

«Propheten» von Kurt Weill

Ende 1935 erschien in New York im Verlag «Viking House» «The Eternal Road», Ludwig Lewisohns sorgfältige Übersetzung von «Der Weg der Verheißung», für die man einen griffigeren und «verkaufbareren» Titel als «The Road of Promise» gewählt hatte. Im Vorwort dieses Buches wurde die Uraufführung von Werfels «Drama» (bzw. «Bibelspiel», wie noch auf dem ersten Manuskript zu lesen war) in Lewisohns Übersetzung angekündigt, und zwar für Jänner 1936 im Manhattan Opera House in einer Inszenierung von Max Reinhardt.

Nur wenige Tage vor der geplanten Premiere meldeten die Produzenten Konkurs an. Reinhardt reiste nach Hollywood ab, und Werfel kehrte nach Europa zurück. Genau ein Jahr später – am 4. Jänner 1937 – und in Abwesenheit von Werfel brachte Reinhardt eine vielfach veränderte Version von «The Eternal Road» am selben Schauplatz in Manhattan heraus, begleitet von einem gigantischen Werbefeldzug und unter allgemeinem Beifall von Presse und Publikum.

Schon im September 1935 hatte Reinhardt über erbarmungslosen Kürzungen eines Dramas gesessen, das über sechs Stunden dauern sollte, wobei mindestens 3 ½ Stunden Musik erklingen wären. Angeblich wegen dieser ungeheuren Länge, aber auch aus Gründen der Zweckdienlichkeit strich Reinhardt fast den ganzen vierten und letzten Akt, in dem Weill derart von dem Stoff gefangen genommen worden war, daß er – wiewohl in großer Zeitnot – sogar noch jene Stellen vertonte, die von Werfel als Sprechtexte konzipiert worden waren.

Werfel hatte den IV. Akt ursprünglich mit «Propheten» überschrieben, nicht «Die Propheten», aber aus unbekanntem Grund hatte Lewisohn diesen unspezifischen Titel mit «The Prophets» übersetzt und damit auf mißverständliche Weise auf die ganze Reihe von Propheten und Heiligen angespielt, die in den hebräischen Königreichen Palästinas vom 8. Jahrhundert v. C. bis hin zur Unterdrückung der jüdischen Unabhängigkeit 586 v. C. gepredigt und verkündet hatten. Doch Werfels originaler Titel paßt weit besser als Überschrift zu diesem Akt, in dem Jeremias von Jesajah unterstützt, aber heftigst vom falschen Propheten Chananjah bekämpft wird.

«The Eternal Road» wurde vom Publikum begeistert aufgenommen und durfte sich einer achtmonatigen ununterbrochenen Aufführungsserie erfreuen. Gleichwohl waren die Kosten seit der Premiere außer Kontrolle geraten, da das Budget ja

bereits im Jahr zuvor verschleudert worden war. Nach der 153. Aufführung meldete Weisgals Produktionsfirma zum zweiten Mal Konkurs an, und «The Eternal Road» schien für immer zu verschwinden, unterzutauchen in einem Meer aus Schulden und ohne einen einzigen Cent für jenen humanitären Zweck eingespielt zu haben, für den das Werk vier Jahre zuvor ins Leben gerufen worden war.

Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Textes (Mai 1998) ist die Welturaufführung von «Der Weg der Verheißung» für 1999 in Chemnitz vorgesehen. Zuvor jedoch wird «Propheten» in einer vom Autor dieser Zeilen eingerichteten Aufführungsfassung und mit ergänzender Orchestrierung durch den namhaften israelischen Komponisten und Dirigenten Noam Sheriff am 28. Mai 1998 im Wiener Konzerthaus uraufgeführt, genau 50 Jahre nachdem Ben Gurion den neuen Staat Israel erklärt hat.

Abgesehen von jenen Passagen, die bei Weills Tod vor 48 Jahren nur als Klavier- oder Orgelauszüge vorlagen und die daher nachträglich instrumentiert werden mußten, folgt die Musik von «Propheten» der Partitur Kurt Weills. Auch die gesungenen Texte wurden nicht verändert, und die allernötigsten oder unentbehrlichen Stellen des gesprochenen Dramas, das die musikalischen Szenen umrahmt, wurden übernommen. Aus dramaturgischen wie musikalischen Gründen enthält das Ende von «Propheten» den Schluß aus Weills und Werfels III. Akt, «Die Könige».

«Propheten» spiegelt die wesentlichen dramatischen Merkmale des Ganzen wider. Es verlangt einen Raum, der mindestens schematisch angedeutet werden muß, in der die Grundzüge von Werfels Bühnenkonzeption deutlich werden, und der am besten in einer semi-szenischen Aufführung inklusive Kostüme und sorgfältiger Lichtregie realisiert wird.

Natürlich kann das wahre Ausmaß und der ganze gedankliche Bogen von Werfels unermeßlichem Drama nur gewürdigt werden, wenn «Der Weg der Verheißung» bzw. «The Eternal Road» vollständig hör- und sichtbar wird, und zwar in einem Bühnenbild, das dem intendierten weitgehend entspricht. Werfel schrieb fünf Spielebenen vor, beginnend unten mit der Synagoge und ihrer verfolgten Gemeinde, von der ein Weg seinen Ausgang nimmt, der sich bis zur höchsten, heiligsten Ebene emporwindet.

Die Erstellung des Aufführungsmaterials von «Propheten» wurde durch den Einsatz vieler Einzelpersonen möglich gemacht. Besonderer Dank gebührt Dr. Edward Harsh, der als Managing Editor der Kurt Weill Edition im Einsatz für dieses

Projekt weit über die bloße Berufspflicht hinaus an die Grenzen seiner Möglichkeiten ging.

Musikalische Form

Im letzten Akt von «Der Weg der Verheißung» – d. h. in dem strukturell damit parallelen «Propheten» – führt Weill die durchkomponierte Form der drei vorangegangenen Akte fort und vollendet sie zugleich. Lediglich an zwei Stellen zeigen sich Spuren der nummernhaften Gliederung, die alle Werke Weills seit 1926 ausgezeichnet hatte. Diese Stellen liegen inhaltlich denkbar weit auseinander: Es handelt sich zum einen um die boshaft-süßliche f-moll-«Arie» des falschen Propheten Chananjah, zum anderen um den ebenso schlichten wie unschuldigen C-Dur-Song des Engels der Endzeit.

Die Hauptabschnitte werden durch die motivisch aufeinander bezogenen Rezitative des Rabbis eingeleitet bzw. miteinander verbunden. Die wenigen Passagen mit unbegleitetem gesprochenen Dialog sind ebenso eng in die musikalische Struktur eingewoben wie die «Melodramen», auf die sie sich beziehen. Während der kurze unheilverkündende Prolog aus gesprochenen Dialogen besteht, umrahmt und durchsetzt von den sogenannten «Fugatos» des Orchesters, sind im Epilog Sprache und Musik vollständig, ja resümmierend miteinander verschmolzen.

Historischer Hintergrund

Kein europäisches Land wurde vom Wall-Street-Crash im November 1929 mehr getroffen als Deutschland. Die Folgen waren unmittelbar spürbar, sowohl für die aufstrebende Wirtschaft, insofern sie auf amerikanischen Krediten basierte, als auch für die noch zerbrechliche Demokratie, die gemäß des Versailler Vertrages eingesetzt worden war. Im März 1933 verschlimmerten sich diese Folgen in jeder Hinsicht – natürlich auch in sozialer und kultureller.

Von den ersten Wochen des Jahres 1930 bis zu den letzten Jahren dieses unglücklichen Jahrzehntes wurde kein deutschsprachiger Komponist so beharrlich und boshaft von den Feinden der Weimarer Republik angegriffen wie der Schöpfer der «Dreigroschenoper» (1928) und von «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» (1930): Kurt Weill. Der dritte Sohn von Albert Weill – ehemals Kantor der Synagoge zu Dessau – galt als die musikalische Verkörperung aller Laster der kränkelnden und bald kollabierenden Republik und erfüllte alle Voraussetzungen für einen Propagandafeldzug: Er war erfolgreich, wemgleich mehr beneidet als bewundert; er war populär,



Der "Schöpfer" der
Dreigroschenoper
KURT WEILL, PERSÖNLICH

und seine „Handschrift mit dem Selbstbekenntnis aus der „Dreigroschenoper“:
„ . . . nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.“



Schautafel der Ausstellung «Entartete Musik», 1938

wenngleich ihn die verachteten «Intellektuellen» weit eher durchschauten als das große Publikum, das indes seine Melodien pfiß und zu seinen Schlagern tanzte; und zu allem Überfluß war er – anders als der berüchtigte Brecht – Jude.

Im März 1933, nur drei Wochen nach dem Brand des Reichstages und der Machtübernahme der Nazis in Deutschland, floh Weill aus seinem Haus in Berlin mit Ziel Paris, der einzigen ausländischen Musikstadt, in der sich großes Interesse für ihn und seine Musik mit vielseitiger und einflußreicher Hilfestellung zu verbinden versprochen. Soviel man heute weiß, reiste er mit leichtem Gepäck, bescheidenen Geldmitteln und nur wenig, was ihn von jedem anderen Reisenden unterschieden hätte, der eine kurze Visite in Paris plant – abgesehen von den Skizzen zu

einem work-in-progress, einer Symphonie (seiner zweiten), die die Princesse de Polignac in Auftrag gegeben hatte.

Tatsächlich glaubte Weill nicht an einen längeren Aufenthalt; wie zahllose andere war er der Meinung, der Spuk sei bald vorüber. Doch die deutsche Grenze zu Frankreich war das letzte, was er jemals von seinem Heimatland sehen sollte.

Vier Monate später organisierte auf der Weltausstellung in Chicago Meyer Weisgal – ein bemerkenswerter, in Polen geborener amerikanischer Journalist, Herausgeber und Zionist – auf dem «Soldier's Field» einen großen bunten Festzug, der unter dem Titel «The Romance of a People» die jüdische Geschichte darstellte. 15.000 Menschen wirkten an diesem Zug mit, der sich als außerordentlich erfolgreich herausstellte. Die nachfolgenden Gastspiele in New York, Philadelphia, Cleveland und Detroit wurden ebenso begeistert aufgenommen. Ökonomisch betrachtet erwies sich das Projekt als ausgezeichnetes Geschäft.

Weisgal hatte sein erstes Ziel erreicht. Im November 1933 reiste er nach London und überreichte Chaim Weizmann, einem bedeutenden Zionisten, einen hohen Scheck, um die Arbeit des Zentralen Hilfsfonds für das deutsche Judentum zu unterstützen.

Weizmann war englischer Staatsbürger (polnischer Abstammung wie Weisgal) und ein renommierter Chemiker, der im Ersten Weltkrieg die Forschungslabore der British Admiralty geleitet hatte. Er war lange Jahre einer der Führer der internationalen zionistischen Bewegung gewesen und gehörte 1917 zu den Schlüsselfiguren bei der Verabschiedung der sogenannten Balfour-Deklaration, derzufolge die britische Regierung gelobte, die Errichtung «einer nationalen Heimstätte für das jüdische Volk in Palästina» zu unterstützen.

Nachdem er im November 1933 Weizmann getroffen hatte, reiste Weisgal weiter nach Paris zu wichtigen Gesprächen mit Max Reinhardt. Bestärkt durch amerikanische Zeitungsberichte über Reinhardts Flucht aus Deutschland, wo ihn die Nazis als Direktor des Deutschen Theaters in Berlin entlassen hatten, zögerte Weisgal nicht, ihn aufzuspüren, und schließlich gewann er ihn für das grandiose Nachfolgeprojekt von «The Romance of a People» – kein schlichter Festzug mehr, sondern ein wahres Epos der jüdischen Geschichte bis einschließlich 1933. Es sollte geschrieben und komponiert werden von einem Dramatiker und einem Komponisten mit entsprechendem Format, Reinhardt sollte es in eine Fassung bringen, die eine Tournee sowohl durch Amerikas große Städte als auch durch

Europa erlaubte. Schließlich sollte es dem gleichen humanitären, wohltätigen und zionistischen Zweck dienen wie «The Romance of a People», aber in viel größerem Ausmaß. Auswahl von Autor und Komponist oblag Reinhardt.

Anders als Weisgal war Reinhardt weder religiös noch ein Zionist und schon gar kein Anhänger des utopischen Sozialismus; er war ganz einfach ein Theaterpraktiker, der wußte, daß eine theatralische «Vision» nur dann zum Leben erweckt werden konnte, wenn Team und Theater effizient arbeiteten. Weisgals humanitäre Beweggründe werden ihn zwar kaum unbeeindruckt gelassen haben; aber er hätte sicher einzuwenden gehabt, zumindest aber gefürchtet, daß die wohltätigen Zwecke nie erreicht werden könnten, wenn es nicht gelänge, mit der neuen «Romance of a People» so wie mit der vormaligen eine allgemeine und nicht nur eine spezifisch jüdische Öffentlichkeit anzusprechen.

Insofern waren für den Praktiker Reinhardt gerade Werfel und wahrscheinlich auch Weill genau die richtigen – nicht so für den Idealisten Weisgal, wenigstens nicht sofort: Ihn hatten Meldungen alarmiert, nach denen Werfel unter der Knute seiner gewaltigen Frau Alma, der Witwe des zum Katholizismus konvertierten Gustav Mahler, stand; Werfel befand sich, so wähnte Weisgal, ebenfalls kurz vor dem Übertritt. Genauso besorgniserregend war für Weisgal das wenige, was er damals über Weill wußte: Die Produktion der «Dreigroschenoper» in New York im April 1933 war ein Desaster gewesen, und Weisgal hatte möglicherweise vermutet, daß in religiösen und politischen Fragen nur ein winziger Schritt von Weill zum ungezähmten, atheistischen und angeblich kommunistischen Brecht führte.

Franz Werfel und Kurt Weill

Geboren 1890 im jüdischen Viertel Prags und ein Jugendfreund Kafkas, machte sich Werfel erstmals 1911 als früh-expressionistischer Autor der Lyriksammlung «Der Weltfreund» einen Namen. Vier Jahre später veröffentlichte er «Einander», einen weiteren Gedichtband, dessen herausragendes Merkmal die Verarbeitung des katholischen Pfingsthymnus «Veni creator spiritus» war (nach Mahler!).

In den unbeständigen Jahren nach Krieg und Revolution wurden diese Manifeste des expressionistischen und modernistischen Werfel von einer stürmischen Rezeption derart überhört, daß auch seinem nächsten Drama, «Spiegelmensch» (1920), außerordentlicher Erfolg beschieden war. Doch das Doppelgän-

ger-Motiv in «Spiegelmensch» kündigte das Erscheinen eines «zweiten» Werfel an – jenes Werfel, dessen Roman «Verdi. Roman der Oper» (der seinerseits drei mehrmals aufgeführte Bearbeitungen von Verdi-Opern nach sich zog) international Aufsehen erregte und den Beginn von Werfels Reifezeit markierte.

Während einer Syrien-Reise lernte Werfel 1929 angesichts eines bis dato kaum wahrgenommenen Ereignisses die Schrecken des Ersten Weltkrieges und die der seither anhaltenden rassistischen und politischen Spannungen kennen: 1915 hatten sich Überlebende eines türkischen Massakers an Einwohnern Armeniens auf dem Berg Musa Dagh verschanzt, wo sie nach vierzig Tagen tapferen Widerstandes befreit wurden.

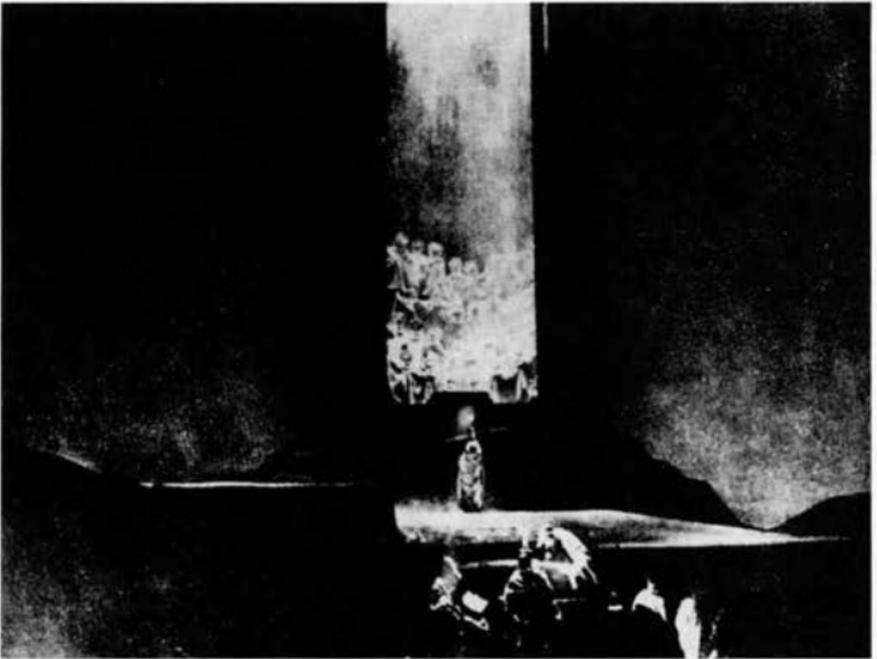
Werfels Erzählung «Die vierzig Tage des Musa Dagh» wurde 1933 erstmals veröffentlicht und avancierte gerade zu einem Bestseller, als Reinhardt mit Weisgals zögernder Zustimmung Werfel einlud, das geplante Epos der jüdischen Geschichte und Verfolgung zu schreiben.

Ob bewußt oder nicht – Reinhardt traf Werfel gerade zur richtigen Zeit, an einem Kreuzungspunkt seiner mentalen Reisen zwischen Prag und Rom, Jerusalem und Lourdes. Doch wie stand es mit dem Komponisten?

Seitdem die französische Fassung von Pabsts «Dreigroschenoper»-Film (1931) gezeigt worden war, erfreute sich Weill in Paris, wo man seine Musik spielte und auf der Gasse pfiß, allgemeiner Beliebtheit. Vollends nach einem Weill-Konzert in der Salle Gaveau im November 1932 wurde er zur Berühmtheit und kurzzeitig zum Liebling der Pariser Salons.

Fast genau ein Jahr später, unmittelbar nach Weisgals kurzem Treffen mit Reinhardt, machte Weill erneut Schlagzeilen in Paris – wenngleich diesmal aus anderen Gründen: Am Ende einer Aufführung von drei Songs aus Weills «Der Silbersee (ein Wintermärchen)» auf einen Text von Georg Kaiser hatte der bekannte französische Komponist Florent Schmitt – ein Freund Strawinskis und Ravels und Schöpfer der allgemein beliebten Ballett-Musik «La Tragédie de Salomé» – eine anti-jüdische und pro-nationalsozialistische Demonstration angezettelt.

Ungefähr ein Jahr zuvor hatte der marxistische Philosoph und Musiker Ernst Bloch Weills soeben erschienene Oper «Die Bürgerschaft» besprochen und angemerkt, das man in Weill etwas von einem jüdischen Verdi finden könne. Dies traf zu; und Werfel, wenn nicht gar Reinhardt, waren die ersten, die ihm zustimmten.



Szenenfoto der Uraufführung von «The Eternal Road» am 4. Jänner 1937 – damals ohne den IV. Akt, «Propheten»

Reinhardt und Weill

Obwohl Reinhardt in mancher Hinsicht ein kühler Realist war – erinnert sei an seine merkwürdige Doppelsympathie für Strauss einerseits und für Hofmannsthal andererseits –, entbehrten seine kollegialen und sonstigen Beziehungen zu Weill doch keinesfalls der Sensibilität. Ob er wußte, wie nahe Weill in den frühen 30er Jahren Verdi gekommen war, ist nicht bekannt und vielleicht auch gar nicht wichtig. Viel schwerer wiegt der Umstand, daß er mit großem Interesse die Berliner Premiere von «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» im Deutschen Theater 1930 vorantrieb und daß er drei Jahre später die Vorbereitungen für die bereits angesetzte Berliner Premiere von Weills/ Kaisers «Der Silbersee», erneut im Deutschen Theater, überwachte – eine Premiere, die unmittelbar nach der Machtergreifung der Nazis vom Spielplan gefegt wurde.

Reinhardt hatte zweifellos verstanden, daß der Komponist des «Silbersee» eine unmittelbare und einzigartige Beziehung zu den Eigenheiten von Werfels epischem Drama entwickeln würde. Was anderes als ein «Weg der Verheißung» war der Weg über den auf wundersame Weise gefrorenen Silbersee, den die beiden frisch miteinander versöhnten Protagonisten in der Schlußszene von Kaisers «Wintermärchen» nehmen?

Schönberg, Werfel und Reinhardt

Anders als Mahler, der 1888 wie viele Wiener Juden zum Katholizismus übergetreten war, konvertierte Schönberg ein Jahr darauf zum Protestantismus. Den Sommer 1921 verbrachte die Familie am Mattsee nahe Salzburg, aber Schönberg hatte seine Konvertierungs-Urkunde nicht mitgenommen. Als ein Beamter am Ort ihm kalt beschied «Juden sind unerwünscht», verließ Schönberg mit seiner Familie schockiert den Urlaubsort. Dies war – nach zwanzig Jahren Assimilation – der schmerzhafteste Beginn seiner Rückkehr zu einem bewußten Judentum.

Der Zwischenfall am Mattsee war einer von zwei persönlichen Eindrücken der frühen 20er Jahre, die dazu führten, daß Schönberg 1926 das dreiaktige Drama «Der Biblische Weg» zu entwerfen begann. Der Protagonist der ersten von drei Skizzen, genannt «M», war ein kaum verschleierter Doppelgänger von Theodor Herzl (1860 – 1904), dem Gründer der zionistischen Bewegung; doch in der zweiten Skizze hatte sich «M» (das für «Moses» stehen könnte) bereits in Max Aruns verwandelt, der Schönberg in zweifacher Hinsicht als Visionär (Moses) und politischer Aktivist (Aaron) ähnlich sah. «Der Biblische Weg» wurde 1927 vollendet, und ein Jahr später saß Schönberg bereits an seinem Libretto für die Oper «Moses und Aron».

Am 24. Mai 1933 schrieb Schönberg aus seinem Pariser Hotel an Max Reinhardt – mit dem er vorher keinerlei Kontakt gepflegt hatte –, beschwor ihn zur Lektüre von «Der Biblische Weg» und forderte ihn auf, angesichts der aktuellen Situation der Juden das Stück in deutsch, englisch und französisch herauszubringen. Reinhardts Antwort, wenn es denn eine gab, ist nicht überliefert.

In den kommenden Monaten schrieb Schönberg einen zweiten, längeren und dringlicheren Brief zum gleichen Thema. Dieser ist undatiert, aber adressiert: an Franz Werfel.

Nach einem einleitenden Rückbezug auf einen früheren Brief (der ebenfalls nicht mehr existiert) setzt Schönberg mit folgenden Worten fort: «Sie wissen, daß ich mich der Rettung des Jüdischen Volkes widmen will».

Schönberg führt dann weiter aus, wie seine Versuche, Verlage und Theater für «Der Biblische Weg» zu interessieren, regelmäßig und von allen Seiten «unzweideutig» zurückgewiesen wurden. Obwohl er das Stück vehement verteidigt, seine Vorzüge herausstreicht und seine Aktualität als «Tendenzstück» betont, bittet er Werfel am Ende doch um seine Hilfe bei einer Überarbeitung des Stückes, um die ein wenig schematischen Charaktere mit mehr Fleisch auszustatten – eine Aufgabe, für die er

sich keinen besseren vorstellen kann als Werfel – und um das (im übertragenen Sinn gemeinte) «erotische» Moment des Ganzen zu verstärken.

In gewisser Hinsicht war «Der Weg der Verheißung» Werfels Antwort und auch die Weills. Was Schönberg über «The Eternal Road» dachte, kann man sich leicht vorstellen. Seit ihren ersten Kontakten 1920 hatte Schönberg Weill mit einigem Wohlwollen verfolgt, nicht zuletzt aufgrund der Bewunderung und des Lobes, die ihm Weill gesendet hatte, als Schönberg den Lehrstuhl an der Preußischen Akademie der Künste einnahm, den zuvor Weills verehrter Lehrer Busoni innegehabt hatte. Aber nach Weills Verrat in der «Sache Dreigroschenoper» – so Schönbergs Sichtweise – war dies alles Vergangenheit.

Bei seiner Ankunft in Paris 1933, am Ende einer finanziell aufreibenden Flucht, war Schönberg bestürzt darüber, daß Weill zu einem Publikumsliebbling aufgestiegen war. Im Gespräch mit dem amerikanischen Komponisten Virgil Thomson beschrieb er später Weill als den einzigen Komponisten, der ihm völlig wertlos erscheine.

«Propheten», Verfolgung und Shoah

Dank des internationalen Erfolges von Daniel Jonah Goldhagens Buch «Hitlers willige Vollstrecker» ist heute auch dem allgemeinen Bewußtsein offenbar geworden, daß die eliminatorischen Absichten der Nazis nicht erst zu dem letzten Paroxysmus gehören, die von Heydrichs Wannseekonferenz (1941) ihren Ausgang nahmen, sondern bereits in den Anfängen der nazistischen Bewegung bemerkbar waren.

Das Konzept vom Genozid als einer «Endlösung» der «Judenfrage» hatte Hitler aus dem Wien des 19. Jahrhunderts und aus seinen Frustrationen in dieser Stadt geerbt. Das Bekenntnis zu diesem Konzept in «Mein Kampf» (1924) war derart lautstark, daß das Unvorstellbare allgemein nicht geglaubt wurde. So wurde die Entwicklung von der kurzen gewalttätigen Phase und der repressiven Gesetzgebung im Frühling 1933 über die offen rassistischen Nürnberger Gesetze vom September 1935 zur sogenannten «Reichskristallnacht» im November 1938 kaum jemals als das gesehen, was sie war, nämlich Teil einer unerbittlichen Strategie. Zwischenzeitliche Verbesserungen (so die krude Unterstützung von Herzls Plan einer jüdischen Staatsgründung in Afrika) waren lediglich taktische Ablenkungsmanöver, um nationale und internationale Erregung zu beruhigen und die wahren Ziele zu verschleiern.

Zu den wenigen Juden und Intellektuellen, die die grundlegende Richtung dieser Entwicklung erkannten, gehörte der Erzähler und Berichterstatter Ludwig Lewisohn, der Übersetzer von «The Eternal Road». Geboren in Berlin 1882 und noch als Kind in die USA übersiedelt, trug er den hellsichtigen Essay «The Assault on Civilisation» zu dem Band «Nazism: An Assault on Civilisation» bei, erschienen 1934 in New York, wenige Monate, bevor er mit der Arbeit an «The Eternal Road» begann.

Ihrer Tochter Ruth folgend, verließen Weills Eltern, treue Zionisten, 1935 Deutschland, um nach Palästina zu emigrieren. Auch Weills Bruder Nathan war damals schon – mit seiner Ehefrau, einer aktiven Sozialdemokratin – geflohen und hatte vorübergehend in Frankreich Station gemacht. Als letzter der engeren Familie Weills flüchtete Bruder Hanns aus Deutschland – buchstäblich in letzter Minute, im Frühling 1938, und unter gefährlichen Umständen.

Diesem Hanns Weill, der sehr musikalisch war, hatte sein Bruder «Recordare» (1923) gewidmet, eine großformatige unbegleitete Motette für gemischten Chor (darunter auch Kinderchor), in der traditionelle Passagen der Vulgata-Version der Jeremias-Lamentationen vertont wurden.

Doch nicht die Lamentationen sind das Fundament, auf dem Werfels «Propheten» aufbaut, sondern ganz allgemein das Prophetische Buch des Jeremias (mit ergänzenden Passagen von Jesajah, Ezechiel und den Chroniken). Gleichwohl führt «Recordare» in «Propheten» eine Schattenexistenz. Noch deutlicher, wenngleich auch weiter entfernt, sind die Spuren, die die Eschatologie seiner frühen «Choral Fantasie» (auf einen protestantischen Hymnus aus den Tagen des Dreißigjährigen Krieges) hinterlassen hat. Das Paradoxe eines expressionistischen Neo-Klassizismus, den Weill in der «Choral Fantasie» verfolgt hat, findet hingegen keinen Niederschlag. Doch sind die darin transportierten Vorahnungen noch immer hinter der (im Vergleich mit den vorangegangenen Akten) konventionellen Oberfläche von «Propheten» wahrnehmbar.

Bezeichnend für die «Propheten» ist der Umstand, daß der wahre Höhepunkt nicht auf das orchestrale, die Zerstörung des Zweiten Tempels markierende Sturmgewitter fällt, sondern auf die tiefe Innerlichkeit von Gesang und Orgel bei der Musik zu den berühmten Worten: «Eine Stimme zu Rama ... bitterlich Weinen ... Rahel weint um ihre Kinder».



Karikatur aus der New York Post vom 8. 1. 1937. links oben Werfel, rechts oben Weill, rechts am Rand Weisgal

Pazifismus versus Nazismus

Das Problem des Pazifismus der Zwischenkriegszeit wurde in dem Moment akut, als der Nazismus sowohl auf der Straße als auch im Parlament sein wahres Gesicht zu zeigen begann. Der Konflikt zwischen Krieg und Frieden, dem sich Weill in fast jedem seiner dramatischen Werke zwischen 1931 und 1938 stellte, mochte vielleicht seiner bewußten Reflexion nicht zugänglich gewesen sein, teilte sich aber mit umso subtilerer Intelligenz durch seine Musik mit.

Man erwiese sowohl Weill als auch Werfel einen schlechten Dienst, würde «Der Weg der Verheißung» ausschließlich mit Rücksicht auf das Dritte Reich interpretiert werden. Der Disput zwischen Jeremias und Chananjah etwa, auch die Figuren

Zedekiah und Nebukadnezar sind keine plakative Übersetzung der politischen Realität der Jahre 1934-36.

Wenn denn Werfels Jeremias als Mann des Friedens im urchristlichen Sinne «intendiert» ist – Weill hat ihn jedenfalls so verstanden –, so nimmt Chananjah eine Position ein, die in der Welt von heute verständlicher scheint als sie es in den 30er Jahren war.

Themen: Die Hatikwa als Prolog und Erinnerung

1888 wurde ein moldawisches Volkslied, das zuvor Smetana in seinem Zyklus «Má Vlast» bekannt gemacht hatte, dem Text der Hatikwa angepaßt, einer Hymne, die zwei Jahre zuvor erschienen war. In dieser Form wurde die Hatikwa bald als Hymne von den Zionisten übernommen.

Zehn Jahre nach dem Verschwinden von «The Eternal Road» beauftragte Meyer Weisgal Weill mit einer Orchesterbearbeitung der Hatikwa für eine Aufführung in New York zu Ehren Weizmanns. Sechs Monate später – am 14. Mai, vor einem halben Jahrhundert – wurde der neue Staat Israel ausgerufen und nach zwei weiteren Tagen Weizmann zu seinem ersten Präsidenten ernannt. Die Hatikwa wurde Israels Nationalhymne, aber Weills Orchestrierung wurde nicht offiziell übernommen: das ernsthafte Verhältnis dieser Musik zur jüngsten Vergangenheit und zur unergründlichen Zukunft ließ sie wie einen verschollenen Prolog zu «Propheten» erscheinen.

Traditionelle Themen und zyklische Reminiszenzen

Das einzige allgemein bekannte jüdische Thema in «Der Weg der Verheißung» ist das Kol Nidre, das nur einmal in dissonanter Form erklingt, und zwar beim letzten Aufschrei des in Agonie versinkenden König David im III. Akt. In «Propheten» ist das bekannteste traditionelle Thema jener aschkenasischer Trauer- gesang «Eli Tziyon», der von Jeremias eingeführt wird, nachdem seine Worte von dem Äthiopier Ebed Melech verlesen wurden; danach wird er übernommen, zuerst vom Dunklen Engel, dann von den beiden Weißen Engeln und schließlich von der Stimme Rahels.

Das erste der von Weill selbst stammenden zyklisch verwendeten Themen in «Propheten» wird als Begleitstimme (Vibraphon und Orgel) im C-Dur-Lied des Engels der Endzeit exponiert. Es geht auf den Anfang des I. Aktes («Die Erzväter») zurück und erklingt dort an jener Stelle, wo Gott Abraham seine Verheißung für das Auserwählte Volk mitteilt («Denn ich will segnen

all, die dich segnen»). In «Propheten» kehrt das «Verheißungs-Thema» im Trompeten- und Posaunen-Fortissimo am Ende des Orchesterzischenspiels «Der Weg» wieder; daraus entwickelt sich eine Apotheose dieses Themas in Solostimmen und Chor.

Das dichteste Netz an Rückbezügen findet sich unmittelbar vor dem «Weg»-Zischenspiel: Wenn die Vision des Engels der Endzeit verblaßt, erinnern die Hörner an das Eingangsmotiv des I. Aktes. Danach weckt der Dreizehnjährige die in der Synagoge versammelte schlafende Gemeinde und erzählt ihr von der Vision, während die Streicher jene Musik spielen, die anfangs den Bund zwischen Gott und Abraham begleitet hat. Schließlich kehrt in der siebentaktigen Überleitung zu «Der Weg», als die Gemeinde fortgerissen wird, Ruths Treueschwur an Naomi wieder («Wo du hingehst, geh ich mit dir hin»).

Der Epilog als verklärte Realität

Außergewöhnliche Sensorien sind für Weills Schaffen in fast allen seinen Phasen bezeichnend, aber nie waren sie so scharf wie in den Krisenjahren zwischen 1930 und 1935. Die sensibleren seiner Kollegen und Zeitgenossen verstanden dies sehr gut, während alle übrigen, falls sie nicht gänzlich unempfänglich waren, teilweise ratlos zurückblieben. Wie aber steht es um nachfolgende Generationen? Angesichts der Vor- und Nachteile einer nachträglichen Beurteilung – man ist gewissermaßen hinterher immer schlauer, auch wenn das Ereignis an sich kaum noch vor Augen geführt werden kann – stellt sich die Frage, welchen Stellenwert die Einsichten und Vorausahnungen besitzen, die im Zentrum von «Propheten» behandelt werden, aber auch in jener Symphonie, die Weill ein Jahr zuvor in Paris vollendet hatte.

Reinhardt und seine Ratgeber durften sich ziemlich sicher sein, daß die Sprache, der Stoff und die Handlung von «Propheten» dem amerikanischen und jüdischen Publikum des Jahres 1936 – und erst recht des darauffolgenden Jahres – unangemessen vorkommen mußten. Aus ähnlichen Gründen schütteten die Kritiker im Vorkriegs-New-York und in Amsterdam (aber nicht in dem vor dem «Anschluß» stehenden Wien) Spott über die Symphonie aus, nachdem sie von Bruno Walter in bester Absicht, aber offenbar nicht mit richtigem Verständnis aufgeführt worden war.

Heute wissen wir es besser; und morgen wird noch deutlicher geworden sein, wie sehr die Symphonie «Propheten» vorwegnimmt, wie groß aber auch der Sprung ist, der vom Schlußabschnitt der Symphonie zum Epilog von «Propheten» führt.

Genau an jenem Punkt, an dem Weill, als sein eigener «Wächter», den allgemeinen Jubel unterbricht, kann auch ein zeitgenössisches Publikum nicht darüber hinwegsehen, was 1935 den Synagogen und ihren Gemeinden auf dem ganzen europäischen Kontinent drohte – zum Beispiel jener Synagoge zu Bialystok, in die deutsche Polizei-Bataillone im Juni 1941 hunderte Juden der örtlichen Gemeinde pferchten, bevor sie die Türen verrammelten und das gesamte Gebäude niederbrannten, mit allen, die darinnen waren.

Das schummerige Orchestermotiv, das den Warnschreien des Wächters am Beginn der Coda antwortet, hat in «Der Weg der Verheißung» kein Vorbild, doch klingt es seltsam bekannt und auffallend passend. Erst bei einer späteren Verwandlung in eine der vorangegangenen Psalm-Melodien wird die Herkunft des Motivs wie auch sein Gestus und seine Funktion klarer. Wenn dann das ursprüngliche Motiv in einer konsonanteren Variante wiederkehrt und ihm schließlich sogar erlaubt ist, in das sonnige Es-Dur einzugehen, das dem Propheten Jesajah und seinen anfänglichen Worten des Trostes zugeordnet ist, besteht kein Zweifel mehr: Es ist Schönbergs Modell, entfernt zwar, doch es ist es. Die Coda bzw. der Epilog ist zweifelsohne eine andere «verklärte Nacht», natürlich nicht eine dehmsche – ein Miniatur-Modell, zugegeben, aber es weicht der Realität weder aus, noch reduziert es sie.

Weill hatte den Glauben seiner Väter während der frühen 20er Jahre verloren, vielleicht sogar noch früher. Obwohl er ihn nie wieder zurückbekam, widmete er doch seinem Vater jene Musik aus «The Eternal Road», die als einzige regulär publiziert wurde. Der bewegendste und gefühlvollste Ausdruck dieser Widmung ist erst auf den letzten Seiten der «Propheten»-Partitur spürbar. Wenn der Dreizehnjährige seinen Vater, den Entfremdeten, einlädt, ihm neben dem Rabbi beiseite zu stehen, werden Rahels demütige Bitte um ihre zahllosen «Kinder» und der Treueschwur an Naomi von der «Fremden» Ruth beantwortet und zugleich auf einer menschlichen Ebene erfüllt, deren unpräntiöser Symbolismus – religiös verstanden oder nicht – nachvollziehbar ist. In der versöhnenden Geste, der erlösenden Tendenz und der schlichten Würde der letzten Takte spiegeln sich die Beispiele, die die Opfer jeder Menschheits-Katastrophe den Überlebenden sowie künftigen Generationen vererben mögen.

London, 14. Mai 1998

© David Drew, 1998

© der Übersetzung: Christoph Becher