Copyright by the Estate of David Drew.

DAVID DREW / KURT WEILL

WEILL ALS SCHÜLER

Weill begann, wie jeder gute Komponist, seine musikalische Bildung bei den Klassikern, die ihn sein Vater, Albert Weill, der Kantor an der Synagoge in Dessau und selbst ein begabter Komponist war, lehrte.

Mit 18 Jahren wurde er musikalischer Assistent an dem Kleinen Opernhaus in Lüdenscheid. Sehr bald machte man ihn zum musikalischen Leiter, und während der folgenden zwei Jahre konnte er unschätzbare Erfahrungen in den Fragen des praktischen Musiktheaters sammeln. Während seines Engagements in Lüdenscheid setzte Weill seine kompositorische Arbeit fort, immer bestrebt, dabei seine theoretischen Kenntnisse der Kompositionslehre auf den höchsten Stand zu bringen. Anfänglich wollte er als Schüler zu Schreker gehen, der aber damals noch in Wien war; Berlin lag für Weill günstiger, und dort hatte Ferruccio Busoni seine Meisterklasse.

Es war eines der entscheidenden Ereignisse in Weills Leben, und bis zum Ende seiner Tage sprach er von Busoni mit Respekt, Verehrung und Liebe.

Der Tod Busonis im Jahre 1924 traf Weill tief und mag wohl seine Spuren im "Protagonisten" hinterlassen haben. Der Einfluß Georg Kaisers half den Bruch, der mit dem Tode Busonis in Weills Entwicklung eingetreten war, zu heilen.

DIE BEDEUTUNG DES "PROTAGONISTEN"

Viele von Kaisers Stücken befassen sich mit dem Unterschied zwischen "den Dingen, wie sie scheinen" und "den Dingen, wie sie sind". Im "Protagonisten" wird dieser Unterschied besonders deutlich dargestellt, indem nämlich die Handlung in die Hochburg aller Maskeraden, in das Theater, verlegt wird. Es ist falsch, den "Protagonisten" mit dem "Bajazzo" vergleichen zu wollen. In Leoncavallos Oper wird die Maske als ein pathetischer Effekt und als ein kluges Mittel, den "Verismo" zu intensivieren, verwendet. Im "Protagonisten" steckt wenig oder gar keine pathetische Absicht. Kaiser wies wie Brecht die "Charaktere" des modernen Dramas zurück und zog es vor, von "Figuren" zu sprechen. Wir werden keineswegs aufgefordert, uns mit diesen Figuren zu identifizieren. Der Text des "Protagonisten" begegnet sich mit Schoenbergs "Die glückliche Hand" in der Verwendung eines Hauptthemas des Expressionismus: die Rolle des Künstlers nämlich wird diskutiert.

Der 'Protagonist' zeigt die Unfähigkeit des genialen Menschen, mit den Gegebenheiten der Wirklichkeit auszukommen. Den Protagonisten selbst mag man als eine Art expressionistischen Gegentyps zu Hans Sachs betrachten. Bezeichnend, das erste lyrische musikalische Motiv nach dem Aufgehen des Vorhanges begleitet den Schrei des Protagonisten: "Nicht vor einer buntscheckigen Menge, die ihr blödes Bedürfnis nach Unterhaltung zusammentreibt!"

Diese weitgespannte lyrische Pharase zeigt die Anmaßung des Genies und zugleich seine Einsamkeit. Nur im Fieber der Inspiration ("jetzt schießt das Feuer in mich!") findet der Protagonist Befriedigung. In seinem Verhältnis zur Außenwelt muß er sich auf seine Schwester verlassen.

DIE ROLLE DER SCHWESTER

Aus der Tatsache, daß es sich hier um Figuren, nicht um Charaktere handelt, folat, daß eine psychologische Interpretation der Beziehungen des Protagonisten zu seiner Schwester falsch wäre. (Man erinnere sich an Wagners Kommentar zur Ödipus-Legende.) In einem gewissen Sinne sind der Protagonist und seine Schwester nur die beiden Erscheinungsformen ein und derselben Person, ganz wie auch die beiden Schwestern in den "Sieben Todsünden". Die Schwester vertritt das vernunftmäßige, praktische Leben. Der Protagonist vertritt das (falsche!) Prinzip, daß Kunst Ekstase sei und daß Wirklichkeit der Kunst dienen oder zerstört werden müsse. Die Liebe seiner Schwester zu einem andern Mann ist für ihn ein Verrat an seiner Kunst, und so muß seine Schwester (die Wirklichkeit) vollkommen verdrängt werden. Seinen Prinzipien entsprechend spielt der Protagonist tatsächlich dann seine 'beste Rolle' - seine reinste Rolle -, wenn die Wirklichkeit völlig mit der illusion verschmolzen ist. Das Verbrechen des Raskolnikov verbindet sich mit der Ekstase reiner Unvernunft. Genialität und Irrsinn haben einen gemeinsamen Ursprung.

DER MUSIKALISCHE STIL DES "PROTAGONISTEN"

Weill war der vielleicht einzige deutsche Komponist seiner Generation, der die Gefahren einer völligen Ablehnung der großen revolutionären Errungenschaften Wagners erkannte. Obwohl die "Meistersinger" das einzige reife Werk Wagners war, das Weill mit Wärme bewunderte, und obwohl es eine Reihe außermusikalischer Dinge bei Wagner gab, denen er leidenschaftlich widersprach, war er bescheiden genug, um von Wagner zu lernen.

Indem er einen nachwagnerischen Typ der Deklamation mit gewissen Eigenheiten der italienischen Kantilene verband, erreichte er eine charakteristische Vereinfachung. Andererseits ist der Gebrauch verschiedener Arten des Leitmotivs im "Protagonisten" oft vielschichtig und immer von höchster Dramatik. Das lyrische Gefühl und das Vermeiden symmetrischer Wiederholungen ist typisch nachwagnerisch.

DAS ORCHESTER UND DIE PANTOMIMEN

Wie stets gibt die Verwendung des Leitmotivs dem Orchester eine größere dramatische Funktion. Aber ein noch höherer Grad dramatischer Wirksamkeit wird durch die Instrumentierung der Pantomimenmusik für ein separates Kammerorchester erreicht. In der Pantomime wird die Singstimme zum bloßen Instrument (wie in Blachers und Egks 'abstrakter Oper'), und sobald die reale Welt am Ende jeder Pantomime in die Bühnenwelt eindringt, übertönt das große Orchester das Kammerorchester.

Diese kontrastierende Instrumentierung drückt eine musikalische Idee aus. Die musikalischen Ausdrucksformen der Oper und der Pantomime sind scharf voneinander geschieden. Die Pantomimenmusik entsteht aus den Walzer- und Ländler-Episoden, zu denen der "Protagonist" zuerst die Pantomimenmusiker instruiert. Weills Mittel, die Welt der Realitäten von der Phantasie zu trennen, sind ganz anders geartet als die von Rimsky-Korsakoff in seinem "Coq d'Or" und von Strawinsky in seinem "Feuervogel" verwendeten. Bei Weill verbindet sich mit der unwirklichen Welt eine viel einfachere und volkstümlichere Musik als mit der wirklichen Welt. Das Quartett der ersten Pantomime zeigt wundervoll die unschuldige Zotenhaftigkeit dieser Boccaccio-ähnlichen Szene.

Die letzten Takte des Werkes zeigen eine meisterhafte Synthese beider Elemente, der Oper und der Pantomime. Zuerst wechseln die diatonischen Fanfaren der Bühnenmusik mit den dissonanten Figuren des Orchesters, dann trennen sich beide und vermischen sich wieder. Schließlich brechen sie ab, und es bleibt ein einfacher G-moll-Akkord, der nirgendwo zu beginnen – nirgendwo zu enden scheint und nichts auflöst. Der Protagonist ist verloren.

DER ZAR ALS DOPPELGÄNGER DES PROTAGONISTEN

Der "Zar" erfüllt in schöner Weise Busonis "Arlecchino"-Ideal der komischen Oper, die in ihren Absichten jedoch ernsthaft ist. Der Vergleich mit dem "Protagonisten" erhellt beide Werke (Weill wollte nicht, daß beide getrennt voneinander aufgeführt werden). Sie verbinden die strengsten Gegensätze in der Form mit einer bezeichnenden Einheit des Stoffes. Abgesehen von der offensichtlichen Tatsache, daß das eine eine Komödie ist, das andere jedoch nicht, kommen beide Stücke aus verschiedenen theatralischen Konventionen. Der "Zar" erwächst aus dem Charakterstück und entsagt völlig dem Symbolismus des expressionistischen Theaters. Dieser Gegensatz betont noch die Subtilität ihrer Einheit. Wie der Protagonist steht der Zar über und jenseits von seinen Mitmenschen, ein Mann, der mit sich selbst und seiner Sehnsucht allein ist. Wiederum entwickelt sich die Handlung aus der Maskerade und der Illusion.

Die ,raison d'être' der Oper ist der Charakter des Zaren selbst. Wie der Titel sagt, ist die Oper ein Porträt. Die farcenhafte Komödie ist nicht mehr als ein Rahmen. Er erfüllt das, was man von einem Rahmen erwartet. Das heißt, er hält das Werk zusammen, hat eine gewisse Eleganz der Form, sagt aber selbst nichts aus. Der Zar tritt zuerst von einem secco Motiv begleitet auf, das nicht mehr als eine höfische Verbeugung ist. Sogleich wissen wir, daß dies kein Iwan der Schreckliche ist. Der Zar möchte nicht in seiner offiziellen Machtstellung photographiert werden, sondern vielmehr ,als Mensch, der auf den Straßen geht mit andern Menschen, die alle seinesgleichen sind'. Mit diesen drei Takten hat das Werk bereits das Pathos erreicht, das allen echten Komödien, von Chaplin bis Mozart, zugrunde liegt. (Mozart war unter allen Komponisten stets Weills höchster Meister.)

Ein Stoff dieser Art lag Kaiser besonders. Viele seiner Stücke behandeln das Problem der Macht und des Individuums. Der Zar wird hin und her gerissen zwischen seinen persönlichen Gefühlen und seinem öffentlichen Amt. Sein goldenes Zigarettenetui schützt ein warmes demokratisches Herz. Die Humanität des Zaren wird in der wundervollen Arietta "Aussicht auf Paris' dargestellt und in den folgenden Sätzen weiter bekräftigt. Der Höhepunkt kommt, wenn der Zar erklärt: "Über alles soll ein Zar gebieten, nur nicht über sein Leben. Denn ich bin ein Prinzip... Nun stirbt der Traum Paris... Tot bin ich wie Napoleon." Das beeindruckt verständlicherweise die falsche Angèle und bereitet die weiteren mysteriösen Ereignisse vor.

DAS MYSTERIUM DES TANGO ANGÈLE

Äußerlich erscheint die Tango-Szene einfach. Sicherlich werden manche sagen, daß dies nur eine Parodie auf die Tanzmusik des Jahres 1920 ist. Nein! Wenn Weill gewisse zeitgenössische Opern wegen ihrer 'billigen Aktualität' kritisierte, so meinte er auch, was er sagte, und der Tango hat hier eine ganz andere Bedeutung als die Tänze in bestimmten anderen Opern der Zeit. Indem die falsche Angèle dem Zaren diesen Augenblick der Ruhe gewährt, gewährt sie ihm gleichzeitig seinen "Traum Paris". Diese alltägliche Musik ist ein direktes Symbol für die Sehnsucht des Zaren nach dem weltlichen Leben. Der erotische Streich, den man ihm spielt, macht ihn weniger zu einem Baron Ochs als zu einem Pierro, dem man den Mond gestohlen hat. Dies durch eine Grammophonplatte auszudrücken, erscheint als ein besonders glänzender Einfall. Der notwendige Verfremdungseffekt wird erreicht, indem die Musik von der Zeit und dem Ort weggerückt wird. Im Laufe der Zeit hat sich dieser unwirkliche Effekt noch verstärkt. Nach 30 Jahren klingt der Tango Angèle schon wie Musik von einem anderen Planeten.

Dies konnte nur durch die besondere Auswahl der musikalischen Mittel erreicht werden. Die stilisierten Rhythmen sind nur eine Konvention, zu der der Komponist seine eigenen Kommentare gibt, wie Mahler, Strauß und Berg es vor ihm getan haben. Strauß ist besonders wichtig, weil er zu den von Weill bewunderten

Komponisten gehört. Der Tango Angèle erinnert ein wenig an die fast makabren Geschehnisse im dritten Akt des "Rosenkavaliers". Aber der Zar ist eine liebenswertere Figur als der Baron Ochs, und die Melodie und Harmonie des Tango tragen ein eigenes Pathos. Der Tango ist keine Groteske, sondern ein bestimmender Höhepunkt.

Dieses Traumstück wird genauso brutal wie die zweite Pantomime im "Protagonisten" durch die "Realität" des vollen Orchesters beendet. Der Epilog scheint ein happy end zu sein, aber wenn der Zar singt "dann machen wir das Bild", klingt wenig Freude in seiner Stimme. Er wurde zwar gerettet, aber um den Preis seines Traumes. Er muß zu seinem Puppendasein zurückkehren. Der hölzerne Marsch der Soldaten gibt ihm das Zeichen. Kein Wunder, daß der Schlußakkord in Moll, dem Anfang der Oper dagegen steht.

WEILLS ZWEITE PERIODE

Die Komposition des "Zaren" fällt zusammen mit dem zweiten großen Ereignis in Weills Karriere, dem Beginn seiner Zusammenarbeit mit Brecht. Im Mai 1927 schrieb Weill ein kurzes Song-Spiel für das Baden-Badener Kammermusikfest und übernahm als Grundlage seines Textes die fünf Mahagonny-Gesänge der Hauspostille Brechts. Die Premiere fand in Baden-Baden am 27. Juli 1927 statt, ein Datum, das in jeder Geschichte der Musik unserer Zeit seinen Platz finden sollte. Ein neuerStil war geboren.

DIE CHARAKTERISTISCHEN ZÜGE VON WEILLS SONG-STIL

Das "Mahagonny'-Spiel enthält einige Motive aus dem "Zaren', eines der zahlreichen Zeichen für die enge Verbindung zwischen der ersten und der zweiten Schaffensperiode Weills. Eine zeitlang betrachtete man Weills Musik nach der Zusammenarbeit mit Brecht als einen völligen Bruch mit seinem früheren Schaffen, ein Bruch, wie er im Werk eines echten Künstlers niemals vorkommt (der gleiche Fehler wurde von Zeitgenossen bei der Betrachtung der Entwicklung Strawinskys begangen). Es muß vermerkt werden, daß die Berliner Premiere von der "Zar' und "Der Protagonist' nach der sensationellen Premiere der Dreigroschenoper stattfand. Obwohl die Opern gut aufgenommen wurden, hielt man sie doch allgemein für überholt. In einer an kulturpolitischen Dingen so übermäßig interessierten Welt konnten sie vom Repertoire abgesetzt werden aus Gründen, die mit ihren wirklichen Werten gar nichts zu tun hatten.

Heute sind es die kulturpolitischen Gesichtspunkte, die überlebt

sind. Eines der größten Verdienste der Frankfurter Aufführung ist, daß sie hilft, das Bild der Vollendung Weills, das bis heute so schwer entstellt worden ist, zu berichtigen. Entschlossen und radikal war die Stildisziplin, der sich Weill in seiner Zusammenarbeit mit Brecht unterwarf. Infolgedessen änderte sich der Typ der harmonischen Spannung, aber die Spannung selbst nahm zu. Das heißt: an Stelle der anti-tonalen Dissonanz der Frühwerke traten in der Dreigroschenoper und in den verwandten Werken Dissonanz-Typen auf, die in der Technik Wagners und Mahlers ihren Ursprung haben. Diese Richtung erscheint schon in den tonalen Teilen des "Protagonisten", ebenso im "Zaren". Die asymmetrischen Rhythmen und Formen der frühen Werke werden nach 1928 aufgegeben. Weill kehrt zu gewissen Elementarformen zurück. Das ist erklärlich aus seiner wachsenden Vergeistigung auf anderen Gebieten. Sorgfältig entwickelte Weill seinen Song-Stil von dessen Anfängen im kleinen "Mahagonny" über seine Realisierung in der Dreigroschenoper, seine Intensivierung in ,Happyend', seine Sublimierung in der "Mahagonny'-Oper und im "Ja-Sager' bis zu seinem logischen Schluß in "Die sieben Todsünden". Die Werke, die Weill zwischen 1928 und 1933 schrieb, offenbaren eine erstaunliche Schöpferkraft innerhalb der selbst gesetzten Grenzen. In einer Epoche, die alle Gesetzmäßigkeiten verloren

oder zerstört hatte, errichtete Weill eine neue Gesetzmäßigkeit, ganz unverkennbar aus seiner Eigenart, und entwickelte sie mit einer Eile, die ein Zeugnis ist für ein inneres Ahnen: "die Zeit läuft ab." Nur wenn wir Gesetzmäßigkeit mit Formel verwechseln, was wir bei der Musik des 18. Jahrhunderts niemals tun, verschließen wir unser Ohr für die wirkliche Lebensfülle für die Kunst Weills. Das aber wäre eine Tragödie, denn diese Kunst ist ein einmaliger Höhepunkt in der modernen deutschen Musik. Mit der Sicherheit von Kiplings Katze, die allein lief, entdeckte Weill den einmaligen Pfad, der von der Romantik zur Realität unserer Tage führt.

,DIE SIEBEN TODSUNDEN' ALS EIN HÖHEPUNKT

Es ist schwer, "die Sieben Todsünden" getrennt von der noch unbekannten "Kleinen Sinfonie" zu betrachten, die während der gleichen Jahre des Pariser Exils komponiert wurde. Die Sinfonie ist ein Epilog zu solchen Werken wie der "Lindbergflug", "der Ja-Sager", die "Bürgschaft", ganz so, wie die "Sieben Todsünden" ein Epilog zu der "Dreigroschenoper", zu "Mahagonny" und zu "Der Silbersee" ist. Dies Orchesterwerk ist der Prototyp dessen, was man eine Brechtische Sinfonie nennen könnte. "Die sieben Todsünden" sind die große Erfüllung eines anderen Konzeptes, des Brechtischen Balletts.

Zwei grundsätzliche Mißverständnisse in bezug auf den Charakter der Musik Weills stehen einem tieferen Verständnis seines Werkes im Wege.

Sie stammen noch aus der wilden Kampagne gegen die Brecht-Weill-Opern 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny' nach deren Uraufführung im Jahre 1930.

Diese Kampagne, die in der Hauptsache politisch bestimmt war, sah "Mahagonny" als ein durch und durch negatives und zynisches Werk, als eine Art Teufelshymne an, in der die völlige moralische Anarchie befürwortet wird. Es ist ein Zeichen für die Wucht der Massenpropagandamethoden, daß eine solche unsinnige Betrachtungsweise in weiten Kreisen für einen Zeitraum von 30 Jahren akzeptiert wurde. Aber die Wahrheit setzt sich durch, und seit kurzer Zeit erscheinen Artikel, die erstmalig "Mahagonny" mit dem Respekt begegnen, den es verdient.

Weit entfernt, eine zynische, negative Moral darstellen zu wollen, zeigt sich "Mahagonny" im Gegenteil in einem Geist des fanatischsten Puritanismus. Das stimmt überein mit dem Charakter beider, Brechts und Weills, und mit der allgemein anerkannten Interpretation solcher Erscheinungen wie der mittelalterlichen Totentänze, mit denen "Mahagonny" in enger Verwandtschaft steht. In einem Interview, das Weill viele Jahre später in Amerika gab, sagte er zu "Mahagonny": "Ich war nicht im geringsten sardonisch. Brecht und ich hatten eine moralische Idee als Hintergrund dieser Oper, nämlich, daß eine Gesellschaft, die sich dem Genuß in die Arme wirft, untergehen muß; das ist kaum sardonisch." Das ist eine Feststellung von unbedingter Wahrhaftigkeit. Weill ist durchaus ein Skeptiker, keinesfalls aber ein Zyniker. Sein Haß auf das Übermenschen-Ideal kommt unmittelbar aus seinem tiefen Respekt vor der Menschlichkeit. Man kann seine Musik nicht verstehen, wenn man ihre Humanität verkennt.

Daraus folgt, daß die vielfach publizierte Auffassung, Weills Kunst sei vornehmlich parodistisch, vollkommen falsch ist. Die Parodie spielt eine sehr geringe Rolle in der Musik, die Weill zwischen 1928 und 1933 geschrieben hat. Im ganzen "Mahagonny" sind vielleicht nur die Variationen zum Gebet einer Jungfrau parodistisch, und selbst sie haben einen pittoresken und exotischen Schimmer, der in gleichem Maße poetisch und komisch ist. Parodie als eine Form kann nur sehr wenig menschlichen Gehalt umfassen und ist deswegen ungeeignet für Weills Hauptanliegen. Humor ist jedoch viel weniger eingeengt. Ein schönes Beispiel für den Humor Weills ist die "Völlerei" in den "Sieben Todsünden". Mit den einfachsten Mitteln wird gezeigt, daß die Absurdität der Situation und die Scheinheiligkeit der Familie ihre pathetischen Seiten hat.

Diese wenigen Seiten sind schlechthin vollendet, vollendet sowohl in der musikalischen Artikulation wie in der Feinheit des Gefühls. Sie sind die Quelle und das Zentrum eines Lichtes in der Partitur, das forschend in die dunkleren Regionen der bürgerlichen Seele hinableuchtet.

Trotz ihrer düsteren Grundstimmung sind die "Sieben Todsünden" in ihrem Ton reich variiert. Formal ist es ein Triumph der Einheit in der Vielheit. Die Einheit wird zum Teil erreicht, durch den Gebrauch des musikalischen Hauptmotivs. Dieses Motiv erscheint schon in den ersten Takten und in der Begleitung der ersten Sätze von Anna I. Es erscheint wieder, fein, variiert, in fast allen Teilen der Partitur. Manchmal, an wichtigen Punkten, steht es im Vordergrund, zum Beispiel in den Coden Faulheit und Unzucht. Meist aber steht es im Hintergrund und läßt dauernd neue melodische und harmonische Formen aufklingen. Man mag es als das Motiv der Kleinbürger-Götterdämmerung auffassen. Sicherlich trägt es

viel zu dem verhängnisschweren ritualhaften Charakter des Werkes bei. Obwohl sich Brechts und Weills Kunstauffassung gegen die romantische oder aristotelische Form der Tragödie wendet, hat sie doch mit ihr die Fähigkeit gemeinsam, einen tiefgreifenden Kartharsis-Effekt wachzurufen. Wenn die beiden Schwestern langsam ihren Heimweg antreten, triumphierend, aber furchtbar verdammt, fühlt man, daß ein Ritual zu Ende geführt worden ist. Die Eumeniden waren im Spiel.

,Die sieben Todsünden' sind der Höhepunkt der rituellen und moralistischen Elemente in der Zusammenarbeit Weills und Brechts. Aber für Weill entsteht noch ein besonderes technisches Problem, nämlich die Mittel zu finden, um die Stimme und den Stil Lotte Lenyas mit den Anforderungen eines ausgedehnten Werkes mit Ballett-Begleitung in Einklang zu bringen. Seine Lösung ist meisterlich. Er verstand es, die einfachsten symmetrischen Song-Formen mit den Ansprüchen der Variation in Übereinstimmung zu bringen – nie wieder wurde Ähnliches geschaffen –, und er erfand einen Stimmen- und Orchester-Aufbau, der als Vorbild für jeden Bühnenkomponisten dienen könnte. Mit

größter Sparsamkeit komponiert er eine musikalische Erzählung, in der alles bedeutend vielschichtiger ist, als es scheint.

DER MYTHOS DES AMERIKANISMUS

Die unzweifelhafte Faszination, die Amerika für beide, Brecht und Weill, hatte, ist weithin mißverstanden worden. Im Falle Weills wurde häufig behauptet, daß seine Musik, ob gut oder schlecht, ,Jazzy' sei, jedenfalls aber stark vom Jazz beeinflußt. Das ist ein gefährlicher Standpunkt. Jazz und die von ihm abgeleitete Swing-Musik beruhen auf bestimmten, genau definierten Gesetzmäßigkeiten der Harmonie und des Rhythmus. Diese Gesetzmäßigkeiten ergeben eine bestimmte Farbe, eine bestimmte Dynamik, die wir als spezifisch amerikanisch erkennen. Aber die Musik Weills wurde in Europa geschrieben und versucht in keiner Weise, diese Farben und diese Dynamik nachzuahmen, obwohl sie leicht nachzuahmen wären. Im Gegenteil, es ist ein durchaus mitteleuropäischer Ton, abgesehen von gewissen Anklängen an die traditionelle jüdische Musik und an die Gesänge der russischen Revolution. Weill liebte den Jazz und war bereit, von ihm zu lernen, besonders von seinem instrumentalen Timbre. Aber solange er in Europa war, versuchte er nie, ihn zu "gebrauchen". In den "Sieben Todsünden" findet sich nicht ein Rhythmus, der nicht auch in der Musik des 18. oder des 19. Jahrhunderts nachzuweisen wäre. Selbst der orchestrale Tanz im Zorn, der äußerlich als der modernste Teil erscheint, steht in seiner düsteren Art der französischen oder italienischen Ballettmusik des 19. Jahrhunderts näher als dem amerikanischen Foxtrott. In diesem Zusammenhana ist es interessant, an einige Worte, die Weill über die "Mahagonny'-Inszenierung schrieb, zu erinnern: "Jede Annäherung an Wildwest- und Cowboy-Romantik und jede Betonung eines typisch amerikanischen Milieus ist zu vermeiden."

Für Brecht und Weill hatte die Wahl Amerikas als Ort der Handlung keine literarische Bedeutung. Sie war ein Mittel, "Abstand" zu gewinnen. Arnolt Bronnen berichtet in seinem Buch "Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll", daß Brecht bereits 1923 Berlin mit dem Spitznamen "Mahagonny" versehen habe. Mit anderen Worten, "Mahagonny" ist jeder Ort, an dem eine habgierige Gesellschaft sich ins Verderben stürzt. Genauso bedeuten die "amerikanischen" Städte in den "Sieben Todsünden" jeden Ort, an dem die Zweckmäßigkeit den Mantel bürgerlicher Tugend trägt.

BRECHT UND WEILL - EINE SYNTHESE

Betrachtet man Weills frühe Entwicklung, so erscheint seine spätere Zusammenarbeit mit Brecht als ein unvermeidlicher, logischer Schritt. Busonis Ideen vom Theater waren in mancher Hinsicht den

Gedankengängen Kaisers nahe, und Kaiser wiederum bereitete Brecht vor. Nicht nur in solchen Fällen wie beim Gebrauch des Chores in ,Der Zar', den Schuhmacher in seinem großen Buch über Brecht erwähnt. Alle drei forderten ein Theater, in dem die Betonung des Kunsthaften eine kritische Wachsamkeit hervorruft und beide, Darsteller und Zuschauer, davor bewahrt, sich in den Ekstasen der Illusion zu verlieren. Busoni sah im Theater eine besondere Heimstätte der Phantasie, des Übernatürlichen. Kaiser gab der Phantasie eine expressionistische Interpretation, ersetzte das Übernatürliche durch das Element des Zufalls und führte soziale und politische Themen ein. Brecht brach mit allem Magischen, behielt nur wenige Spuren des Expressionismus bei (erkennbar in den "Sieben Todsünden") und konzentrierte sich auf soziale und politische Themen. Dieses schrittweise "Klären", das sich in der Abfolge Busoni/Kaiser/Brecht zeigt, erscheint auch in der Entwicklung von Weills eigener Kunst. "Der Protagonist" und Der Zar' zeigten bereits Weill als den brillantesten deutschen Theaterkomponisten seiner Generation; aber es besteht kein Zweifel, daß nach seiner Begegnung mit Brecht neue Qualitäten in seinem Werk erscheinen.

Die Musik Kurt Weills wird nun endlich, besonders in Deutschland, wo ihre Wurzeln liegen, als eine echte Vollendung anerkannt (man sollte nicht vergessen, daß Weills Familie seit dem 14. Jahrhundert in Deutschland ansässig ist). Mancherorts hat man sie mit der merkwürdigen Begründung anerkannt, es handele sich ,um ein Dokument unserer Zeit'. Nun sind Dokumente sicher sehr notwendige Dinge, aber sie haben keinen Hang zu langweilen und sind gewiß keine Kunstwerke. Ich hoffe und glaube, daß die Frankfurter Inszenierung eine Entwicklung fördern möge, an deren Ende der Tag stehen wird, an dem Weills Schaffen nicht nur als ein Dokument, sondern als das gesehen wird, was es ist, als ein Werk, das lebt und atmet und bewegt und belehrt, kurz – als ein vollendetes Werk schöpferischen Geistes.

QUELLEN UND NACHWEISE:

Den Aufsatz ,Kurt Weill' hat David Drew für das vorliegende Heft geschrieben. Die auf Seite 7 abgebildete Handschrift hat uns das Georg-Kaiser-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, zur Verfügung gestellt.

Herausgeber: Generalintendant Harry Buckwitz

Schriftleitung: Dr. Günter Skopnik, Dr. Wolfram Viehweg, Rudi Seitz

Klischeeherstellung: Georg Lang, Frankfurt am Main-Süd, Mörfelder Landstr. 121 Druck und Anzeigenvermittlung: Erich Imbescheidt, Frankfurt am Main-Niederrad,

Belchenstraße 3, Ruf 67 13 66 und 67 13 67