

Die Kantate, die ursprünglich den Untertitel „Concertino“ trug, wurde in Berlin im Sommer 1925 komponiert. Der Text stammt von dem Dichter und Bühnenschriftsteller Iwan Goll (1891–1950), der damals für Weill das Libretto zu dem einaktigen Bühnenwerk „Royal Palace“ schrieb (und dessen „Melusine“ Aribert Reimann vor einigen Jahren seiner gleichnamigen Oper zugrunde legte). Obwohl „Der neue Orpheus“ nicht für die Bühne bestimmt war, nahm Weill den Vorschlag des Dirigenten Erich Kleiber an, das Werk zusammen mit „Royal Palace“ in der Berliner Staatsoper uraufzuführen. Aber die geplante Choreographie von Max Terpis kam nicht zustande, und so mußte die Kantate als eine Art verlängerter Ouvertüre aufgeführt werden, bei der die unglückliche Solistin, Delia Reinhardt, allein vor dem geschlossenen Vorhang stand.

Obgleich die Kantate keine „Vorahnung“ von Jazz-Einfluß zeigt, wie „Royal Palace“, ist sie ein Schlüsselwerk in Weills Entwicklung. Sie markiert eine Rückkehr zur Beschäftigung mit gesellschaftlichen Fragen und zu einer einfacheren, tonaleren Sprache nach den verhältnismäßig experimentellen Arbeiten des vorangegangenen Jahres: dem Violinkonzert und dem „Protagonist“. Bezeichnenderweise teilt sie die Grundtonart c-moll mit der 1. Sinfonie von 1921, in der Weill versucht hatte, etwas von der Hoffnung seiner Generation auf eine neue und bessere Welt nach der sinnlosen Zerstörung des Ersten Weltkrieges auszudrücken. Goll hatte dieselben Hoffnungen in der ersten Version seiner Dithyrambe „Der neue Orpheus“ ausgedrückt, die 1918 in „Die Aktion“ erschien. Aber während das Ende des Gedichts vollkommen optimistisch ist, klingt die Sinfonie nach einer strahlenden C-dur-Steigerung im dunklen c-moll aus.

Die Zweifel, die 1921 schon Wurzeln geschlagen hatten, wurden in Goll's zweitem Orpheus-Gedicht offenbar. Weill's Komposition des Textes verstärkt die stillschweigende Kritik von Orpheus messianischen Illusionen, während er mit seinen sozialen Zügen sympathisiert. Die dramatischen Aspekte der Kantate werden verstärkt durch die Beziehungen zwischen der Solistin und der konzertierenden Geige, die die Rolle des Orpheus spielt und der „Führer“ des Orchesters ist, da die Streichergruppe ohne Geigen spielt. Weill's Lösung des formalen Problems, das die Struktur des Gedichtes stellt, ist die modifizierte Sonaten-Form der Kantate mit einem Satz von sieben Variationen (flankiert von zwei Kadenzen der Violine) statt einer Durchführung. Vielleicht hat Weill in den Variationen Erinnerungen an seine frühe Laufbahn gesehen, als er Orpheus als „schüchternen Klavierlehrer“, als Dirigenten von „Freiheitsliedern“ und als „mageren Organisten“ schilderte. In der ersten Variation – Orpheus als Klavierpädagoge – erklingt ein Fragment des alten Schlagers „Es liegt eine Leiche im Landwehrkanal“ wie der Anfang einer Clementi-Sonatine. In der siebenten („im Vorstadtkino“) befindet sich jene liebevoll-ironische Anspielung auf den Pilgerchor aus „Tannhäuser“, die der Partitur einen Platz in der Düsseldorfer Ausstellung entarteter Musik von 1938 sicherte.

D.D.

Zweite Sinfonie

Über 10 Jahre trennten die 2. Sinfonie von Weills letzten vorangegangenen großen Werken für Sinfonieorchester: der 1. Sinfonie und der Sinfonia Sacra. Nach „Royal Palace“, das vier Orchesterstücke enthält, schien die Beschäftigung mit dem Theater und dessen soziopolitischen Funktionen den Komponisten vom Konzertleben abzuschneiden – als ob er den Tod von Goll's Orpheus als Warnung genommen hätte. Tatsächlich aber blieb der Drang stark, seine schöpferische Kraft der Erfindung ohne die Hilfe und die Behinderung von Worten zu beweisen. Diesem Ziel näherte sich Weill auf verschiedenen Wegen, vor und nach der „Dreigroschenoper“.

Die 2. Sinfonie entstand als Auftragswerk für die Prinzessin Edmond de Polignac im Dezember 1932. Es war Weills eigene Entscheidung, aus diesem Auftrag eine Sinfonie und kein Theaterstück zu machen. Sie wurde sofort in Angriff genommen: der größte Teil des ersten Satzes – vielleicht der ganze Satz – wurde in Berlin im Januar 1933 skizziert. Im Februar war Weill mit den ersten Aufführungen von „Der Silbersee“ beschäftigt, und nach der Machtübernahme verließ er Deutschland und ging nach Frankreich mit der Absicht, wiederzukommen, sobald die politische Situation es zulassen würde – die es natürlich nicht zuließ. Wegen verschiedener neuer Verpflichtungen in Frankreich – vor allen Dingen der Komposition der „Sieben Todsünden“ – und der praktischen Probleme, mit dem Exil fertig zu werden, konnte er die Sinfonie nicht vor Februar 1934 fertigstellen.

Die Uraufführung, die ursprünglich Otto Klemperer leiten sollte, fand am 11. Oktober 1934 mit dem Concertgebouw-Orchester unter Bruno Walter in Amsterdam statt und wurde zwar vom Publikum, aber nicht von den Kritikern positiv aufgenommen.

Die letzte Aufführung zu Weills Lebzeiten dirigierte Bruno Walter kurz vor dem Anschluß bei den Wiener Philharmonikern.

Die Partitur blieb bis 1966 ungedruckt und hat erst in jüngster Zeit die Beachtung gefunden, die sie verdient.

Das Werk ist für ein normales Orchester ohne Schlagzeug (außer Pauken) geschrieben und seine Form im großen und ganzen klassisch: die ersten beiden Sätze haben Sonatenform oder sind ihr zumindest verpflichtet, der dritte ist ein Rondo mit einer Presto-Coda im Saltarello-Rhythmus. Was an der Sinfonie nicht klassisch ist – außer einer entfernten Analogie zu Haydns „Sturm und Drang“-Sinfonien – sind Ton und Charakter. Weill hat zwar entschieden bestritten, daß die Sinfonie programmatisch konzipiert sei, aber ihre allgemeine Anlage ist doch deutlich mit der sozialen und politischen Krise ihrer Entstehungszeit in Verbindung zu bringen. Trotz ihrer diametral entgegengesetzten musikalischen Sprache wird man an die Notizen Schönbergs zu seinem Klavierkonzert erinnert: „Das Leben war so einfach, plötzlich brach der Hass aus (Presto) – eine schwierige Situation trat ein (Adagio) – aber das Leben geht weiter (Rondo)“. Obwohl die Sostenuto-Einleitung zu Weills Eröffnungs-Allegro schon sehr viel drohender ist als das graziöse Andante, mit dem das Schönberg-Konzert anfängt, ist doch der weitere Handlungsverlauf in den ersten beiden Sätzen – bis hin zu dem zerstörerischen Fortissimo der Pauken kurz vor dem Ende des Largos – eine direkte Analogie zu Schönbergs Erfahrung.

Ähnliches gilt für das Finale, das als Fortführung des Trauermarsches beginnt, wie das vorüberhuschende Finale der b-moll-Sonate von Chopin. Der scheinbare Optimismus dieses Finales ist trügerisch, besonders in der Militärmusik-Episode mit ihren ironischen, echohaften Bezügen zum Largo. Was Lärm und Gemurmel der Saltarello-Coda proklamieren, ist kein epischer Sieg über das Unrecht, sondern einfach der Wille zu überleben und zu kämpfen, irgendwo, irgendwie. „Das Leben geht weiter“.

D.D.

„Der Silbersee“ – er trägt den Untertitel „Ein Wintermärchen in drei Akten“ – war die letzte gemeinsame Arbeit von Kurt Weill mit dem bekannten Bühnenschriftsteller Georg Kaiser (1878–1945). Es war zugleich die letzte Partitur, die der Komponist in Deutschland vollendete, in Berlin, November 1932. Die Uraufführung in Leipzig am 18. Februar 1933 – mit gleichzeitigen Uraufführungen in Magdeburg und Erfurt – war für Weill die erfolgreichste seiner europäischen Laufbahn. Sie fand aber nur neun Tage vor dem Reichstagsbrand statt, und 14 Tage später durften weder „Der Silbersee“ noch irgendein anderes Werk von Weill oder auch von Kaiser in Deutschland mehr öffentlich gespielt werden. Die Vorbereitungen für die Berliner Erstaufführung im Deutschen Theater (mit Ernst Busch und Heinrich George in den Hauptrollen) wurden natürlich sofort abgebrochen. Die ausländische Presse erfuhr fast nichts über den „Silbersee“, und die vollständige Partitur wurde erst 1971 wieder aufgeführt. Allerdings wurde Kaisers Stück während der Berliner Festwochen 1956 im Schloßpark-Theater gegeben, und diese Inszenierung brachte eine gekürzte Fassung der Partitur, die Boris Blacher für fünf Instrumente bearbeitet hatte.

„Der Silbersee“ ist ein modernes Singspiel, in dem Theater und Musik gleichwertig sind, in dem die Musik aber trotzdem einen eigenständigen Platz einnimmt. Außer in der großen Monolog-Szene des 1. Aktes – die sich leider nicht für eine Konzertaufführung eignet – und im Finale soll die Musik die Handlung nicht vorantreiben. Stattdessen unterbricht sie diese an wichtigen Stellen, um allgemeine Betrachtungen über die zugrundeliegenden gesellschaftlichen Haltungen oder Bedeutungen einzuflechten. Im ganzen gesehen liegt der Partitur die Form eines dramatischen Gesangszyklus (fast einer volkstümlichen Kantate) bereits latent zugrunde. Sie ist also ein direkter Vorläufer der „Sieben Todsünden“ (die tatsächlich wichtige Zitate aus der „Silbersee“-Musik enthalten). Motivische und tonale Beziehungen betonen die Einheitlichkeit der Partitur und helfen, den unterbrechenden Effekt langer Dialogstellen zu kompensieren. Dadurch ist die Idee einer Konzertversion in der Partitur bereits angedeutet.

Die Reihenfolge der einzelnen Ereignisse in der vorliegenden Konzertsuite entspricht ungefähr den Umrissen der Theaterpartitur. Änderungen in der Reihenfolge aus rein musikalischen Erfordernissen

sollen die Gegensätze der einzelnen Nummern hervorheben. Auf diese Weise entsprechen die Änderungen dem Geist des Stückes, der sich mit dem Aufeinandertreffen von Interessen und Anschauungen beschäftigt. Der grundsätzliche Widerstreit im „Silbersee“ ist der zwischen der kapitalistischen Gesellschaft und ihren Ausgestoßenen – den hungernden Arbeitslosen, die in Mooshütten am Silbersee wohnen und stehlen, was sie können, um am Leben zu bleiben.

„Der Begriff des Eigentums hat bei ihnen an Klarheit verloren“ bemerkt einer der Vertreter von „Gesetz und Ordnung“, ein Landjäger, dessen Kollege in Gewissenskonflikte gerät, nachdem er einen Hüttenbewohner, der der Verhaftung entfliehen wollte, angeschossen und beinahe getötet hat. Der verwundete Mann hatte nichts weiter als eine Ananas gestohlen („Fiebertraum“) – ein Symbol seines Rechts nicht nur auf die Bedürfnisse des täglichen Lebens, sondern auch auf den Luxus, dessen sich die Bewohner des „Schlaraffenlandes“ erfreuen, die einen neuen Cäsar unterstützen oder auch nicht unterstützen, auf jeden Fall aber dem Rat des mephistophelischen Lotteriedeckers folgen. Wie das Theaterstück entwickeln sich die Musik und ihre Texte von einer Tolstoianischen Kritik an der Gesellschaft zu einer Tolstoianischen Vision von menschlicher Verbrüderung (aber ohne Tolstoische Theologie).

Das Finale bedeutet die letzte Krise des „Winters“ vor dem langerwarteten „Frühling“ – des Menschen wiedererwacht Gefühl der Verantwortung seinen Mitmenschen gegenüber im Namen ihrer gemeinsamen Menschlichkeit. Das Fortissimo-Tutti, das der Stretta des Chores „Was sich mit Wellen noch regte“ folgt, erinnert an den Hauptrhythmus der Monolog-Szene des 1. Aktes, wo der Landjäger bereits ahnt, daß die Gesellschaft und nicht ihre Ausgestoßenen alle Schuld trägt.