

GESPRÄCH ÜBER WEILL

David Drew

Von David Drew

IM VERGANGENEN JAHR ZOLLTE BERLIN SCHÖNBERG TRIBUT, IN DIESEM JAHR IST WEILL AN DER REIHE. IST DAS NICHT ZIEMLICH . . .

Ich weiß, was Sie sagen wollen. Die Antwort ist, natürlich, „ja und nein“. Um die Alpen zu lieben, muß man nicht unbedingt den Tau-nus verachten.

ICH DACHTE NICHT AN LIEBE . . .

Sie sollten aber!

. . . SONDERN AN ACHTUNG. KANN MAN AUFRICHTIG WEILL ACHTEN, WENN MAN SCHÖNBERG GUT FINDET?

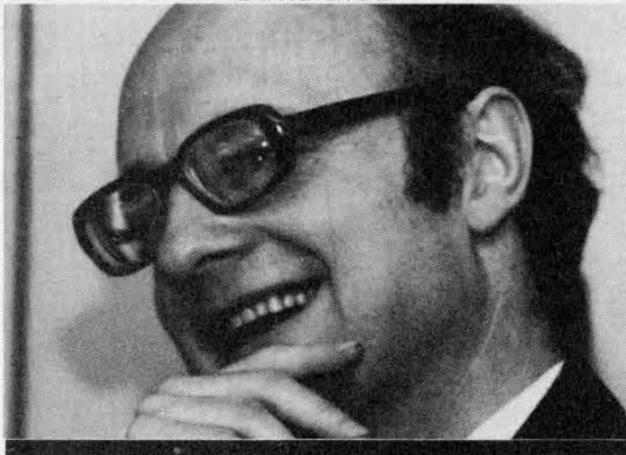
Nun —, viele Leute konnten das und können es noch. Adorno, zum Beispiel, und Zem-linsky und Stuckenschmidt. Und einige Schü-ler Schönbergs, selbst wenn sie kein Wort darüber verlieren durften.

WARUM DAS?

Ein Grund dafür ist, daß Schönberg über die „Dreigroschenoper“ wütend war. Er hielt Weill für einen seiner wenigen Anhänger unter den Komponisten außerhalb seines eigenen Kreises und hat ihn 1927 sogar für die Aufnahme in die Preußische Akademie der Künste vorgeschlagen. Er sah in der „Dreigroschenoper“ eine Art von Verrat. Er sagte Walter Göhr und anderen, daß das Werk gefährlich sei, weil es die breite Öffentlich-keit zu dem Glauben verführe, moderne Mu-sik sei einfach und unproblematisch.

UND HAT ES DAS?

Ich zweifle sehr, ob „die breite Öffentlich-keit“ auch nur einen Augenblick an die Pro-bleme der modernen Musik dachte, während sie die „Dreigroschenoper“ hörte, und ich bin sicher, daß Weill das auch nicht getan hat, als er sie komponierte. Auf jeden Fall sollte man sehr vorsichtig mit dieser seiner berühmten „Einfachheit“ sein. Falls seine Musik wirklich so einfach wäre, würde sie nicht Anlaß zu derartig hanebüchenen Miß-verständnissen über das Wesen seiner Kunst gewesen sein. „Die neue Einfachheit“, die er zu seiner Freude in seiner Musik in jenem entscheidenden Winter 1925/26 entdeckte — als er den „neuen Orpheus“ abschloß und „Royal Palace“ komponierte — war in der Tat kaum das Resultat eines Verzichts auf einige unnötige Verwicklungen und der Rückkehr zu der unkomplizierteren Struktur einiger seiner frühen Stücke. Erst als das gesamte Klangbild so klar wurde wie er es, im Verhältnis zu dem, was er ausdrücken wollte, nur ermöglichen konnte, erreichte er seine vollendete Meisterschaft und mit ihr — unter der Oberfläche — eine wahrhafte Kom-plexität. Die äußerlich einfache Musik seiner reifen Jahre ist in jeder Hinsicht komplexer als seine „atonalen“ Stücke von 1924/25. Das ist einer der Gründe, warum seine Lei-stungen im Widerspruch stehen zu dem all-gemeinen Trend der modernen Musik und warum seine Einfachheit so verschieden ist von den „Style depouille“ Erik Saties.



HAT NICHT VIRGIL THOMSON, DER VERSIERTE SATIE-FACHMANN, EINMAL WEILL MIT SATIE VERGLICHEN?

Ja, aber hauptsächlich wegen der volkstüm-lichen Elemente — der Zirkus- und Varieté-Klänge usw. Natürlich gibt es Ähnlichkeiten. Man braucht nur Weills Kabarett-Musik von 1921 zu hören oder seine „Ballade von der sexuellen Hörigkeit“, die Gounods Mireille mit all ihrer Unschuld gesungen haben könnte, vorausgesetzt, sie verstünde kein Wort Deutsch, um zu begreifen, was Weills Ironie mit der von Satie verbindet. Aber die Art sei-ner „Volkstümlichkeit“, ein Wort, daß in sei-nen Schriften und Briefen immer wieder auf-taucht, trennen Welten von der jener popu-lären Ausdrucksweise von Saties Pariser Nachahmern in den Jahren zwischen den bei-den Weltkriegen. Die Tatsache, daß Cocteau durch Weills Musik 1932 geradezu überwältigt wurde und lange Zeit unter ihrem Einfluß stand, stützt Thomsons Bild von Weill als einem deutschen Satie, wäre da nicht Fol-gendes: Das Projekt einer Weill-Cocteau-Oper zerschlug sich, und das Pariser Publi-kum, das Weill 1932 zujubelte, verhielt sich merklich kühler, als Weill 1933 als Flüchtling wiederkam.

DAS MUSS ZU DER ZEIT GEWESEN SEIN, ALS VIRGIL THOMSON SCHÖNBERG NACH SEINER MEINUNG ÜBER WEILL BEFRAGTE, UND SCHÖNBERG ANTWORTETE: „FRANZ LEHAR JA, WEILL NEIN. SEINE MUSIK IST DIE EINZIGE AUF DER WELT, IN DER ICH NICHT DIE GERINGSTE QUALITÄT ENTDECKEN KANN“

Das kam mir immer vor wie ein umgekehrtes Kompliment höchster Klasse, bezeichnenderweise von Schönberg. Ich habe es einmal in einer Hommage à Weill aufgenommen, wo-raufhin ein Journalist es prompt zitierte, ohne auf den Zusammenhang hinzuweisen, indem er begann „obwohl Schönberg viel-leicht ein bißchen übertrieben hat, nichts-destoweniger . . .“ Aber natürlich verliert eine Bemerkung, die als Zitat Schönbergs zuerst faszinierte, jeden Wert, wenn sie von irgend-einem Spitzkopf aufgegriffen wird, der meint, daß ein unvoreilhafter Vergleich Weills zu Lehar eine besonders geistreiche Art ist, dem Publikum zu enthüllen, Weill ge-höre zur Unterhaltungsmusik und sei daher als Komponist der modernen Musikge-schichte nicht ernst zu nehmen.

WIE STEHT ES MIT VERGLEICHEN WEILLS MIT OFFENBACH, DER JA EBENFALLS VON DEUTSCHLAND NACH FRANKREICH GING?

Die klingen freundlicher. Aber die Verhält-nisse von Weills Frankreich-Besuch waren völlig verschieden von denen Offenbachs. Und obwohl sich diese Vergleiche auf zwei, drei politische und gesellschaftliche Satiren beziehen, die Weill nach seiner Emigration geschrieben hat, wird durch sie seine in Deutschland vollbrachte Leistung nicht ange-messen gewürdigt. Je mehr man diese Lei-stung entdeckt, um so mehr ist man über das alte Bild von Weill als eine Art Groß-stadtzyniker, der zwar exzellente Satiren und Persiflagen schreiben konnte, aber über-haupt keinen eigenen Stil und kein mora-lisches Rückgrat gehabt haben soll, erstaunt.

SIND WIR NUN DABEI, DIESES BILD ZU ZERSTÖREN?

Natürlich nicht. Es ist ein bedeutendes histo-risches Dokument. Wenn man sehr genau das Original untersucht, kann man gerade noch den Datumsstempel „1933“ erkennen, der auf den Reproduktionen nicht mehr sicht-bar ist.

WERDEN DIE WEILL-KONZERTE DER BERLINER FESTWOCHEN '75 NICHT EIN NEUES BILD PRÄSENTIEREN?

Eher die Skizze zu einem neuen Bild: nur Kopf und Schultern, von verschiedenen Sei-ten, in Bleistift, mit (wie ich hoffe) einigen Farbtupfen. Man kann nicht ein vollständiges Bild eines derartigen Komponisten verlan-gen, wenn die Mittel fehlen, um auch nur ein einziges seiner Bühnenwerke aufzuführen, geschweige denn das erforderliche Minimum von sieben oder acht, die notwendig wären, wenn wir eine Idee von Umfang und Art sei-nes Musiktheaters bekommen sollten. Von Konzerten, Rahmenveranstaltungen, Ausstel-lungen, Dokumentationen usw. wollen wir gar nicht erst reden. Obwohl uns die Um-stände gezwungen haben, frühere Pläne zu einem „Porträt“ größeren Ausmaßes zu ver-schieben, wird dieses „Ersatz“-Programm an Substanz und Umfang bei weitem mehr bie-ten als je eine Weill-Präsentation vorher. Der Zyklus bringt Werke aus 30 Arbeitsjahren — von denen der Komponist 15 in dieser Stadt verbrachte. Und da Weill und Berlin in den Köpfen zahlloser Musikfreunde der west-lichen Welt unlösbar miteinander verbunden sind, ist es gewiß von Bedeutung herauszu-stellen, daß seine Leistungen weit mehr um-fassen als die Handvoll Lieder und Stücke, die seinen Namen zu einem Begriff machten. Ob es gerechtfertigt ist oder nicht, Weill — ohne Schönberg nahetreten zu wollen — als „eine der wenigen bedeutenden Gestalten der Musik des 20. Jahrhunderts“ zu bezeich-nen (mit Hans Redlichs Worten), sein in Eu-ropa geschaffenes Werk gehört zu dem un-veräußerlichen kulturellen Erbe Berlins.

(Deutsch von Paul Otto Schulz)