»Dass ich allmählich zu >mir< vordringe □«

Elmar Juchem

Kurt Weill, dessen Schaffen sich vor allem im Bereich des Musiktheaters entfaltete, wo er sich als ungemein produktiver und wegweisender Neuerer erwies, hinterließ auch eine kleinere Anzahl von Werken für den Konzertsaal.

Die Kantate *Der neue Orpheus op. 116* für Sopran, Solovioline und Orchester komponierte Weill im Sommer 1925 zu einem gleichnamigen Gedicht von Iwan Goll (1891–1950). Kurz zuvor hatte Weill sein erstes Opernwerk abgeschlossen, den Einakter *Der Protagonist* nach einem Libretto von Georg Kaiser, der Weill offenbar mit Goll bekannt gemacht hatte. Im Mai 1925 war Weill mit seiner Freundin Lotte Lenja zusammengezogen. Im flüchtigen Postskriptum eines Briefs an die Universal Edition vom 7. Juli 1925 erwähnte Weill die Komposition erstmals: »Ich arbeite gegenwärtig an einer Kantate für Sopran u. kleines Orchester (für Lotte Leonard).« Während er hier die Gattungsbezeichnung Kantate verwendete, nannte Weill das Stück bei Abschluss des Particells sechs Wochen später ein *Concertino für Sopran, Geige und Orchester*. Auf dem Deckblatt der Mitte September fertig gestellten Partitur verwendete er wiederum den Begriff Kantate, mit dem das Werk im März 1926 als Klavierauszug (erstellt von Arthur Willner) unter der Verlagsnummer UE 8472 erschien.

Der Text musste Weill reizen: Goll lässt in seinem Gedicht den Sänger aus Thrakien in das Berlin der 1920er-Jahre kommen, wo er »Eurydike: die unerlöste Menschheit« am Schlesischen Bahnhof (dem heutigen Ostbahnhof) trifft. Doch seine Stimme findet kein Gehör, da die Menge schon »zur Unterwelt, zum Alltag und zum Leid« zurückdrängt; frustriert schießt Orpheus sich allein im Wartesaal das Herz entzwei. Allein das Aufeinanderprallen von griechischer Mythologie und moderner Großstadterfahrung, erhabenem Stil und Lakonik barg ein großes, künstlerisch dankbares Konfliktpotential. Hinzu kamen Schilderungen musikalischer Situationen, die zu einer Vertonung nachgerade einluden. Angesichts der unterschwellig Komik des Textes wirkt Weills Musik eher streng, der Komponist verzieht über weite Strecken kaum eine Miene. Die Tonsprache schöpft aus einer stark erweiterten Tonalität, die nur im Mittelteil (T. 170–292) zugunsten einer scheinbar fasslichen Sprache aufgegeben wird. Der Text beschreibt hier, wie Orpheus in der modernen

Welt Gelegenheit zur musischen Betätigung findet: als Klavierlehrer, Varieté- und Zirkusmusiker, Chorleiter von Kriegsveteranen-Vereinen, Organist, Dirigent von Abonnementskonzerten und Klavierbegleiter im Vorstadtkino.

Weill gliedert diesen Teil entsprechend in sieben Variationen, aber er stellt den Variationen kein offenkundiges Thema voran. Die Variationen lassen sich jedoch zum einen als durch den Text vorgegebene »Idiom-Variationen« hören, zum anderen könnte Weill in jeder Variation auch Zitate versteckt haben. Zumindest in der 1. Variation ist deutlich das irische Volkslied *Lang, lang ist's her* zu hören, das in vielen Klavierschulen der Zeit verbreitet war. In der letzten Variation ist ein kurzer Anklang an den Pilgerchor aus Wagners *Tannhäuser* zu vernehmen. Am Schluss des Variationsteils lässt Weill die Solovioline gleichsam augenzwinkernd das *Che farò senza Euridice?* aus Glucks *Orfeo ed Euridice* zitieren. Den Wandel seiner Musiksprache beobachtete Weill selbst, wie er seinen Eltern einen Monat nach Abschluss der Komposition mitteilte: »Ich muss einen Ausdruck meistern, der mir noch neu ist. Und ich stelle zu meiner Freude fest – was ich schon bei dem ›neuen Orpheus‹ entdeckt hatte – dass ich allmählich zu ›mir‹ vordringe, dass meine Musik viel sicherer, viel freier, lockerer u. – einfacher wird. Das hängt auch damit zusammen, dass ich äußerlich unabhängiger, sicherer, heiterer u. weniger verkrampft geworden bin. Daran hat natürlich das Zusammenleben mit Lenja wieder starken Anteil.«

»□ Soeben schreibt mir Iwan Goll aus Paris, dass er mit Diaghilew über ›Royal Palace‹ u. ›Orpheus‹ ausführlich gesprochen u. ihm beide Klavierauszüge übergeben hat. Die Sache steht günstig, u. Goll schlägt mir vor, mit Ihnen zusammen eine Art von ›Generaloffensive‹ auf Diaghilew zu unternehmen.«

Kurt Weill an UE, 22. Juni 1927

Ausgebildete Sopranstimme

Zu der von Weill erhofften Uraufführung des *Neuen Orpheus* durch Lotte Leonard kam es nicht. Die international renommierte Konzertsängerin war vor allem für ihr Bach- und Händel-Repertoire bekannt, setzte sich aber auch für zeitgenössische Musik ein (ihre Darbietung von Weills *Frauentanz* op. 10 in Salzburg im August 1924 war auf große Resonanz gestoßen). Als sich Aufführungsalternativen (u. a. mit Hermann Scherchen und Otto Klemperer als mögliche Dirigenten) nicht konkretisieren ließen, verknüpfte Weill die Premiere der Kantate mit der Uraufführung seines zweiten Operneinakters *Royal Palace*, den er in unmittelbarem Anschluss an *Der neue Orpheus* ebenfalls zu einem Text von Goll geschrieben hatte. In einem Brief an den Regisseur der Uraufführung bezeichnete Weill die Kantate als eine Studie zur Oper (ein ähnlich kompliziertes Verhältnis also, wie es zwischen Weills Songspiel *Mahagonny* und der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* existiert) und fügte hinzu, dass *Der neue Orpheus* »zwischen Arie und Chanson eine neue Gattung darstellt«. Hier wird also erstmals das Konzept einer »Zwischengattung« erkennbar, das sich wie ein roter Faden durch Weills Schaffen ziehen sollte. *Der neue Orpheus* changiert letztlich zwischen Kantate und Kabarettnummer, Concertino und Chanson, Konzertarie und Orchesterlied. Die Uraufführung erfolgte am 2. März 1927 – Weills 27. Geburtstag – in der Berliner Staatsoper, Erich Kleiber dirigierte, Delia Reinhardt sang und der Konzertmeister Rudolf Deman übernahm den Part der Solovioline.

Instrumentiert ist das Werk für ein Sinfonieorchester mit doppelt besetzten Bläsern, allerdings verzichtet Weill auf Hörner und – mit Ausnahme der Solovioline – auch auf Violinen. Dafür teilt er die Gruppe der Bratschen in zwei Untergruppen (also die übliche Unterteilung der Violinen nachahmend), d. h. bei Aufführungen muss man sich entsprechende Gedanken über die Sitzordnung der Streicher machen. Weill regte damals an, die Sängerin könne den Vortrag durch »kleine Gesten« unterstützen, »etwa im Stile der Yvette Guilbert«. Die legendäre Chansonsängerin hatte schon Komponisten wie Verdi und Gounod beeindruckt, und auch Busoni fand ihren Vortragsstil bemerkenswert: Sie benutzte neben Mimik auch kleine Gesten, insbesondere durch den Einsatz von Armen und Schultern, um ihren Vortrag zu dramatisieren.

Gleichwohl erforderte der Gesangspart des *Neuen Orpheus* eine ausgebildete Sopranstimme – Delia Reinhardt sang neben Mozart auch Opern von Wagner und Strauss –, die sich dem großen Orchester gegenüber behaupten konnte. Eine höchst interessante Anregung machte Weill im Sommer 1927 (siehe Briefausschnitt), als er zusammen mit Goll die Kantate für eine Aufführung durch Sergej Diaghilews »Ballets Russes« in Paris vorschlug, die sich jedoch

aus ungeklärten Gründen nicht realisieren ließ.

Die Aufführungsdauer der Kantate gab Weill später mit 18 Minuten an.