

ANMERKUNGEN ZU EINER REKONSTRUKTION

David Drew

Das Berliner Requiem wurde in Frankfurt am Main uraufgeführt. In einem Rundfunkstudio. 1929. In Gegenwart des Komponisten.

Die nächste Aufführung fand in London statt. In einem Rundfunkstudio. 1965. Der Komponist war seit fünfzehn Jahren tot.

Die Paradoxien und Anomalien, welche die Struktur des Berliner Requiems prägen, finden sich auch in seiner Entstehungsgeschichte – von den ersten Anfängen bis zur Machtergreifung von 1933. Die liberal-demokratische Weimarer Verfassung von 1920 hatte die alte preussische Zensur zwar abgeschafft; aber bald schon hatten die «neuen» Medien Film und Rundfunk unter Zensur zu leiden. Ein Tabu war das Thema der Aufrüstung der Reichswehr, die nach der verspäteten Aufnahme Deutschlands in den Völkerbund heimlich in Angriff genommen wurde. Schon 1928 – am 10. Jahrestag des Waffenstillstands – war sie in der Wochenzeitschrift *Die Weltbühne* und andernorts zur Sprache gekommen.

Weills *Kleine Kantate*, die im November eben dieses Jahres entstand, gipfelte daher in einem geradezu goyaesken Kriegs-Triptychon – dem Ersten und dem

Zweiten Bericht über den unbekanntem Soldaten und dem vehement antimilitaristischen Marschlied *Zu Potsdam unter den Eichen*. Unterstützt von verschiedenen politischen und religiösen Gruppierungen ausserhalb des Rundfunkbetriebs, nahmen mehrere Mitglieder des den Frankfurter Sender (und andere Radiostationen) beaufsichtigenden «Überwachungsausschusses» Anstoss an den Texten im Allgemeinen und dem Potsdam-Marsch im Besonderen – und zwar derart heftig, dass die bereits angekündigte Premiere verschoben werden musste, während das Verhandeln seinen Fortgang nahm. Die Uraufführung fand schliesslich am 22. Mai 1929 statt. Der Preis, der dafür zu bezahlen war, dass die beiden Berichte – und weiteres «unerwünschtes» Material – beibehalten werden durften, war hoch: nämlich die Streichung des Potsdam-Marsches. Selbst dann war der Frankfurter Sender der einzige, der das Requiem ausstrahlte.

In seinem Einführungstext zum *Berliner Requiem* in der Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* bedauerte Weill die Haltung «einige(r) besonders strenge(r) Zensoren des Rundfunks», ohne genauere Einzelheiten zu nennen: «Über die sonderbaren Vorgänge hinter den Kulissen dieser Aufführung wird vielleicht später noch einiges zu sagen sein.» So war es dann auch – sechzig Jahre danach.

Dank der Forschungen von Nils Grosch und anderer Weill-Experten sind die «Vorgänge» heute relativ klar, zumindest was die Potsdam-Nummer angeht. Dies war jedoch nur einer der Faktoren, die den Verfasser dieses Textes dazu veranlassten, seine in den Jahren 1965–67 zur Aufführung und Publikation editierte Fassung neu zu überdenken. Denn nach zahlreichen Aufführungen in Europa und den USA sowie mehreren CD-Einspielungen wurde diese Fassung, unvorhergesehen und unbeabsichtigt, als definitiv angesehen. Was ursprünglich nichts weiter war, als eine pragmatische und per definitionem befristete Reaktion auf Probleme mit dem gerade verfügbaren Quellenmaterial, war durch die Praxis sanktioniert worden.

Im Hinblick auf Weills 100. Geburtstag im Jahr 2000 bereitete der Autor dieser Zeilen sodann zwei vertauschbare Fassungen vor. In der Form und dem musikalischen Material stimmten sie miteinander überein. Aber die im Juni 2000 am Aldeburgh Festival aufgeführte Fassung verlangte drei Solo-Stimmen ohne Chor, während die heute gespielte Fassung einen Männerchor erfordert. Abgesehen von der Instrumentierung (die ausschliesslich von Weill stammt) unterscheidet sich die «Luzerner Fassung» von der Aldeburgher noch durch

Form und Charakter der Potsdam-Nummer: Weills eher in künstlerischer als praktischer Absicht geschaffenes Arrangement für Männerchor a cappella hatte den Charakter der Nummer deutlich neu umrissen.

Beide Fassungen verwerfen die Symmetrie des Alpha-Omega der rekonstruierten Fassung von 1965 und verweisen auf die torsohafte Wirklichkeit eines Werkes, das vom Komponisten fortlaufend umgebaut wurde, nachdem er es im Dezember 1928 «vollendet» und vorgelegt hatte. Die Frage der Form ist untrennbar mit einer philosophischen Problematik verbunden. So kann etwa das Endgültige des *Grossen Dankchorals* nur unter dem Gesichtspunkt eines dogmatischen Atheismus betrachtet werden. Die Musik selbst widerlegt es ja (und Pascal täte es ebenso). Einer der enthüllenden nachträglichen Einfälle des Komponisten war die Idee, den *Grossen Dankchoral* an den Anfang des *Requiem*s zu rücken.

Tatsächlich hatte das *Requiem* nie einen richtigen Anfang – aber auch keinen verkehrten. Einige Tage vor der Erstaussstrahlung im Frankfurter Sender war Weill so klug, das bisher erste Stück wegzulassen: nämlich das von ihm 1927 vertonte Gedicht Brechts *Vom Tod im Wald*, ein eigenständiges Stück, das stilistisch und auch anderweitig nicht zur eigentlichen Kantate passt.

Brecht konnte sich nicht an das *Requiem* erinnern, als es Lotte Lenya, Weills Ehefrau, 1955 erwähnte und ihm den Song *Vom ertrunkenen Mädchen* vorsang. Das Gedicht lässt sich zwischen Shakespeares Ophelia und Rimbauds *Les Illuminations* einordnen und hat nichts mit dem christlichen Auferstehungsgedanken zu tun. Gott ist vergesslich, Zerfall und Erneuerung lösen einander unaufhörlich ab.

Weills Vertonung für Männerstimmen und Gitarre hören wir heute als erstes Stück. Es ist nicht «der Anfang». Am Anfang ist ... das Schweigen.

(Übersetzung: Christa Zeller)