

Die Strasse ist die klassische Korrektur

Michael Eidenbenz über «Street Scene» von Kurt Weill

Sie bleibt eine unwiderstehliche Vision: die Vorstellung, wie unser Musikleben heute wohl aussähe, hätte sich der unselige Graben zwischen U und E nie aufgetan; hätten all die scharfen Avantgarde-Denker die Publikumsempfänglichkeit nie aus den Augen verloren; hätten all die Pop-Köner ihren Instinkt für den treffsicheren Effekt jederzeit auch mit der Ambition auf musikalische Qualität gekoppelt. Und immer fällt im Zusammenhang mit solchen Visionen zwangsläufig der Verweis auf das Werk Kurt Weills: als vorübergehende Realisierung der Vision meist, bisweilen – und zumal wenn wieder eine neue Weill-Revival-Welle anrollt – auch als verkörperte Hoffnung für eine erfolgreichere Zukunft der Neuen Musik.

Kurt Weill glaubte unerschütterlich daran, dass Musik ihr Publikum augenblicklich erreichen müsse. «Ich setze keinen Pfifferling auf ein Schreiben für die Nachwelt. Und ich habe keineswegs das Gefühl, meine Identität als Musiker zu gefährden, wenn ich für das Theater, den Rundfunk, den Film oder irgendein anderes Medium arbeite, das jene Öffentlichkeit erreicht, die Musik hören möchte. Ich habe niemals den Unterschied zwischen «ernster» und «leichter» Musik anerkannt. Es gibt nur gute und schlechte Musik.» Und ebenso unerschütterlich optimistisch setzte er auf die Empfänglichkeit des breiten Publikums für Erneuerungen und musikalische Hochkultur: «Müssen wir Konzessionen an den Broadway machen? Ich glaube nein, denn das Publikum ist bereit, jede musikalische Sprache zu akzeptieren, solange sie stark und überzeugend ist. Andererseits kann ich keinen Schaden darin erblicken, solche Konzessionen zu machen. Es wäre für ein amerikanisches Musiktheater sicher gesünder, gewisse Konzessionen an die Professionalität des Broadway zu machen, als eine traditionelle Opernform zu bedienen, die dem Konzept und Zweck nach europäisch ist.»

Es war ein gleichzeitig anmassender und konsequenter Entscheid Kurt Weills, als europäischer Exilant – anders als seine emigrierten Komponistenkollegen – nach ersten Versuchen mit Filmmusik für Hollywood nicht sich mit einer Etablierung im akademischen Milieu zufrieden zu geben, sondern die Verwirklichung seiner musiktheatralischen Visionen ausgerechnet im amerikanischsten aller Genres zu suchen: im Broadway-Musical. Anmassend war der Entscheid und wohl auch von Missverständnissen geleitet. Die erste Broadway-Produktion, die Weill sah, war 1935 George Gershwins «Porgy and Bess». Eine Oper also, die den gängigen Broadway-Strickmustern eben gerade in keiner Weise entsprach, die jedoch Weills in Europa entwickelten Vorstellungen eines von kompositorischem Anspruch geleiteten und populärem Nährboden gestützten Musiktheaters geradezu ideal entsprechen musste. Konsequenter aber war Weills Broadway-Entscheid aus der

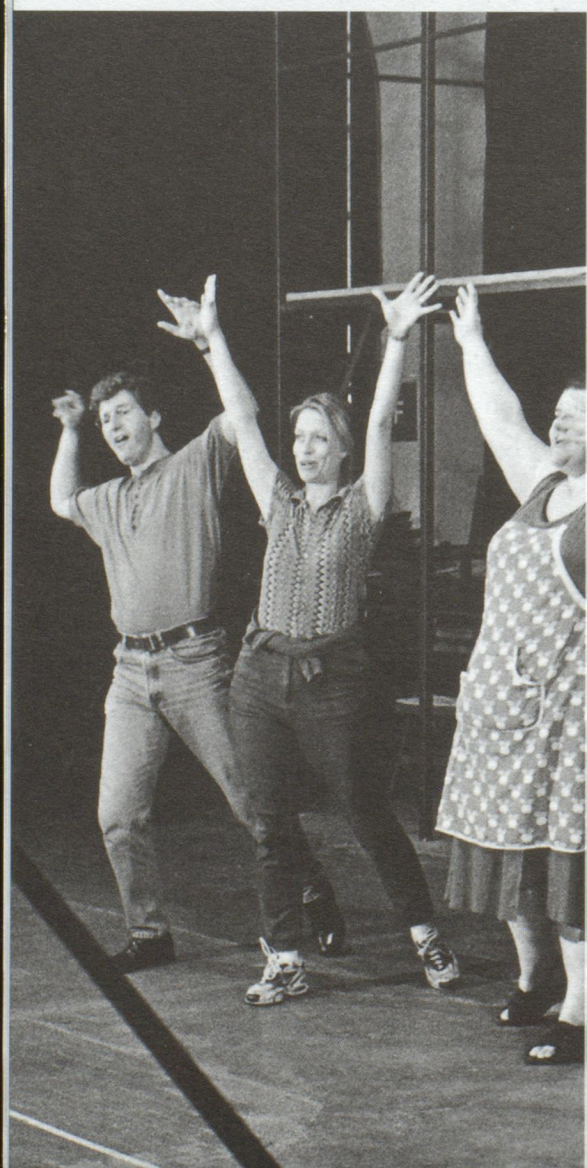
Perspektive seiner vorgängigen Theaterarbeit: «Von Verachtung gegen das Publikum erfüllt, gleichsam unter Ausschluss der Öffentlichkeit, an der Lösung ästhetischer Probleme zu arbeiten», hatte Weill nie interessiert. Hingegen standen ihm die Formprobleme der Oper – letztlich also die Frage: warum singen die Leute auf der Bühne? – seit seiner Jugend im Zentrum seines Nachdenkens. Und neue Idiome und Stilmittel sich anzueignen, wenn damit etwa sozial bedingte emotionale Befindlichkeiten transportiert werden konnten, war ihm bereits in seinen europäischen Werken selbstverständlich gewesen. Schliesslich hoffte er auch weiterhin (wie es zuvor mit Georg Kaiser, Bertolt Brecht und Jacques Déval der Fall gewesen war) führende Dramatiker als Librettisten zu gewinnen, was im Übrigen bisher durchaus nicht Broadway-Usus war.

Was durch Anmassung, Missverständnis und Konsequenz seinen Anfang genommen hatte, führte zu einer Erfolgsgeschichte, an deren Ende Kurt Weill befriedigt feststellen konnte: «Zwei Träume werden wahr.» Seine Genugtuung bezieht sich auf «Street Scene», nach «Johnny Johnson», «Knickerbocker Holiday», «Lady in the Dark», «One Touch of Venus» und der erfolglosen Operette «The Firebrand of Florence» Weills sechste Broadway-Produktion und für ihn die erste veritable Broadway-Oper. Die zwei wahr gewordenen Träume betreffen dabei exakt jene Fragenkreise, denen sich Weill ein Leben lang gestellt hatte: Formprobleme und publikumswirksamer Realismus des Musiktheaters. Die Formprobleme des Musiktheaters erachtete er mit «Street Scene» als gelöst, erst hier «erreichte ich eine wirkliche Verbindung von Drama und Musik, in der das Singen auf natürliche Weise dort einsetzt, wo das Sprechen aufhört; und das gesprochene Wort ebenso wie die dramatische Handlung eingebettet ist in eine übergreifende musikalische Struktur».

Diese Struktur ist zunächst bestimmt durch das Verhältnis von musikalischen Nummern, die – durchaus der alten italienischen Oper vergleichbar – dann einsetzen, wenn der dramatische Fortgang einen Moment erreicht, den es herauszuheben gilt auf der einen Seite, und auf der anderen dem gesprochenen Text. Dass die Konversationsteile gesprochen und nicht etwa rezitativisch gesungen werden müssen, war für Weill eine Forderung des angestrebten Realismus. «Ich kann der Phantasie keinen ungezügelter Lauf lassen, da die Figuren im Stück Menschen sind, die wir kennen, mit denen wir Tag für Tag unseres Lebens zusammentreffen; und eine einzige Verzerrung würde die ganze Ernsthaftigkeit der Situation zunichte machen.» Und: «Ich wende mich doch an Amerikaner, und ich glaube nicht, dass sie einen Satz: «Möchten Sie noch eine Tasse Kaffee?» gesungen hören möchten.» Stattdessen wählte Weill das Mittel der musikalischen

14

szenen 2, 2000
Magazin der
HMT Zürich



von Abstraktheit und Weltferne

Untermalung des gesprochenen Wortes («Underscoring»), welche den diskreten Übergang von Sprache zu Musik leiten konnte. Und diese Begleitmusik wiederum durchsetzte Weill mit einer Vielzahl wiederkehrender musikalischer Anspielungen, welche die formale Kontinuität garantieren. Nicht symbolhaft gemeinte wagnersche Leitmotive natürlich hatte er damit im Sinn, sondern eine atmosphärische und expressive Präzision, welche sich damit erzielen liess. «Mood music» nannte Weill diese Technik, die nicht nur formale Übergänge gestalten, sondern das Publikum auch auf die unheilvollen Ereignisse vorbereiten konnte.

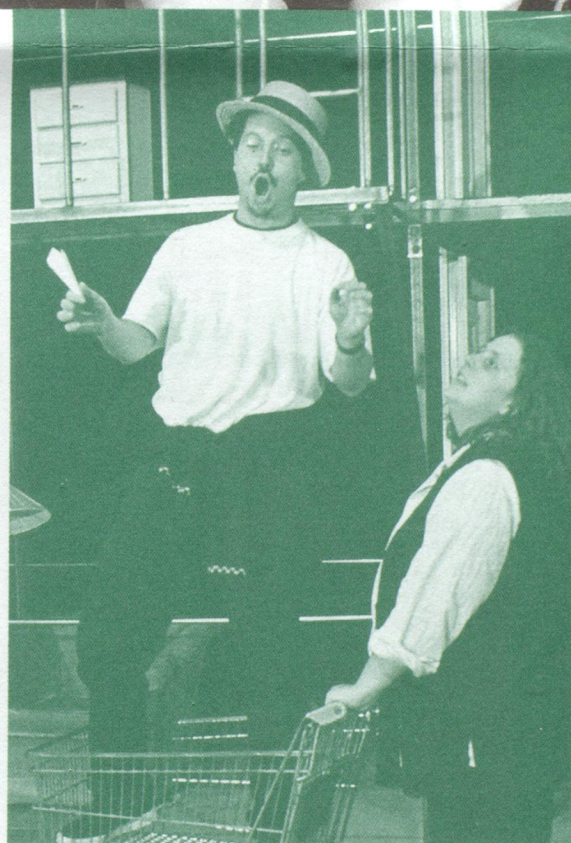
Dies alles mag aus europäischer Opernperspektive kaum überaus innovativ anmuten. Wiederkehrende Elemente als Erinnerungsstützen und formale Klammern finden sich nicht erst bei Richard Strauss, die atmosphärische Vorbereitung einzelner «Nummern» hat auch Verdi gepflegt, und das «Underscoring» von gesprochenem Text ist ein beliebtes Gestaltungsmittel des Films. Kurt Weill allerdings dachte längst aus amerikanischer Musical-Perspektive. Wie waren dessen Muster zu variieren, um Arien, Duette und Ensembles neben Songs, Lullabys und Blues-Gesängen zu rechtfertigen? Erste Voraussetzung war der richtige Stoff. Elmer Rices pulitzer-preisgekröntes Stück hatte Weill bereits in Deutschland kennen gelernt (später äusserte er sich erleichtert darüber, dass Giacomo Puccini es damals nicht gesehen habe, «sonst wäre er mir wohl zuvor gekommen»). Bei der ersten Lektüre des Stückes sei ihm klar geworden, «dass dies die perfekte Vorlage für jene Art Oper war, die ich schreiben wollte». Rices Stück ist die einfühlsam schlichte Dramatisierung realistischen Alltags. «In einem der ärmeren Viertel New Yorks unterhalten sich an einem stickig heissen Abend die Bewohner eines heruntergekommenen Mietshauses von Fenster zu Fenster oder draussen auf den Stufen zur Haustür.» Dies die einleitende Regiebemerkung, die gleichzeitig im Grunde auch schon die Inhaltsangabe ist. Es treten verschiedenste, präzise gezeichnete Personen auf, es wird geliebt, gestritten, geklatscht, gesungen... Zuletzt ist ein Mord geschehen und ein neuer Mensch geboren worden. Der ewige Alltag geht weiter, noch immer – «ain't it awful, the heat?» – ist es heiss... Dies war der Stoff, den Weill gesucht hatte: antiromantisch, sinnvoll, von sozialer Empathie geprägt und von einem Rollenensemble getragen, dessen Charaktere durch ihre Nachbarschaft in enger Beziehung zueinander stehen und daher vielfältigste Kombinationen zulassen. Also auch Ensembles, gesteigert bis zum Sextett, in welchem die Lebensfreuden eines Ice-cream verkaufenden Drugstores besungen werden: «...strawberry, maple walnut... hallelujah and hosanna/when it comes to banana!»

Hatte Weill Recht mit seinem optimistischen Glauben an die Innovationsbereitschaft des Publikums? «Street Scene» wurde am 9. Januar im Adelphi Theatre New York uraufgeführt und erlebte 148 Aufführungen. Das ist wenig im Vergleich mit «Lady in the Dark» (467 Aufführungen) oder «One Touch of Venus» (567 Aufführungen). Doch es ist viel für ein Stück, das vom Broadway-Publikum von Anfang an als «ungewöhnlich» empfunden wurde (wie man überhaupt die Tatsache, dass Weill seine Partituren gänzlich selber schrieb, also ohne die Hilfe von Arrangeuren, Instrumentierern oder Tanz-Komponisten, befremdlich fand).

Und es ist sehr viel im Vergleich mit den allermeisten Opern, die in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg herausgebracht wurden. In Deutschland hingegen wurde «Street Scene» 1955 von der Kritik gründlich verrissen. Und für lange Zeit schaffte keines der vom «amerikanischen» Weill komponierten Stücke mehr den Sprung nach Deutschland. Der Atlantik als Kulturgraben machte sich damit auf ähnliche Weise bemerkbar wie in umgekehrter Richtung schon 1933, als New York sich vom europäischen Dreigroschenoper-Fieber durchaus nicht anstecken lassen wollte. Die Annäherung der Musikkulturen erfolgte langsam und zunächst einseitig: Ursprünglich deutsche Titel wie «Mack the Knife», «Seeräuber-Jenny» oder «Surabaya Johnny» hatten längst neben den «September Song» oder «Speak Low» Eingang ins Great American Songbook gefunden, als Europa Weill noch immer hauptsächlich als Brecht-Komponisten rezipierte (und im Zuge einer allmählichen Brecht-Ermüdung dann auch beiseite schob). Zur Einsicht, dass Weill mit seinem Wechseln nach Amerika zwar die ironisch-subversive Grundhaltung der 20er Jahre, nicht aber seine musiktheatralische Ernsthaftigkeit noch seinen eigenen Ton aufgeben hatte, trugen wohl auch die weltpolitischen Veränderungen des letzten Jahrzehnts bei. Gewiss auch haben die musikhistorische Archivierung der dogmatischen Webern-Boulez-Stockhausen-Avantgarde, bzw. Veränderungen in der Musikszene, für die Figuren wie Steve Reich oder John Adams (zwei ausgesprochene Weill-Fans) kennzeichnend sein mögen, sich für Weill-Revivals günstig ausgewirkt. Und die Jubiläumsveranstaltungen schon zum 90. Geburtstag und erst recht die Vielzahl der Festivals und Publikationen zum diesjährigen 100. haben seiner Stimme unvermutet kräftigen Aufschwung gegeben. Ausserdem hat der Schott-Verlag soeben eine auf 36 Bände angelegte Gesamtausgabe eröffnet. – Die Zeit für jenen Komponisten, der «keinen Pfifferling auf ein Schreiben für die Nachwelt» setzte, scheint allmählich – zum zweiten Mal – zu kommen.



15
szene 2, 2000
Magazin der
Hochschule
Musik und Theater
Zürich



Die Zitate stammen aus Kurt Weill:
Musik und musikalisches Theater. Gesammelte
Schriften, Mainz 2000, der Titel des Artikels ist
ein Zitat aus: D. Diederichsen: Der Sound und
die Stadt, Köln 1999.

Michael Eidenbenz ist Musiker und Musikjournalist. Er schreibt regelmässig im Kulturbund des Tages Anzeigers. Diesen Artikel hat er für «szene 2» verfasst. «Street Scene» wird als HMT-Produktion in einer Schweizer Erstaufführung Ende September im Volkshaus Zürich aufgeführt.