

Daniel Drew: Neher und Weill

Copyright by the Estate of David Drew.

Wenn Weill, wie manchmal angedeutet wird, ein hohles Gefäß war, ein bloßes Behältnis für die Gedanken anderer (im besonderen des größten Dramatikers seiner Generation), dann wäre die Freundschaft zwischen Weill und Neher nur von sentimentalem Interesse. Wird dagegen Weill als bedeutender Künstler um seiner selbst willen anerkannt, hat er tatsächlich einen einzigartigen Beitrag nicht nur zur Musik, sondern auch zum Verständnis unserer Zeit geliefert, dann ist die Freundschaft von historischem Gewicht, denn Neher's Bedeutung dürfte nunmehr außer jedem Zweifel sein. Ich werde es daher unternehmen, ihre Beziehung von beiden Seiten wie auch in ihrem Mittelpunkt zu untersuchen.

Diesen Mittelpunkt stellt natürlich das eine Werk dar, das sie zusammen schrieben, die Oper „Die Bürgschaft“. Bei ihrer ersten Aufführung im Jahre 1932 wurde sie von vielen Seiten — nicht nur dort, wo man damit rechnen durfte — als bedeutsames Ereignis in der Entwicklung der Oper im 20. Jahrhundert begrüßt. Aus Gründen, die mit der künstlerischen Qualität nicht das mindeste zu tun hatten, erlebte die Oper vor Februar 1933 nicht mehr als drei Inszenierungen; in der Nachkriegszeit wurde sie nur einmal auf die Bühne gebracht, in der sehr rühmlichen Inszenierung durch Carl Ebert in der Städtischen Oper Berlin im Jahre 1957. Bei dieser Gelegenheit wurde eine neubearbeitete Fassung zu Gehör gebracht, von der Neher selbst zugab, daß sie nur ein Versuch sei. Nichtsdestoweniger wurde sie vom Publikum gut aufgenommen und von mehr als einem der maßgeblichen Kritiker als ein Werk von „überragender Bedeutung“ gepriesen. Jedoch erwies sich die Inszenierung weniger als Wiedergeburt denn als eine Art geisterhafter Erscheinung. Solche Er-

scheinungen bleiben ohne Erben, sogar die kurze Stunde des berechtigten Triumphes wird vergessen. In einer neueren Biographie Weills ist zu lesen (als sei das ein unbestreitbares Dogma): „Die beste Aufführung kann die Defekte des Librettos und die Ödflächen der Partitur nicht auf die Dauer kaschieren“.

Gewiß hat das Libretto seine Fehler — niemand wußte das besser als die Autoren —, und die Musik ist durchaus nicht ohne Makel. Dessenungeachtet bin ich davon überzeugt, daß „Die Bürgschaft“, wenn es in der Welt der Musik und der Oper so etwas wie Gerechtigkeit gibt, eines Tages als eine der sehr wenigen Opern ihrer Zeit gelten wird, die weiterzuleben verdient. In gewissem Sinn gehört sie zu den „Musikopern“ wie Busonis „Faust“, Pfitzners „Palestrina“, Hindemiths „Cardillac“ und „Mathis“; das soll heißen, daß sie wahrscheinlich nie Bestandteil des üblichen Repertoires werden wird. In einem anderem Sinn gehört sie zu den großen Opern der russischen Schule des 19. Jahrhunderts — Tschaikowsky ausgenommen —, insofern als sie in außergewöhnlicher Weise naive Genialität und inspirierte Unordnung in sich vereint.

Die weitverbreitete Sitte, von Weill nicht als von einem Individuum zu sprechen, sondern als von einer sozusagen zusammengesetzten Gestalt namens „Brecht-Weill“ (ebenso unauflöslich wie Rimsky-Korsakoff!), ist symptomatisch für das Widerstreben dagegen, sich mit den *musikalischen* Tatbeständen auseinanderzusetzen; ihr entspringt auch die Vorstellung, Weill ohne Brecht sei etwa dasselbe wie ein Glas ohne Whisky. Diese allgemeine Fehleinschätzung tut einem Werk wie der „Bürgschaft“ sehr Unrecht, denn sie zieht die Aufmerksamkeit von dem rein musikalischen Inhalt ab und verschleiert so das wahre Wesen der Oper, das sich in der Fähigkeit der Musik manifestiert, im schrägen Winkel auf den Text zu stoßen, ihn zu durchschneiden und letztlich zu übertreffen. Nicht zufällig sah Weill Strawinskys „Oedipus Rex“ als einen Eckpfeiler der modernen Oper an, denn hier — wie er richtig bemerkte — ergreift die Musik das Kommando. Dieser Gedanke war Brecht natürlich ganz und gar zuwider.

Weill steht als Opfer einer einseitigen, um nicht zu sagen parteilichen Beurteilung seines Werkes nicht allein. Ein sehr bekannter und hochintelligenter Verfechter Brechts hat geschrieben: „Die ‚Originalität‘ Neher's konzentriert sich in dem, was er für Brecht geschaffen hat“. Der Lauf der Zeit und — meiner Überzeugung nach — das vorliegende Buch werden sicherlich diese oberflächliche, aber weithin verbreitete Meinung korrigieren. Soweit es jedoch um das Libretto der „Bürgschaft“ geht, ist die Situation sichtlich eine andere, da man Neher kaum einen geborenen Schriftsteller nennen kann, und als Amateur (im guten wie im schlechten Sinne) steht er unvermeidlich im Schatten Brechts. Aber selbst in diesem Punkte ist die Ansicht, das Libretto der „Bürgschaft“ sei nicht mehr als eine unbeholfene Kopie Brechts, alles in allem zu einseitig. Gewiß erinnern zahlreiche Züge an Brecht, aber Einflüsse von anderer Seite fallen nicht weniger ins Auge. Hier ist nicht der Ort, auf sie einzugehen, und letzten Endes ist es Zeitverschwendung, über stilistische Ähnlichkeiten zu streiten. Worauf es wirklich ankommt, ist, daß Neher und Weill versuchten, Aussagen über Mensch und Gesellschaft zu machen, die auszusprechen Brecht zu jener Zeit kein Interesse hatte. Kein Wunder, daß Brecht „Die Bürgschaft“ nicht zusagte und daß er sich sogar darüber lustig machte.

Die Beziehung zwischen Brecht, Neher und Weill ist ein klassisches Beispiel für das „ewige Dreieck“, mit Brecht als dem Scheitelpunkt. Es mag von Nutzen sein, wenn es hier in großen Umrissen skizziert wird. Weill

und Neher trafen sich zum ersten Male 1927 in Verbindung mit der Baden-Badener Inszenierung des Songspiels „Mahagonny“, aber erst im folgenden Jahr, anlässlich der Inszenierung der „Dreigroschenoper“, wurden sie enger miteinander bekannt. Während der Proben lehnten einige der weniger musikverständigen Personen, die mit der Aufführung zu tun hatten, den Schlußchoral mit der Begründung ab, er sei „zu klassisch“. Weill hätte sich beinahe überreden lassen, ihn zu streichen, wenn auch nur, um zu beweisen, daß er nicht der „schwierige“ Komponist sei, für den man ihn damals hielt (denn er wußte, daß die Theaterleitung im Hinblick auf seine Mitwirkung ernste Bedenken hatte). Aber Neher sagte ihm, wenn er die Streichung des Chorals zuließe, würde er in seiner Achtung sinken. Also wurde der Choral beibehalten. Diese Episode mag trivial wirken, doch illustriert sie Nehers Musikverständnis und erst recht sein Verständnis für Weill sehr gut.

Neher war an der Abfassung von „Mahagonny“ stark beteiligt, da seine Projektionen von Anfang an als eine Art Cantus firmus zum Kontrapunkt von Musik und Text gedacht waren. Einige Zeit vor dem Abschluß des Librettos scheint Brecht seinen Enthusiasmus für das ganze Projekt verloren zu haben, was kaum überraschen kann, da er sich halb und halb gegen seinen Willen dazu hatte überreden lassen und nun noch feststellen mußte, daß Weill auf den Vorrang der musikalischen Überlegungen pochte. So kam es dazu, daß die praktischen Vorbereitungen für die Premiere in Leipzig größtenteils Weill und Neher überlassen blieben.

Ganz zu Recht gelten Brechts „Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ als wichtiges historisches Dokument. Ein Aspekt ihrer Bedeutung ist jedoch völlig außer Acht gelassen worden: niemand hat sich je zu der Frage bequemt, ob diese Anmerkungen Weills Absichten Rechnung tragen. Offensichtlich tun sie das nicht. Brecht war ein großer Lyriker und Dramatiker, aber seine Qualifikation als Opernkritiker ist recht dürftig.

Einer der Gründe, der Weill Neher näher brachte, war, daß Neher — wie Georg Kaiser, aber im Gegensatz zu Brecht — der Oper aufrichtige Liebe und Verständnis entgegenbrachte. Außerdem war er von der Entwicklung in Weills Stil, wie sie sich in der Schuloper „Der Jasager“ erkennen ließ, äußerst begeistert.

Die Herdersche Parabel, auf die sich „Die Bürgschaft“ gründet, war von Weill vorgeschlagen worden, und das Libretto war in jeder Hinsicht ein Gemeinschaftswerk. Die Tatsache, daß Neher für seine Person keinen besonderen Autorenehrgeiz hatte, garantierte dafür, daß Fragen persönlicher Eitelkeit das Gleichgewicht dieser Arbeitsgemeinschaft nicht störten. W. H. Auden hat einmal gesagt: „Die Verse, die der Librettist schreibt, . . . sind in Wirklichkeit ein Privatbrief an den Komponisten. Sie haben ihren ruhmreichen Augenblick, den Augenblick, in dem sie ihm eine bestimmte Melodie eingeben: sobald das vorbei ist, sind sie so bedeutungslos geworden, wie die Infanterie für einen chinesischen General.“ Mochte dieser Grundsatz auch für Brecht unannehmbar sein, so lag er nichtsdestotrotz der Abfassung aller guten Libretti seit frühesten Zeiten zugrunde, und es war dieses Prinzip, das Neher für „Die Bürgschaft“ großmütig gelten ließ. Was immer wir von der literarischen Qualität dieses Librettos halten mögen — und sie ist gewißlich nicht geringer als die vieler hochgeschätzter Opern der Vergangenheit —, es ist in vieler Hinsicht ein bewundernswerter „Privatbrief an den Komponisten“ und als solcher nicht ohne seine „ruhmreichen Augenblicke“.

„Die Bürgschaft“, Text und Musik, wurde in einem Zeitraum von vierzehn Monaten niedergeschrieben, d. h. in ungefähr der Hälfte der Zeit,

die Weill gewöhnlich für eine normale Oper als notwendig erachtete. Gewiß muß man einräumen, daß diese Leistung ein wenig auf Kosten der kritischen Durchsicht erreicht wurde; ebenso zutreffend ist aber, daß, wenn sich die Fertigstellung um — sagen wir — sechs Monate verzögert hätte, „Die Bürgschaft“ womöglich nie aufgeführt worden wäre. Im späten Frühjahr 1932 hatte ein Werk dieser Art keinerlei Aussicht, von den staatlichen Opernhäusern angenommen zu werden. (Keine der Inszenierungen oder Wiederaufführungen der „Bürgschaft“, die für die Spielzeit 1932/33 geplant waren, wurde je Wirklichkeit.)

Aus diesem Grunde nahm sich Weill vor, sein nächstes Bühnenwerk solle so angelegt werden, daß es ohne Rückgriff auf die Staatstheater aufführbar war. Seine Zusammenarbeit mit Neher war die erfreulichste seit vielen Jahren gewesen, und er war entschlossen, sie fortzusetzen. Er und Brecht waren sich nie sehr nahe gekommen — dazu waren ihre Persönlichkeiten zu verschieden —, aber mit Neher verstand er sich in allen wichtigen Fragen. Im Mai 1932 schrieb Weill aus München an seine Frau: „Gestern vormittag habe ich . . . mit Cas ausführlich gesprochen. Er bleibt bis Ende Mai weg, dann wollen wir arbeiten, zuerst Kantaten, dann eine Oper mit ganz wenig Personen, die man auch an Privattheatern spielen kann. Cas war sehr nett, es war aber ganz gut, daß ich ihn noch getroffen habe, da Brecht mit allen Mitteln daran arbeitet, ihn von mir wegzubringen.“

Die Kantaten waren für die Arbeitersängerbewegung gedacht, aus der Absicht heraus, den Arbeitern etwas ihren Problemen Angemessenes zu geben, wenn auch nicht im parteipolitischen Sinne (das nämlich hielten beide, Weill und Neher, aus künstlerischer Sicht für unzulässig). Später jedoch entschied Weill, daß eine Form der Laienoper den Arbeitersängern nützlicher sein und sich leichter mit seinen anderen Plänen im Hinblick auf eine neue Form der Kammeroper verbinden würde. Mit Neher zusammen besprach und skizzierte er eine Anzahl möglicher Themen. Verschiedene Umstände, die zu verwickelt waren, als daß sie hier dargelegt werden könnten, führten jedoch zu einem Aufschub dieser Pläne, und Weill widmete die zweite Jahreshälfte 1932 der Komposition seines Wintermärchens „Der Silbersee“ in Zusammenarbeit mit Georg Kaiser. Neher arbeitete daran ebenfalls mit; er war es, der für die Uraufführung in Leipzig die Bühnenbilder und Kostüme entwarf.

Gegen Ende Januar 1933 nahm Weill die Gespräche mit Neher wegen einer künftigen Oper wieder auf. Die folgenden politischen Geschehnisse machten all dem ein Ende. Im Februar mußte Weill annehmen, er sei persönlich gefährdet. Er verließ sein Haus in Klein-Machnow und suchte vorübergehend Zuflucht, erst in einem Hotel im Berliner Westend und dann im Hause der Nehers. Die Wahlen im März bestärkten in Verbindung mit verschiedenen Warnungen, die ihm privat zugingen, seine Absicht, fortzugehen. Nachdem er sich in den Besitz einiger notwendiger Habseligkeiten gesetzt hatte, fuhren Caspar und Erika Neher ihn in ihrem Wagen quer durch Deutschland und weiter durch Luxemburg nach Paris, der einzigen europäischen Hauptstadt, wo er eine namhafte Anhängerenschaft und einflußreiche Freunde besaß. Nach dem Bericht Nehers neigten er und Erika zu jener Zeit sehr dazu auszuwandern, doch Weill riet ihnen entschieden ab. Nach etwa zwei Wochen kehrten die Nehers nach Berlin zurück.

Im Mai 1933 rief Weill Neher in Berlin an und fragte, ob er bereit sei, die Ausstattung des Balletts „Die sieben Todsünden“ von Weill-Brecht zu übernehmen. Neher sagte natürlich zu und fuhr beinahe postwendend für weitere vierzehn Tage nach Paris. Im späten Juni fuhren Weill,

Neher, Erika und ihr Sohn Georg zum letzten Mal — wie schon so oft — gemeinsam in die Ferien, diesmal an die Adria. Es war dies aber nicht ihre letzte Begegnung. Im März 1934 waren Neher und seine Frau für zwei Wochen Gäste in dem kleinen Haus, das Weill außerhalb von Paris gemietet hatte. Nach ihrer Abfahrt schrieb Weill an Lotte Lenya:

„Nehers sind wieder weg. Die Tage waren sehr nett, wenn auch ein bißchen anstrengend, da man ja, wenn man Besuch hat, immer das Gefühl hat, er langweile sich und man müsse ihn unterhalten. Cas ist wirklich ein feiner Kerl, und die Art, wie er sich zu den Dingen stellt, ist durchaus sympathisch. Er hat mir ein sehr hübsches Bild für mein Musikzimmer gemalt und gerahmt. Er ist ganz begeistert von meinen neuen Arbeiten, besonders von der Symphonie, aber auch von der Operette. Er sagt, ich hätte mich in dem Jahr ungeheuer entwickelt.“

(Anmerkung: Dieses Bild ist verschwunden, ebenso wie die große Mappe mit Zeichnungen zu „Mahagonny“, die Neher Weill im Jahre 1930 gab. Eine dieser Zeichnungen — eine ganz großartige — war auf dem Umschlag des Albums „Sechs ausgewählte Stücke“ (U. E. 9851 a) reproduziert, das gegenwärtig vergriffen ist.)

Während der folgenden Wochen blieben Weill und Neher in ständiger brieflicher Verbindung, und Ende Mai 1934 kehrte Neher nochmal für ein paar weitere Tage zu Weill zurück. Im August trafen sie sich abermals in Verona.

Zehn Monate sollten vergehen, ehe sie sich wiedersahen; das geschah dann in Zürich und unter wenig glücklichen Umständen. Die Lage in Deutschland hatte sich erheblich verschlechtert, und Weill wußte nur zu genau, daß es schädlich für Neher sein würde, wenn man ihn öffentlich in seiner Gesellschaft sähe — und was hätte öffentlicher sein können als Zürich?! Sie flüchteten sich in die — vergleichsweise — Abgeschiedenheit des Thuner Sees. Obgleich ein Schatten von Besorgnis über diesem Treffen hing, war Weill glücklich bei der Feststellung, daß Neher im großen und ganzen der Alte und — wie er in einem Brief an Lotte Lenya anmerkte — „nicht gleichgeschaltet“ war!

Im August 1935 trafen sich Weill und Neher wiederum nahe Salzburg. Es war ihre letzte Begegnung. Bald danach fuhren Weill und Lotte Lenya für einen — wie sie meinten — kurzen Besuch nach Amerika. Aber Weill kehrte während der nächsten zehn Jahre nicht nach Europa zurück und betrat Deutschland nie wieder. Außer einem kurzen Klavierstück, das Weill als Geburtstagsgeschenk für Erika Neher 1937 schrieb, scheint es zwischen beiden Familien kaum noch weiter Verbindung gegeben zu haben bis nach dem Kriege, als Neher die Korrespondenz mit mehreren Briefen wieder aufnahm, von denen jedoch nur noch einer erhalten ist. Zu dieser Zeit wurde befürchtet, das gesamte Material der „Bürgschaft“ sei vernichtet. So dürfte das Vorhaben einer radikalen Umarbeitung, die Weill und Neher nach der Premiere von 1932 für notwendig gehalten hatten, für immer dem Reich der bloßen Spekulation angehören. Weill starb im Jahre 1950, davon überzeugt, daß Europa für seine „europäischen“ Werke keine Verwendung habe.

Mit absoluter Sicherheit kann man sagen, daß im Augenblick von Weills Emigration 1933 nicht seine Zusammenarbeit mit Brecht zu Ende ging — sie war damals tatsächlich schon eine Sache der Vergangenheit —, sondern seine Zusammenarbeit mit Neher, auf der er sein künftiges Werk hatte aufbauen wollen. In dieser Hinsicht wurde seine Aufgabe von Rudolf Wagner-Régeny übernommen.

Wagner-Régeny hat kürzlich geschrieben: „Weill erschien mir immer als ein grundgütiger Mensch, der zu dem Typus der Einfachen und Nicht-

komplizierten gehört . . . Das schönste Zeichen seiner Uneigennützigkeit war, daß er mich nach der Uraufführung der „Bürgschaft“ mit Caspar Neher zusammenbrachte und den Anstoß dazu gab, daß Neher und ich uns zu vier abendfüllenden Werken zusammengetan haben“. Ohne daß ich Weill persönlich kannte, möchte ich doch annehmen, daß seine äußere Erscheinung täuschte und daß dieser Mann im Innern alles andere als „einfach und unkompliziert“ war. In dieser Beziehung sind der Mann und die Musik eins, und das muß auch so sein; die Einfachheit seiner Musik ist nämlich ebenso trügerisch. In einer Zeit jedoch, wo es üblich geworden ist, Weills Musik — wenn überhaupt — ihrer „Agressivität“ wegen zu bewundern, ist es wichtig, ihre „Gütigkeit“ zu betonen — als die positive Kraft, der die ganze „Agression“ entspringt und die, vor allem in der „Bürgschaft“, siegreich bleibt.

Weill stand Neher näher als allen anderen, mit denen er zusammengewirkt hatte — näher sogar als Georg Kaiser, der für ihn vielleicht mehr eine Vaterfigur darstellte. Vieles war es, was Weill und Neher gemein hatten, aber ausschlaggebend war wohl eines: jeder war in seiner Art „ein grundgütiger Mensch“. Ich hoffe, man wird es mir in so hervorragender Gesellschaft und unter so vielen, die Neher unvergleichlich viel besser gekannt haben als ich, nachsehen, wenn ich mit einer kurzen persönlichen Reminiszenz an ihn schließe:

Wir sahen einander etliche Male in Zusammenhang mit der Revision der „Bürgschaft“, die Lotte Lenya mir anvertraut hatte. Die erste dieser Zusammenkünfte fand — seltsam genug — im Restaurant des Zürcher Hauptbahnhofes statt. Ich war darauf vorbereitet, jemanden zu treffen, der Caspar Neher hieß, dessen Arbeiten ich schätzte und dessen Gesicht ich halt so gut kannte, wie man ein Gesicht nach Photos überhaupt kennen kann. Dagegen war ich nicht vorbereitet — hätte es aber wohl sein sollen — auf den unvermittelten und nicht erklärbaren Schock, den man bei der Konfrontation mit einem genialen Menschen erfährt. Nicht zu erklären — das will sagen: daß die äußere Erscheinung und das Auftreten dieses Mannes nichts zu dieser Wirkung beitrug. Nicht ein allgemeines Bild Nehers will ich hier heraufbeschwören; vielmehr ist es nur eine einzige Geste. Als Neher bemerkte, daß ich mit der Weinkarte Schwierigkeiten hatte, fragte er, ob er mir helfen könne. Er nahm die Karte, studierte sie, als sei es ein ägyptischer Papyrus, entrang ihr irgendeinen Fingerzeig auf das Lebenselixier — so jedenfalls schien es mir — und bestellte dann mit der Zusicherung an mich, daß ich allermindest nicht enttäuscht sein würde. Als der Wein gebracht wurde, füllte er mir unendlich behutsam das Glas, beugte sich dann zu mir, kniff die Augen zusammen wie ein Biologe, der angespannt die Bewegung von Mikroorganismen beobachtet, und schaute mir beim Probeschluck zu. Mein erstes zustimmendes Nicken genügte ihm. Ein Lächeln erschien auf einer Hälfte seines Gesichtes, breitete sich dann auf der anderen Seite aus und wuchs, bis es die ganze Gestalt einzuhüllen schien. Man hätte beinahe glauben können, er habe jeden Wein in jenem Weinberg liebevoll selbst gepflegt, er habe jede einzelne Flasche mit den Händen des Fachmannes gefüllt und verkorkt, und nun sei es sein sehnlichster Wunsch, die Früchte seiner Mühen sollten alle Menschen erfreuen, in deren Namen ich den besonderen Vorzug der ersten Geschmacksprobe genoß. Seine Geste war schon an sich ungemein rührend. Aber dadurch erst wurde sie zum höchsten Rang reiner Gastfreundschaft erhoben und zum Inbegriff des „Neherischen“ — daß nie, weder vorher noch nachher, nicht vom einen noch vom anderen, die leiseste Andeutung gemacht wurde, er würde den Wein zahlen.