man fühlt sich stark an Maurice Chevaliers Englisch erinnert, obwohl sein Akzent eben französisch ist; ich denke hier vor allem an den „Gigi“-Film, Soundtrack: MGM 665 005). Auch Lotte Lenya wirkt hier wie eine Verlorene, wie eine alte Dame, die ihr Leben lang gewohnt war, lange Abend-

kleider zu tragen, und die jetzt, im Herbst ihres Lebens, gezwungen ist, im Mini-Rock zu gehen. Wer Ohren hat zu hören, den könnte die Melancholie ausgerechnet beim Hören dieser Platte von hinten anfallen, obwohl sich Lotte Lenya hier echt amerikanisch und frisch-optimistisch gibt. Trotz der wohl liebenswertesten aller denkbaren Fehlbesetzungen ist diese Aufnahme eine echte Bereicherung des bundesdeutschen Repertoires an Kurt-Weill-Platten. Ein altvertrauter Komponist wird hier mit einer völlig unbekannten Seite seines Schaffens präsentiert. Und natürlich macht einem diese Platte Appetit auf mehr, denn bislang gab es von diesen zwölf Liedern aus verschiedenen Musicals hierzulande nur den zu Recht so berühmten „September-Song“ zu hören, der Lotte Lenya noch am ehesten gelang, da sie sich mit dem Lied *restlos identifizieren* konnte. Hörens Wert auch das Lied vom einsamen Haus aus „Street Scene“: In einem schaurigen Blues, der wie eine Variante zu Grillparzers „Ahnfrau“ anmutet, wird eine einsame Frau in einem einsamen Haus, das ächzt und stöhnt, besungen. Das Stück macht deutlich, daß es endlich an der Zeit ist, ein Kurt-Weill-Musical ins Deutsche zu übertragen und aufzuführen, damit wir uns ein besseres Urteil über Weills Musicals-Schaffen bilden können. Wenn man uns schon mit deutscher Gründlichkeit den ganzen Wagner und den ganzen Strauss präsentiert, dann ist nicht einzusehen, weshalb man uns den ganzen Weill vorenthält und immer nur den – frei nach Kortner – „vorhittlerischen“ Weill spielt. In unserem festgefahrenen Musiktheater-

Repertoire gehört Kurt Weill zu denjenigen, die man viel zu lange stiefmütterlich behandelt hat und bei denen sich das Suchen und Ausgraben lohnt.

„Dreigroschenoper“

Über die meist unvollständigen Aufnahmen der „Dreigroschenoper“ ist in dieser Zeitschrift mehrfach ausführlich gehandelt worden (so in den Heften 2/68 und 1/70). Die CBS-Aufnahme mit Lenya von 1961 ist gewiß nicht das Non-plus-ultra aller möglichen Aufnahmen dieses Werks; und wegen ihres Mangels an Aggressivität wurde sie denn auch im „Münchner Merkur“ als „Haifisch ohne Zähne“ verspottet. Dabei ist natürlich übersehen worden, daß ja auch die anderen Haifische alle keine Zähne mehr haben. Dieser CBS-Haifisch aber hat immerhin noch einen Eckzahn: eben Lotte Lenya, die hier nicht nur die Jenny sang, sondern auch die künstlerische Oberleitung innehatte. Daß es dieser Aufnahme an Zunder gebricht, liegt wohl eher am Verhältnis vom Werk zu unserer Zeit: „die Verhältnisse, sie sind nicht so“, denn wir leben ja nicht in Ost-Pakistan. Zwar gibt es auch bei uns so allerlei anzuprangern, aber es fragt sich eben, ob die „Dreigroschenoper“ das geeignete Mittel dazu ist. Natürlich läßt sich nicht veruschen, daß einige der Mitwirkenden hier einfach überfordert waren. Aber mir ist diese Aufnahme immer noch weitaus lieber als etwa

der feiste Konkurrenz-Haifisch von Polydor, der durchs von James Last modisch parfümierte Süßwasser kurvt (Polydor 2630001, siehe Heft 1/70) und um die Klippen des Dialogs einen uneleganten Bogen macht, und als die beiden anderen Aufnahmen, die noch zum Vergleich in Frage kommen – diesen aber wegen sängerischer und darstellerischer Unzulänglichkeiten nicht auszuhalten (Fontana 700 180/181 WGY und Amadeo AVRS 12508). Kurz: Von sämtlichen „Dreigroschenoper“-Übeln ist das CBS-Übel das kleinste. Zwar ist die Polly von Johanna von Koczian viel zu blaß und unbedarft, vergleicht man ihren Barbara-Song mit dem aus dem Lotte-Lenya-Album. Weil die Lenya das bei den Aufnahmen natürlich auch bemerkte, hat sie klugerweise den Song von der Seeräuberjenny für sich reserviert, und da es sich hier ja nicht um eine Gesamtaufnahme mit der kompletten Handlung dreht, sondern nur um eine Aneinanderreihung von vorher angesagten Liedern und Ensemble-Nummern (aber doch immerhin von sämtlichen dieser „Nummernoper“!), ließ sich ein solcher Eingriff vertreten. Dem Liebhaber bleibt eben nur noch eine Möglichkeit, solange die Schallplatte keine mustergültige Aufnahme zustandebringt: Man nimmt sein Tonbandgerät und stellt sich mit Hilfe sämtlicher verfügbarer Platten die eigene „Dreigroschenoper“ auf Band und für den Hausgebrauch zusammen, ersetzt zum Beispiel die Polly der Koczian durch die der Lenya (was bei geschlossenen Sologesängen ohne weiteres geht). Eine – zugegeben – unorthodoxe, manchmal sogar pietätlose Methode, jedoch so probat, daß ich sie auch bei anderen Werken wärmstens empfehle (so ist zum Beispiel meine private „Schwanensee“-Aufnahme die beste auf der ganzen Welt, es sei denn, andere machen es auch so und sind dabei noch geschickter). Nach demselben Muster wäre hier der Herr Peachment von Willy Trenk-Treibtsch durch den von Brecht selbst zu ersetzen, da ersterer das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens etwa so zu Gehör bringt, als sänge er ein lustiges Wanderlied auf einer Herrenpartie. Das Beste an dieser neuaufgelegten Aufnahme ist neben dem Moritänensänger und Ansager Wolfgang Neuss und dem Dirigenten Wilhelm Brückner-Rüggeberg die Leistung von Lotte Lenya als Jenny. Ihr Salomon-Song, ihre Balfade über die Frage „Wovon lebt der Mensch?“ sowie auch ihre Zuhälterballade (die letzten beiden im Verbund mit Erich Schellow) sind sinnvoller, überzeugender, geistreicher interpretiert nicht denkbar.

„Happy End“ und „Die 7 Todsünden“

„Happy End“, das zweite Weill/Brecht-Produkt nach der „Dreigroschenoper“, welches seine Uraufführung am 2. September 1929 im Berliner Theater am Kurfürstendamm erlebte und zu einem handfesten Theater-skandal ausartete, ist zwar textlich schwächer, musikalisch jedoch ungleich stärker ausgefallen als sein Vorgänger. Nicht von ungefähr hat sich Brecht sehr schnell von diesem Stück distanziert, für welches er das Pseudonym Dorothy Lane als Autor erfand. In der Brecht-Gesamtausgabe sind denn noch nicht einmal die Song-Texte des Stücks zu finden, die sich im Gegensatz zur Handlung noch auf dem Niveau der „Dreigroschenoper“ befinden. Wie Helene Weigel das Stück bei der Premiere zum Platzen brachte, kann man bei Ernst Josef Aufricht, dem kürzlich verstorbenen Theaterdirektor, nachlesen, dem wir die Produktion beider Stücke verdanken. Weills Musik war mit diesem Stück, das Siegfried Schmidt-Joos bereits als Musical einstufte, noch reichhaltiger, farbiger und witziger geworden. Es ist kein Zufall, daß die beiden schönsten Weill-Songs ausgerechnet aus „Happy End“ stammen (Bilbao-Song und „Surabaya Jonny“) und eben gerade nicht aus der viel bekannteren „Dreigroschenoper“. Sehr zu Unrecht hat „Happy End“ immer im Schatten des Brecht/Weill-Erstlings und der Oper „Mahagony“ gestanden. Um so erfreulicher, daß mit Lotte Lenyas „Happy End“-Aufnahme von 1960, die alle zugkräftigen Nummern des Stücks auf einer Platte vereint, eine Renaissance des Werks eingeleitet werden konnte: Der Regisseur Günther Buch verhalf dem Stück in Berlin zum durchschlagenden Erfolg und besetzte den Nürnberger zum Dürer-Jahr eine Neuinszenierung dieses – so die Reklame – „Musicals mit Wumm!“ Dort ist „Happy End“ zur Zeit im Schauspielhaus zu sehen. Die Platte ist eine Kostbarkeit für Lenya-Fans. Bissiger, böser, härter und zugleich ironischer konnte man Lotte Lenya nie hören, die Kombination Weill und Brecht übrigens auch nicht. Wem sämtliche Aufnahmen der „Dreigroschenoper“ und die eine von „Mahagony“ nicht aggressiv, nicht sozialkritisch genug sind, der wird bei dieser Platte garantiert auf seine Kosten kommen. Wem die Illustrierten-Story der Handlung zu diesem Gangster-Spektakel zu fade ist, der sollte die Songs dieser Platte mit Brechts Drama „Die heilige Johanna der

Schlachthöfe“ assoziieren. „Happy End“ ist nämlich gleichzeitig mit Brechts „Heilige Johanna“ entstanden. Es fällt schwer zu glauben, daß es bloßer Zufall sein sollte, daß die „Heilige Johanna“ auch in Chicago spielt, auch zwischen Großkapitalismus und Unterwelt, auch im Heilsarmee-Milieu („Die Schwarzen Strohhüte“). Vielmehr war es wohl so, daß Brecht sich seine besten Einfälle zu „Happy End“ für seine „Heilige Johanna“ aufhob. Etwas Boshafteres und Komischeres als Weills Parodien auf die Musik der Heilsarmee und die Kirchenmusik in diesem Stück, vorgetragen mit Lenyas hier schon brüchiger Stimme (was

genau paßt!), gibt es sonst vielleicht nur noch aus der Feder Offenbachs – aber „natürlich“ nicht auf der Schallplatte. Die Plattenhülle enthält die Songtexte im Druck. Von den Lenya-Platten ist dies abgesehen von der „Dreigroschenoper“ die einzige Stereo-Aufnahme. In die Reihe der bedeutenden Lenya-Aufnahmen gehört schließlich noch das Ballett mit Gesang „Die sieben Todsünden der Kleinbürger“. Wie in der „Happy End“-Aufnahme wurde Lotte Lenya hier wieder von Wilhelm Brückner-Rüggeberg unterstützt. Die Platte zeichnet sich durch einen hervorragenden Einführungstext aus. Die Aufnahmen dürften zur gleichen Zeit

wie das Lotte-Lenya-Album entstanden sein, also in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre.

Wo bleibt „Mahagony“?

Die Schallplatten-Produzenten tun gerade so, als ob das Deutschland des 20. Jahrhunderts nur so gesegnet gewesen ist mit -zig Opernkomponisten und noch mehr bedeutenden Opern. Aber wollte man ans Aufzählen gehen, so müßte man doch mit Bestürzung erkennen, daß die Liste an wichtigen deutschsprachigen Opernwerken ziemlich kurz ist: „Salome“ und „Elektra“ wären da wohl zu nennen, „Moses und Aron“, die beiden Opern von Alban Berg, und dann bliebe, außer den „Soldaten“ von Zimmermann nur noch „Mahagony“. Im Falle „Moses und Aron“ sieht es noch stockfinster aus, was Platten anbetrifft (aber vielleicht schneidet ja in Hamburg und in Paris jemand mit, wenn Rolf Liebermann das Werk dort auf die Bühnen stellt?). Und daß es „Mahagony“ nicht mehr zu kaufen gibt, obwohl davon eine wirklich tadellose Mono-Aufnahme existiert, das ist eigentlich schon eine nationale Schande. Bislang gab es die ausgezeichnete „Mahagony“-Gesamtaufnahme wenigstens noch in Amerika, aber unterdessen wurde sie auch aus dem Schwann gestrichen. Kniefällige Bitte an die CBS: Bringt doch „Mahagony“ neu heraus! Als Mono-Aufnahme, so wie sie da in der Schublade liegt! Denn diese Aufnahme ist so erstklassig, daß man liebend gerne auf Stereophonie verzichtet. Wer mit vier Platten von Lotte Lenya „A“ gesagt hat, der sollte jetzt auch „B“ wie „Mahagony“ sagen, zumal die Lenya hier ja die Jenny singt. Und wer irgendwo in der Provinz in einem jener legendären Schallplattenläden, wo sie auch Fahrräder und Kühlschränke verschauern, auf die hellbraune bzw. schmutzig-gelbe Kassette mit der großen weißen Aufschrift „Kurt Weill's Mahagony“ stößt, der sollte sie gleich mitnehmen. Denn der amerikanische Werbetexter hat völlig recht, hier handelt es sich um „a great masterpiece of the modern musical theatre“. Ausnahmsweise einmal nicht übertrieben. Die letzte Platte, auf der Lotte Lenya zu hören ist, ist der Original Broadway Cast des Musicals „Cabaret“ aus dem Jahre 1969. Da es sich hierbei nicht um eine Kurt-Weill-Komposition handelt, gehen wir auf sie erst im Rahmen Musical-Serie genauer ein.

Edmund Gleede

Diskografie:

 **DAS LOTTE-LENYA-ALBUM:** Lotte Lenya sings the Berlin and American Theatre Songs of Kurt Weill (Dreigroschenoper, Mahagony, Happy End, Das Berliner Requiem, Der Silbersee, Lady in the Dark, Knickerbocker Holiday, Lost in the Stars Street Scene, One Touch of Venus, Love Life, The Firebrand of Florence) – Orchestras and Chorus conducted by Roger Bean, Maurice Levine CBS 66269 (2 M 30)

 **DIE DREIGROSCHEN-OPER** (Gesamtaufnahme der Musiknummern ohne Dialoge); Lotte Lenya (Jenny), Trude Hesterberg (Frau Peachum), Johanna von Koczian (Johanna), Inge Wolffberg (Lucy), Wolfgang Neuss (Moritatensänger), Erich Schellow (Macheath), Wolfgang Grunert (Tiger Brown), Willy Trenk-Trebitsch (Peachum) – SFB-Orchester, Günther-Arndt-Chor, Wilhelm Brückner-Rüggeberg CBS S 66239 (2 SM 30)

 **DIE DREIGROSCHEN-OPER** (Ausschnitte); Lotte Lenya, Erika Helmke, Kurt Gerron, Erich Ponto, Willy Trenk-Trebitsch, Lewis-Ruth-Band, Theo Mackeben Telefunken NT 529

 **DIE DREIGROSCHEN-OPER** (Ausschnitte); Lotte Lenya, Erika Helmke, Kurt Gerron, Erich Ponto, Willy Trenk-Trebitsch, Lewis-Ruth-Band, Theo Mackeben Top-Classic-Historia H 625 (1 M 30)

 **HAPPY END** (Ausschnitte); Lotte Lenya, Chor und Orchester unter der Leitung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg CBS S 62266 (1 SM 30)

 **DIE 7 TODSÜNDEN DER KLEINBÜRGER;** Lotte Lenya, Männer-Quartett und Orchester, Wilhelm Brückner-Rüggeberg CBS S 62646 (1 SM 30)

 **AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY;** Lotte Lenya, Gisela Litz, Horst Günter, Richard Münch, George Mund, Fritz Göllnitz, Sigmund Roth, Peter Markwort, Heinz Sauerbaum; Chor des NDR, Einstudierung Max Thurn, Chor und Orchester unter der Leitung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg Columbia K 3 L-243 (3 M 30)

 **CABARET: Original Broadway Cast;** Lotte Lenya, Joel Grey, Jill Haworth, Jack Gilford, Bert Convy, Chor und Orchester unter der Leitung von Harold Hastings CBS S 70034 (1 SM 30)