

Ein ursprünglich für die Eröffnung einer Weill-Ausstellung vorgesehenes Konzert dient jetzt als eigenständige Veranstaltung und bildet den Auftakt für die drei aufeinanderfolgenden Weill-Konzerte. Keine Periode Weills ist mehr in Dunkelheit gehüllt als seine schöpferischen Anfänge (und somit sein musikalischer Ursprung), und dadurch sind viele Mißverständnisse entstanden. Eines seiner frühesten Werke zu einem derartigen Anlaß aufzuführen, ist deshalb kein weihvoller Vorgang (was Weill selbst sicher als lächerlich empfunden hätte); es ist einfach ein Weg und, so ist zu hoffen, ein angenehmer und lohnender Weg, eine provisorische Antwort auf einige Fragen zu geben, die jeder gestellt hat, der sich für den Komponisten interessiert. Sogar das kleine „Reiterlied“ — das die früheste, noch erhaltene „Komposition“ ist und in die Kategorie seiner Kinderstücke fällt, erzählt uns etwas über das Leben des Schuljungen, den die Liebe zum „Freischütz“ inspirierte, diese Oper im Kreise seiner Familie aufzuführen, dabei war er Regisseur, Pianist und sprang für die fehlenden Stimmen ein. Begegnungen mit der Musik Schuberts und Mahlers, Tschaikowskis und Richard Strauss' spiegeln sich in den Liedern seiner späteren Jugend wieder und üben offensichtlich Einfluß auf seinen Liederstil als Erwachsener aus. Die Hauptstützen des ersten Teils sind die beiden frühesten übriggebliebenen Instrumentalwerke — beide nach dem Ersten Weltkrieg komponiert, in der Zeit zwischen Weills Studium an der Berliner Hochschule für Musik (mit Humperdinck und Friedrich Koch) und seiner Eintragung in Busonis Meisterklasse an der Preußischen Akademie der Künste. Trotz einiger sichtbarer Zeichen von Unreife gewähren sie einen erstaunlichen Einblick in den späteren Weill, besonders bei dem klassischeren Streichquartett, das an den „leichteren“ Reger erinnert, aber eine gewisse, ausgesprochen volkstümliche Musik enthält, die ohne Mißklang auf „Happy End“ oder sogar auf „Der Silbersee“ hätte übertragen werden können. In der Cello-Sonate, die Schreker und dem frühen Schönberg entlehnt ist, gibt es flüchtige Vorahnungen der „Sieben Todsünden“ und einige Takte, die fast aus der Broadway-Oper „Street Scene“ stammen könnten. Und in beiden Werken ist die Stimme des wahren Komponisten bereits unverkennbar.

DAVID DREW

Kontraste! Einerseits die Filmszene von „Royal Palace“: Ein expressionistischer Sketch von „Hochbetrieb“ und dem „angenehmen Leben“ an luxuriösen Orten während der Inflationsjahre. Jazzbands im „Adlon Hotel“ und Café-Musik in Nizza als Zeichen in Richtung auf ein modernes Inferno oder Echos aus dem Ballsaal der Titanic. Andererseits „Der Silbersee“: Ein „Wintermärchen“ im Deutschland von 1932–33. Lieder der halbverhungerten Arbeitslosen, Gegen gesänge der alten herrschenden Klassen, die ärgerlichen Anhänger der Unterdrückten und Ausgebeuteten und, am Schluß, die hart-erkämpfte Hoffnung auf einen neuen Anfang, der nicht auf der Jagd nach Macht oder Profit basiert, sondern auf einem wahren Verständnis menschlicher Brüderlichkeit. Oder noch einmal „Der neue Orpheus: Als Idealist und selbsternannter Befreier, das Musikgenie betritt die „Hölle“ der modernen Industriegesellschaft (und singt: „Es liegt eine Leiche im Landwehrkanal“), aber er wird nicht anerkannt. Nachdem er sich, so gut er konnte, durchgeschlagen hat, wird er eine Berühmtheit, aber nur um festzustellen, daß die Menschheit nicht befreit werden will. In einer Bahnhofswartehalle bereitet der zurückgewiesene Retter und ausgediente Individualist seinem Leben ein Ende.

Und letztlich – letztlich auch in dem Sinn, daß sie den letzten Takt, den Weill in seinem Geburtsland komponierte, enthält – die „Zweite Symphonie“, ein Werk, das sich mit den katastrophalen Ereignissen von 1933 auseinandersetzt, doch das, wie seine Nachfolger, „Miserae“ und die „Erste Symphonie“ von Karl Hartmann, diese überschreitet und zu einem zeitlosen Ausdruck des Kampfes der Menschen gegen Not und Ungerechtigkeit wird. Ein Werk, das von allen seinen frühesten Kritikern, außer einem, als hoffnungslos schwach und banal abgelehnt wurde und das ihn sogar dazu bewog zu fragen, „ob es eine Erneuerung des Konzerts bedeute oder seinen Tod ankündige“. Folglich ein Werk im Zentrum der ganzen Kontroverse um Weill, und das typisch den Widerstand zu seiner Musik provozierte, der heute vielerorts fortlebt einschließlich konservativer Institutionen, die freudig viel „progressivere“ Musik von politisch mehr links stehenden Komponisten aufgenommen haben.

Die Themen, die Gegenstand des Orchesterprogramms vom 10. September waren, werden hier in Begriffen eines Musiktheaters kleinen Ausmaßes wieder aufgeführt und in Stücken, die die Konventionen der Konzertmusik angreifen, verteidigen oder verändern – wenn auch nur, indem sie freiherzig die Rechte der Hörer anerkennen, die nach „Spaß in einem naiven Sinn“ verlangen. Ein wichtiges neues Thema, – neu, wenn wir die Hinweise der „Zweiten Symphonie“ überhören – wird mit „Ich weiß wofür“ begonnen. Ein schrecklich kriegerischer und chauvinistischer Chorgesang, den der 14 Jahre alte Weill bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges oder kurz vorher geschrieben hat. Dies wurde nicht in das Programm aufgenommen, um sich über Weill lustig zu machen, sondern um eine Vergangenheit ins Gedächtnis zurückzurufen – die er selbst zurückgerufen hat – die mit Werken wie „Das Berliner Requiem“ (mit seiner Grabinschrift für Rosa Luxemburg und seinem mächtigen Protest für den Unbekannten Soldaten) so leidenschaftlich verworfen wurde. Weills sozialistisch-pazifistische Einstellung zum Krieg war ursprünglich im Thema seiner „Ersten Symphonie“ (1921) verborgen; und sie überlebt als eine Art Brennpunkt bis Mitte der 30er Jahre, als der Pazifismus im Lichte der Weltereignisse und im besonderen der fortgesetzten Vorstöße des Faschismus kritisch verändert wurde (Der Kuhhandel 1934–35). Obwohl „Johnny Johnson“ (1936) auf die Haltung des „Berliner Requiems“ zurückzukommen scheint, insoweit als es das Beispiel des Ersten Weltkriegs als Warnung benutzt, geht das Stück über auf die Mittel der Schweik'schen Komödie und Farce, und seine zeitgemäße Bedeutung liegt hauptsächlich in der vorletzten Szene, bei der die Insassen einer Irrenanstalt unbewußt die Fratzen einer impotenten Liga der Nationen karikieren. Ihre abschließenden Worte „Die Kriege sollten aufhören“ haben genau die gleiche Stärke wie die Worte „Denn Mahagonny, das gibt es nicht“, am Ende des Mahagonny-Songspiels. Die Kriege haben nicht aufgehört, und Mahagonny ist noch immer bei uns . . .