

Ranbemerknninger til Kurt Weills radiokantate *Berliner Requiem**

Af NIELS KRABBE

I månederne efter premieren på *Dreigroschenoper* i august 1928 komponerede Kurt Weill to værker med udgangspunkt i byen Berlin, bestillingsværker, som hver for sig tager afsæt i to helt forskellige sæt af associationer, som udgik fra denne hovedstad just i det pågældende efterår, *Berlin im Licht* og *Berliner Requiem*. Sangen *Berlin im Licht* til en tekst, der formentlig er skrevet af Weill selv, måske bistået af Brecht. Den blev komponeret til det storstilede projekt af samme navn, som hyldede fremskridtet således som dette kom til udtryk i det lyshav, der strålede over byen om aftenen og natten fra den kunstige belysning med lysreklamer og gadelamper. En hyldest til teknikken og den menneskelige snilde, et vidnesbyrd om, at Berlin var kommet sig efter nederlaget ti år tidligere og nu ville og kunne tage kampen op med London, Paris og Wien som europæiske kultur-metropoler.¹

Und zum Spaziergehn
Genügt das Sonnenlicht
Doch um die Stadt Berlin zu sehn,
Genügt die Sonne nicht

Das ist kein lauschiges Plätzchen,
Das ist 'ne ziemliche Stadt
Damit man da alles gut sehen kann,
Da braucht man schon einige Watt²

Gennem udendørs koncerter og andre former for kunstnerisk udtryk skulle byen markedsføres som Europas førende – også på dette felt. En lille pamflet opregner side op og side ned de firmaer og forretninger, som bidrog til lyshavet, ligesom de forskellige arrangementer på gader og stræder blev omtalt.³ Weills sang udkom

* Nærværende artikel er en videreførelse og udbygning af min præsentation af *Berliner Requiem* i en mere pædagogisk sammenhæng i Finn Gravesen (udg.): *Musikken har ordet. 36 musikalske studier*, København 1993.

¹ I samme lys skal ses Walter Ruttmanns film fra året efter, *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, med musik af Edmund Meisel.

² Sangen indleder cd'en af samme navn (Largo 5114 fra 1990) med sjældent hørte Weill-kompositioner, udvalgt og præsenteret af David Drew. Jf. også David Drew: *Kurt Weill: A Handbook*, Berkeley og Los Angeles 1983, s. 205-6.

³ Kim Kowalke: *Kurt Weill in Europe* (Studies in Musicology 14), Ann Arbor 1979, giver s. 70 og s. 342 henvisninger til samtidige omtaler af projektet.

kort efter for sang og klaver og blev samme år anvendt som afslutningsnummer i det mislykkede forsøg på at følge *Dreigroschenoper*-succeen op med *Happy End*.⁴

Ganske anderledes signaler udgår fra Weills andet 'Berliner-værk' fra efteråret 1928, *Das Berliner Requiem*, til tekster af Brecht. Her er det Berlin som hovedstaden i det land, der ti år tidligere havde indset det håbløse i fortsat at sende sine mænd i døden på slagmarkerne, der står i centrum, men også Berlin som hjemsted for Spartakist-opstanden og drabet på de to revolutionære ledere, Rosa Luxemburg og Karl Liebknecht i 1919. Storbyen, meningsløsheden og døden er grundpillerne i dette "requiem" – i en vis forstand en mindre forløber for Benjamin Brittens 40 år senere komponerede *War Requiem*, men helt blottet for det håb og den trøst, der ligger i Brittens værk.

Berliner Requiem er et helt igennem ikke-liturgisk værk (Weill siger selv, at det drejer sig om "eine Art von weltlichen Requiem, um eine Äußerung über den Tod"⁵). Ganske vist giver både titlen og de tekstlige og musikalske associationer fra værkets "Großer Dankchoral" klare kristelige associationer (titlen peger på den katolske dødsmisses indledende Introitus og Dankchoral på en kendt luthersk koral), men det er netop pointen. Gennem en sådan profanering af religionen skærpes meningsløsheden og fremmedgørelsen. Benyttelsen af en kristelig begrebsverden med dertil hørende ordvalg er ganske enkelt en del af Brechts håndværk i disse år omkring samarbejdet med Kurt Weill: digtsamlingen *Hauspostille*, en række detaljer i *Dreigroschenoper* og *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* er eksempler på dette – ikke ment ironisk, hvilket Brecht og Weill gang på gang betoner, men netop som et af midlerne til at sikre at budskabet bliver taget alvorligt.

Netop disse formaninger af Weill og Brecht har haft vanskeligt ved at slå igennem over for et moderne publikum. I det hele taget har det altid været et problem, at Brechts moralske og politiske budskab fortoner sig i fnis og latter. Et af de vanskeligste steder at forstå i denne forbindelse er ankomsten af det ridende bud i slutscenen af *Dreigroschenoper* med hans budskab om, at Macheath er benådet, ophøjet i adelsstanden, beriget med slottet Mamorel, samt at alle dagens brudepar er velsignet af dronningen. I ophavsmændenes fyldige notitser til værket advares mod at opfatte denne sidste "Dreigroschenfinale" som parodi.⁶ Så er det trods alt langt nemmere at forstå Weills bemærkninger om *Berliner Requiem*: "daß es sich hier um ein ernstes unironisches Werk handelt".⁷

⁴ Udgave for sang og klaver, Universal Edition 1928. I *Happy End* bruges Weills musik til afslutningssangen "Hosianna Rockefeller".

⁵ Kurt Weill: "Notitz zum *Berliner Requiem*", *Der deutsche Rundfunk* 7 (1929) s. 613; Stephen Hinton og Jürgen Schebera (Hrsg.): *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, Berlin 1990, s. 289-90.

⁶ Kurt Weill: "Korrespondenz über *Dreigroschenoper*", *Anbruch* 11 (1929) s. 24-25; Bertolt Brecht: "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*" (1931), Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsg.): *Bertolt Brecht/Kurt Weill, Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky, The Rake's Progress. Texte. Materialien. Kommentare*, Frankfurt a.M. 1987, s. 80.

⁷ Kurt Weill: "Notitz zum *Berliner Requiem*", *Der deutsche Rundfunk* 7 (1929) s. 613.

Værkbegrebet

Berliner Requiem illustrerer på mønstergyldig vis et karakteristikum ved de fleste af de værker, der udsprang af det berømte samarbejde mellem Brecht og Weill: problematiseringen af selve det overleverede værkbegreb – den værkopfattelse, som havde været gældende inden for den borgerlige musikkultur siden slutningen af 1700-tallet med Mozarts og Haydns modne værker, og som ikke mindst havde været grundpillen gennem det 19. århundrede helt frem til sammenbruddet af “Die Welt von Gestern” i de første årtier af det 20. århundrede.⁸ En opfattelse, der forstår hvert musikværk som et nyt, autonomt, originalt værk med én og kun én tilstandsform, som har et dynamisk forløb med en begyndelse, en midte og en slutning på en sådan måde, at den ideelle tilhører så at sige ved første gennemlytning er i stand til – næsten medkomponerende – at følge den musikalske udvikling. Det er dette værkbegreb, der legitimerer hele den musikfilologiske forskning med dens ideal om at finde frem til netop dén version af værket, som *er* værket.

Der er mange historiske og sociologiske grunde til, at dette værkbegreb, i hvert fald for en stund og i hvert fald i visse kredse, brød sammen i mellemkrigstiden. For Brecht og Weill er dette opgør en del af et større opgør. At skrive værker, der dementerer det borgerlige værkbegreb, er for dem en politisk handling: en måde, hvorpå de kan distancere sig fra den politiske og kulturelle fortid, som for dem og ligesindede havde ført til katastrofen.

Autenticitet ville formentlig være et skældsord for Brecht og Weill, musikfilologi ligeså. Hermed er samtidig antydnet, at den, der ønsker at finde frem til den eneste autentiske version af et værk af Weill fra Weimartiden, måske når alt kommer til alt går galt i byen. Sat på spidsen kan man hævde, at et *værk* af Weill og Brecht består af summen af en række forskellige versioner og opførelser, taget fra forskellige sammenhænge. Det gælder bl.a. så markante værker som *Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – og så altså *Berliner Requiem*.

Om det er sådanne overvejelser, der ligger bag det første bind i den netop påbegyndte store samlede udgave af Kurt Weills værker skal være usagt. Men det er tankevækkende, at man har valgt at udgive *Dreigroschenoper* som en facsimile-udgave af manuskriptet, således som det foreligger og derved undgået at skulle præsentere den endegyldige, autentiske version af værket, som det ifølge ovenstående bemærkninger muligvis er meningsløst – eller i hvert fald problematisk – at stræbe efter. Naturligvis kan man udnævne en enkelt opførelse til at være den version, man ønsker at rekonstruere, men idealet om en “Fassung letzter Hand”, som er mangen en musikfilologs ideal, passer ikke rigtigt ind i Brechts og Weills univers.⁹

Man kan i denne forbindelse blot minde om, med hvilken skødesløshed Weill omgikkes sine værker fra Weimartiden efter at være kommet til USA. Flugten fra den gamle verden, opgøret med den tyske fortid både geografisk, kulturelt, sprogligt og på andre punkter, måtte for Weill også indebære en distance til sin egen

⁸ Udtrykket taget fra Stefan Zweigs erindringsbog *Die Welt von Gestern* fra 1948.

⁹ Naturligvis forestår Weill-udgaven også en egentlig videnskabelig udgave af *Dreigroschenoper*, hvilket dog ikke afgørende anfægter ovenstående synspunkter.

musik fra den tid. Det har givet Weill-overleveringen en række problemer og indgår i sløringen af værkbegrebet hos Kurt Weill. Komponistens anekdotisk overleverede bemærkning om, hvad fremtidens dom rager ham, sætter sagen på spidsen: "I don't give a damn about posterity!"

Disse bemærkninger har også relevans for *Berliner Requiem*. I en vis forstand kunne man hævde, at der ikke findes noget entydigt "Berliner Requiem". Der findes en ikke-realiseret forestilling i Weills hoved og en række mere eller mindre forskellige pragmatiske udmøntninger af denne forestilling i praksis. Nyere opførelser, cd-indspilninger og nodeudgivelser af værket kan derfor kun blive rekonstruktioner og tolkninger, byggende på det sparsomme kildemateriale, på skriftlige beretninger og på subjektive musikalske 'fornemmelser'. Disse forhold har Nils Grosch omhyggeligt gjort rede for i en artikel fra 1996,¹⁰ som karakteristisk nok på en række punkter kommer til andre resultater end dem, der kan udledes af David Drews udgaver af værket fra 1967 og 1976,¹¹ og som også cd-indspilningen af værket bygger på.¹² En enkelt afgørende detalje er her den funktion af 'rammekor', som Drew – uden egentligt belæg i kildeoverleveringen – tildeler "Großer Dankchoral", der i begge indspilninger og i udgaven på forlaget Universal Edition indleder og afslutter hele værket.

Radiomusik

Det er vist ikke klarlagt, hvor megen medindflydelse Brecht havde på tilblivelsen af *Berliner Requiem*. Ingen af de tekster, der på et eller andet tidspunkt indgik, er skrevet med direkte henblik på værket, og det er end ikke klart, hvem der havde ansvar for udvælgelsen og rækkefølgen af tekster.

Berliner Requiem er et bestillingsværk, foranlediget af Frankfurter Rundfunk, der i 1928 anmodede om en radiokantate med tekster af Brecht og musik af Weill. Radioopførelsen fandt sted den 22. maj 1929 og blev udsendt i Syd- og Vesttyskland; der er noget paradoksalt i, at værket af sendetekniske grunde *ikke* kunne høres i Berlin.¹³

Ifølge en notits i tidsskriftet *Die Musik* lød den oprindelige titel "Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder", og værket var oprindeligt planlagt til at handle om to franske piloters samt andre kendte sportsfolks død.¹⁴ Det endelige

¹⁰ Nils Grosch: "Notitz zum Berliner Requiem. Aspekte seiner Entstehung und Aufführung", Nils Grosch, Joachim Lucchesi, Jürgen Schebera (Hrsg.): *Kurt Weill-Studien* (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 1), Stuttgart 1996, s. 55-72.

¹¹ Universal Edition Nr. 9786 (1967) og Nr. 16 630 (1976).

¹² The London Sinfonietta dirigeret af David Atherton, DG 2709 064 (1976); Robert-Schumann-Kammerorkester dirigeret af Hartmut Schmidt, CD 314 050 HI (1991).

¹³ Jf. Kowalke (1979) s. 72.

¹⁴ "Der Frankfurter Rundfunk hat Bert Brecht den Auftrag erteilt, für ihn eine Kantate zu verfassen. Sie wird den Titel 'Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder' führen und behandelt den Tod der französischen Flieger Nungesser und Coli sowie anderer bekannter Sportleute. Die Musik, die für vier Sänger und kleines Orchester eingerichtet wird, ist zugleich bei Kurt Weill bestellt worden"; *Die Musik* 21 (oktober 1928) s. 155.

resultat blev som bekendt langt mere alment, selvom teksten stadig er domineret af eksemplariske enkeltberetninger.

I 1928 var radiomediet stadig forholdsvis nyt og dets muligheder og virkninger blev heftigt diskuteret – ikke mindst i musikkredse, idet musikken allerede fra starten optog en meget betydelig del af sendetiden. I det hele taget blev tyverne det årti, hvor radioen vandt fodfæste. Offentlige udsendelser i Tyskland havde kun været kendt i knap fem år, og Frankfurt-senderen var blevet etableret i 1924, kun et år efter de første offentlige radioudsendelser overhovedet kunne høres i Tyskland. Sammen med Berlin-senderen støttede man i Frankfurt særligt samtidsmusikken, og en række værker af unge tyske komponister blev skrevet specielt til denne radiostation. Denne optagethed viste sig på flere felter: den årlige festival for ny musik i Baden-Baden havde i 1929 radiomusik som et af sine hovedtemaer. Samme år oprettedes i Berlin Rundfunkversuchsstelle bei der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik med Georg Schünemann som leder og Max Butting som docent. Og sidst men ikke mindst debatteredes radioens rolle som musikformidler livligt i tyvernes førende tyske musiktidskrifter som *Melos*, *Die Musik* og *Anbruch*, hvor både sociologiske såvel som stilistiske aspekter var på dagsordenen.

Som indledning til en kort præsentation af *Berliner Requiem* i *Melos* fra 1929 opstiller artiklens forfatterkollektiv Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter og Heinrich Strobel i kort form en række hovedkrav til en velegnet radiomusik: musikken bør være skrevet specielt for det nye medie i en stil, der hverken anvender finere klangnuancer eller det store romantiske klangbillede. Idealet udtrykkes gennem slagord som "Vereinfachung" og "Versachlichung", og det anbefales, at musikken i stedet for den overleverede dynamiske symfoniform lægger sig op ad suiten med dens gennemsigtige og kontrastprægede formning. Komponisten bør have den bredest mulige målgruppe for øje, en målgruppe, der karakteriseres således: "Dieser Kreis aber ist keine Gemeinschaft, sondern eine Summierung vieler privater Einzelexistenzen. Es fehlt nicht nur der äußere Eindruck des Konzertsaals, sondern vor allem der Rausch der Massensuggestion, den eine weltanschaulich fundierte romantische Symphonie voraussetzt".¹⁵ Disse krav lever *Berliner Requiem* ifølge Melos-recensenterne til fulde op til: musikken er enkel, melodios, "bänkelsängerisch" og i visse passager bevidst parodierende. Konkluderende udtales: "Hier wird eine Verschmelzung mit der Idee des Rundfunks erreicht, die ihn von einem Instrument der Unterhaltung zu einem Mittler letzter menschlicher Inhalte macht".¹⁶

Også *Die Musik* tager temaet op. Under overskriften "Rundfunkmusik – wie wir sie brauchen" påpeger komponisten og musikskribenten Max Butting et forhold, som vi indtil kabel-tv'ets velsignelser i årevis har været underlagt for fjernsynets vedkommende: at de fleste lyttere af tekniske grunde er henvist til en og kun en sender, hvorved der ikke for lytteren foreligger nogen valgmulighed. Man kan derfor ikke indrette radiokompositionerne efter lytternes ønsker og smag,

¹⁵ Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel: "Meloskritik. Neue Rundfunkmusik", *Melos* 8 (1929) s. 319-20.

¹⁶ Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel (1929) s. 319-20.

skriver Butting, men alene efter radiomediets egne muligheder: “Aber den Weg zu einer Rundfunkmusik, die wir brauchen, weisen uns allein die Möglichkeiten des Rundfunks, nicht die schwer erkennbaren Wünsche des Publikums, nicht kulturelle Standpunkte. Drum müssen wir vor allem diese Möglichkeiten studieren und erkennen”.¹⁷

Det ansette *Anbruch* vier i sin 1929-årgang radiomusikken stor opmærksomhed. Der gives løbende oversigter over de forskellige radiostationers indsats på musikområdet, ligesom der ligefrem opstilles en slags huskeliste for komponister, som de bør have for øje, når de komponerer musik til radioen.¹⁸ Også her bringes en række ræsonerende artikler om radioens betydning for kompositionsmusikken af Max Butting, Ernst Schoen, Kurt Sachs m.fl. Sidstnævnte hylder i næsten ekstatiske vendinger det nye medies muligheder og taler om det “Schicksalsaugenblick”, hvor “unser Planet ein einziger ungeheurer Konzertsaal geworden ist”, som vil udløse “den neuen Geist einer Tonkunst des 20. Jahrhunderts”. Han ser en pointe i, at radioen netop opstår på det tidspunkt, da den 150 år gamle borgerlige koncertinstitution er i krise og står for fald:

Und in dem Augenblick der Zeitenwende, der hoffnungslosen Anarchie, wird der *Rundfunk* geboren. Geheime, dem Menschaugen undurchdringliche Gesetzlichkeit des Geschehens läßt technische Erfindungen nur dann und immer dann zur Reife kommen, wenn ein geistiges Bedürfnis vorliegt. Schießpulver, Buchdruck, Dampfmaschine, Luftfahrt – alles im Schicksalsaugenblick.¹⁹

Også Weill havde i rigt mål beskæftiget sig med et studium og en erkendelse af radioens muligheder forud for arbejdet med *Berliner Requiem*. Som fast musiksribent på bladet *Der deutsche Rundfunk* i årene 1923-29 var han blevet skolet i de problemer og de perspektiver, der lå i sammenkoblingen af musik og radio og havde i denne egenskab også selv gang på gang ytret sig om de mere principielle sider af sagen, selvom de fleste af bidragene var foromtaler af kommende værker i radioen eller anmeldelse af netop spillede værker. Han havde således aktivt været involveret i radiomusikken lige siden radioens start som offentlig musikformidler.

Ligesom det var tilfældet med de ovenfor citerede skribenter i *Die Musik* og *Melos*, hæftede Weill sig også først og fremmest ved de muligheder, som radioen – “einer der wesentlichsten Faktoren des öffentlichen Lebens”²⁰ – gav musikken; muligheder for at få det brede publikum i tale, muligheder for at fremme en musik, som ellers ikke ville blive fremmet, muligheder for at bidrage til en almindelig højnelse af lytternes musikalske dannelse. Denne positive holdning til radioen skal naturligvis ses på baggrund af en i tiden lige så udbredt frygt for det nye medie hos en række mere konservative kulturskribenter: her hæftede man sig ved radioens

¹⁷ Max Butting: “Rundfunkmusik – wie wir sie brauchen”, *Die Musik* 21 (1928-29) s. 443-47.

¹⁸ “Rundfunk-Umschau”, *Anbruch* 11 (1929) s. 36ff.

¹⁹ Kurt Sachs: “Rundfunk und Konzertsaal”, *Anbruch* 11 (1929) s. 218.

²⁰ Kurt Weill: “Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens”, Hinton og Schebera (1990) s. 221.

formodede undergravning af den levende musik og den offentlige koncertvirksomhed, teknikens sejr over kunsten, passiviseringen af publikum, fordummelsen, mekaniseringen osv.

Weills holdning til radioen er præget af to hovedtemaer: forholdet til publikum og vigtigheden af at udnytte mediets muligheder som alternativ til det koncertvæsen, som ifølge Kurt Weill både er stærkt skrantende og alt for elitært. Radioen er for Weill den store udfordring: nyheden, den brede appel til alle befolkningsslag, dynamikken, mulighederne, den igangværende proces, der er på vej hen et sted, som ingen endnu kender. Musikformidlingen i radioen behøver ikke at lade sig styre af kommercielle interesser, således som det, ifølge Weill, var tilfældet i det berlinske, stærkt "vareorienterede" koncertliv, som havde mistet hvad Weill betegner som sit "sociologiske grundlag".²¹ I stedet for at hæfte sig ved det passive, anonyme konsum fremhæver Weill de muligheder, der ligger i den nye relation mellem afsender og modtager. Fraværet af koncertsituationens direkte publikumskontakt skaber en helt ny form for koncentration og frit spillerum for fantasien hos publikum, som ikke distraheres af overleverede normer for den korrekte koncertadfærd eller af synsindtrykket fra orkestret.

Gesichtssinn richtet sich nach innen, der allen Menschen eingeborene Hang zur Phantasie findet reichste Anregung, und unsere Vorstellungskraft schafft sich aus künstlerischen, belehrenden, humoristischen Darbietungen ihre eigenen, individuellen Bilder. Dazu kommt noch die Erhöhung der Konzentrationsfähigkeit durch die Beseitigung äußerer Ablenkungen

hedder det i Weills artikel om radiopsykologi.²² Radioen skal således ikke blot formidle den musik, der er skrevet eller skrives, den skal også selv fremkalde en ny form for musik, der er konciperet specielt på radioens præmisser, byggende på et musikalsk stof med et særligt radiopotentiale. Ligesom radiohørespillet har sin egen æstetik og sine egne love i forhold til det etablerede teater, må også radiomusikken indtage en særstilling:

Auch innerhalb des Musikbetriebes wird der Rundfunk einen besonderen Raum einnehmen, der ihm allein gehört – wahrscheinlich durch das allmähliche Verschwinden des Starwesens, durch eine Betonung der intimen, privaten Musikpflege.²³

Eller stærkere udtrykt:

[...] es unterliegt schon jetzt keinem Zweifel mehr, daß hier die Voraussetzungen zur Entstehung einer selbständigen und ebenbürtigen Kunstgattung gegeben sind, die weit über eine mehr oder weniger vollkommene "Reproduktion"

²¹ Kurt Weill: "Was wir von der neuen Berliner Sendesaison erwarten", Hinton og Schebera (1990) s. 272.

²² Kurt Weill: "Von Psychologie des Rundfunks", Hinton og Schebera (1990) s. 188.

²³ Kurt Weill: "Möglichkeiten absoluter Radiokunst", Hinton og Schebera (1990) s. 194.

früherer Kunstleistungen hinausgeht. Wir können die künstlerische Bedeutung des Rundfunks nur in der Entwicklung zu dieser eigenen Radiokunst, keineswegs in einer Fortsetzung des bisherigen Konzertwesens erblicken.²⁴

Set i bakspejlet og i lyset af vores egen tids radioformidling af musik er et sådant synspunkt interessant, og man kan vel tilføje, at det ikke i synderlig grad har udmøntet sig i praksis.

Det er sådanne overvejelser omkring en særlig 'radioegnet' musik, skrevet under indtryk af en erkendelse af radioens samfundsmæssige placering og potentiale, som ligger bag en række værker fra tyverne, enten skrevet direkte på bestilling af en radiostation eller skrevet under indtryk af det nye medie. Med værker som *Berliner Requiem*, *Der Lindberghflug* og *Der Jasager* og ikke mindst med sine artikler i *Der deutsche Rundfunk* fra slutningen af 1920'erne er Kurt Weill en nøglefigur i denne udvikling – en udvikling, som siden skulle vise sig at gå i en ganske anden retning, end Weill havde både ønsket og forestillet sig.²⁵

Afsluttende i denne parafrase over Weills synspunkter på radioen som musikformidler skal omtales hans to artikler, som specielt handler om *Berliner Requiem*, hvoraf den ene betød afslutningen på hans femårige virksomhed som musiksribent på *Der deutsche Rundfunk*, angiveligt på grund af det han følte som censur over for *Berliner Requiem*.²⁶ Her fremlægges et koncentrat af komponistens syn på radioens muligheder, og der gives en præcis karakteristik af *Berliner Requiem* som værk i almindelighed og som radiokunst i særdeleshed:

[...] eine strenge musikalische Formgebung, deren Gesetzmäßigkeit dem geistigen Gehalt des Werkes angepaßt sein muß, und die musikalische Festlegung eines Grundgestus, der szenisch dargestellt werden kann, der aber auch ohne Zuhilfenahme der Bühne, rein als Musik zwingend genug gestaltet sein muß, um dem Hörer das Bild des Menschen, der zu ihm spricht, vor Augen zu führen. Es handelt sich hier also nicht um Lyrik, nicht um Beschreibung eines Zustandes, sondern um die Darstellung eines Vorgangs.²⁷

²⁴ Kurt Weill: "Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens", Hinton og Schebera (1990) s. 221-23.

²⁵ I denne forbindelse kan man erindre om Walter Benjamins kulturkritiske essays, som fremkom en halv snes år senere end den her refererede radiodebat – specielt hans berømte artikel om de konsekvenser, som den tekniske reproduktion har for kunstværket (Walter Benjamin: "Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder", *Kulturindustri. Udvalgte Skrifter*, København 1973). Benjamin bruger ganske vist ikke radiomediet som eksempel, men derimod filmen og fotografiet; men hans dialektiske analyse af bortfaldet af kunstens *aura*, som han kalder det, og af den nye situation, der opstår, når kunstværket som følge af den tekniske reproduktion mister sit "her og nu"-præg og i sidste instans opgiver sin "fundering i ritualen" til fordel for en "fundering i politiken", gælder også et langt stykke hen ad vejen den radioformidlede musik, som der her er tale om.

²⁶ Kurt Weill: "Notitz zum *Berliner Requiem*", Hinton og Schebera (1990) s. 289-291 og "Zu meiner Kantate *Das Berliner Requiem*", *Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung* 20 (1929); de to artikler er stort set identiske.

²⁷ Kurt Weil: "Notitz zum *Berliner Requiem*", Hinton og Schebera (1990) s. 289.

I samme artikel betoner Weill, at *Berliner Requiem* også er tænkt som en forstudie til operaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, og endelig betoner han endnu engang forskellen på det elitære koncertsalspublikum og det brede, anonyme radio-publikum med deraf følgende krav til valget af musikalske stilmidler.

Teksterne

Som nævnt stammer teksterne til *Berliner Requiem*, således som det også er tilfældet i Weills hovedværk *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, fra flere forskellige og af hinanden uafhængige sammenhænge, og visse af dem blev genbrugt i atter andre forbindelser.²⁸ Fire af digtene (“Großer Dankchoral”, “Vom Tod im Wald”, “Legende vom toten Soldaten” og “Vom ertrunkenen Mädchen”) blev oprindeligt trykt i Brechts tidligst publicerede digtsamling, *Hauspostille* fra 1927. Denne digtsamling er den oprindelige kilde og inspiration til værket, selvom det i sidste ende skulle vise sig, at den ene efter den anden af teksterne fra *Hauspostille* af forskellige grunde gled ud igen. Ideen og hele anlægget i samlingen med dens opdeling i lektioner til de forskellige lejligheder (næsten som bibellæsninger til kirkeårets forskellige højtider) gik tilbage til 1921, hvor ingen forlægger dog turde trykke samlingen, angiveligt på grund af indholdet i det makabre digt “Legende vom toten Soldaten” om Kejserens ordre til at grave den døde soldat op af graven og sende ham i krig igen. En første version af samlingen var udkommet allerede et par år tidligere som privattryk i en snes eksemplarer under titlen *Taschenpostille* som bibeltryk på tyndt papir og i tospaltet layout; denne privatudgave var Brechts reaktion på Kiepenheuer Verlags vægring ved at udgive digtene. Først efter at have skiftet fra Kiepenheuer til Propyläen Verlag lykkedes det at få udsendt *Hauspostille* i en egentlig forlagsudgave. De komplicerede forhold omkring tilblivelsen og receptionen af *Hauspostille* er indgående beskrevet hos Klaus Schumann.²⁹ Som bekendt leverede *Hauspostille* hovedparten af teksten til *Mahagonny Songspiel* – tekster, der på overraskende vis senere indgik i helaftensoperaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – men også en række af digtene i *Berliner Requiem* stammer således fra postillen. Det, man kunne kalde ‘den negative opbyggelighed’, som er så karakteristisk i *Hauspostille*, er også kendetegnende for *Berliner Requiem*. Hensigten med de to værker, digtsamlingen og kantaten, er i en vis forstand den samme. Derimod er der ikke, således som det er tilfældet med det berømte og berygtede eksempel i *Mahagonny*, tale om nogen form for *musikalske* lån fra *Hauspostilles* nodebilag til *Berliner Requiem*. Ingen af de tre digte fra *Hauspostille*, som Weill lod indgå i *Berliner Requiem*, er blandt dem, som Brecht lod ledsage af sine egne melodier i nodetilægget til postillen. Kun til “Legende vom toten Soldaten” gengiver Brecht sin egen melodi og fortæller os endda, at den er i d-mol, men netop dette digt nåede aldrig at blive en del af *Berliner Requiem*, trods Weills planer herom.

²⁸ Jf. Niels Krabbe: “Mahagonny hos Brecht og Weill”, *Musik & Forskning* 16 (1991) s. 112ff.

²⁹ Klaus Schumann: *Bertolt Brechts Hauspostille. Beiheft*, Frankfurt a.M. 1970.

Berliner Requiem peger altså tilbage mod *Hauspostille* i kraft af tekstlånene herfra; men det peger også fremad mod en anden vigtig udgivelse af Brechts digte, nemlig mod den mod nazismen mere målrettede samling *Lieder Gedichte Chöre*, udgivet i 1934 af Brecht og Hanns Eisler i forening. Her genfinder vi “Legende vom toten Soldaten”, de to “Berichte”, “Zu Potsdam unter den Eichen” og “Grab-schrift”. Nodebilaget indeholder kun melodier af Hanns Eisler (til de tekster, der ikke allerede var sat i musik af andre) som et vidnesbyrd om, at Weill nu var blevet skiftet definitivt ud med Eisler som Brechts foretrukne musikalske medarbejder.

Nedenfor gives en oversigt over samtlige enkeltnumre, som på et vist tidspunkt har haft forbindelse med *Berliner Requiem* med en bestemmelse af deres proveniens og eventuelle genanvendelse i anden sammenhæng.

1. “Können einem toten Mann nicht helfen” (*L&S* 129.06)³⁰
Digtet går tilbage til midten af tyverne. Weills udsættelse indgik i *Berliner Requiem* i radioopførelsen i 1929. Siden blev det genbrugt som afslutning på *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, en slags processionsmusik til frembærelsen af de forskellige skilte med politiske slogans efter byen Mahagonnys definitive fald og dødsdommens fuldbyrdelse over operaens ‘helt’ Jim Mahonney. I forhold til *Requiem*-versionen er der få og ubetydelige ændringer i operaversionen.
2. “Vom Tod im Wald” (*L&S* 27; *Drew* s. 186-87)
Digtet går tilbage til 1918, og det indgår i skuespillet *Baal* fra 1918-19. I 1921 optræder det i forbindelse med planerne for en udgave af digtsamlingen *Taschenpostille* før det endelig blev publiceret i *Hauspostille*. Weill udsatte digtet som en ballade for bassolo og ti blæsere i 1927, og som sådan blev det opført ved en koncert samme år. Indgik i Weills oprindelige plan for *Berliner Requiem*, som formentlig aldrig blev realiseret.³¹
3. “Zu Potsdam unter den Eichen” (*L&S* 127; *Drew* s. 222-23)
Digtet offentliggjort i tidsskriftet *Der Knüppel* i 1927. Weills oprindelige udsættelse med henblik på *Berliner Requiem* (radioversionen fra 1929) er gået tabt. En version for mandskor kendes fra Weills senere sammenstilling af digtet med den førnævnte “Legende vom toten Soldaten” under fællestitlen *Arbeiterchöre*.
4. “Marterl”/“Grabschrift 1919” (*L&S* 103, 129.03 og 142; *Drew* s. 210)
Det er uklart, hvilken af de to alternative tekster, Weill oprindeligt foretrak, den neutrale “Marterl” (“Hier ruht die Jungfrau Johanna Beck”) eller det politiske mindedig over Rosa Luxemburgs død, “Grabschrift

³⁰ I denne oversigt henviser *L&S* til registreringen i Joachim Lucchesi og Ronald K. Schull: *Musik bei Brecht*, Berlin 1988 og *Drew* til registreringen i Drew (1983).

³¹ “Version B” i Grosch (1996) s. 62.

1919”. David Drew mener at “Marterl” af Weill blev foretrukket frem for den originale “Grabschrift” for at tilfredsstille censuren. En anden årsag kunne være, at digtet om den anonyme Johanna Beck passer bedre ind i sammenhængen – og dermed virker stærkere – end en tekst, der er forankret i en konkret historisk begivenhed. Herimod hævder Nils Grosch, at det først var, da Weill lod sangen trykke i sin *Weill-Songbook* i 1929 – efter radioopførelsen af *Berliner Requiem* – at den politiske “Grabschrift” blev udskiftet med den apolitiske “Marterl”. *L&S* antyder, at “Grabschrift 1919” kan være identisk med Brechts “Ballade von der roten Rosa”, som kun kendes fra en upubliceret indholdsfortegnelse til *Hauspostille*.

5. “Vom ertrunkenen Mädchen” (*L&S* 53 og 129.02)
Et af Brechts tidlige digte, der går tilbage til tiden før 1920, angiveligt til Brechts egen melodi, som dog synes at være gået tabt. Digtet indgår i Brechts skuespil *Baal* fra 1918-19. Teksten om den druknede pige, der gradvis går i opløsning, fordi “Gott sie allmählich vergass” kan være inspireret af Rosa Luxemburg, hvis lig blev fundet drivende i en kanal i Berlin. Weills musik kendes kun fra *Berliner Requiem*.
6. “Die Legende vom toten Soldaten” (*L&S* mus 19 og 37.01; *Drew* s. 222-23)
Weills planer om efter radioopførelsen i 1929 at lade dette meget tidlige Brecht-digt, skrevet under indtryk af digterens deltagelse i 1. verdenskrig, indgå i *Berliner Requiem* blev tilsyneladende aldrig realiseret. Inden da havde Weill allerede udgivet sangen for firestemmigt a cappella kor, en besætning, der også ville have passet dårligt ind i *Berliner Requiem*. Oprindeligt blev sangen brugt i begyndelsen af 4. akt af Brechts *Trommeln in der Nacht* fra 1919, hvor den som indledning synges til guitarakkompagnement, formentlig til Brechts egen melodi, som vi kender fra *Hauspostille* (regibemærkning: “Glubb [...] singt zur Klampfe ‘Die Moritat vom toten Soldaten’”) og i øvrigt afføder den prosaiske indledningsreplik “Ich will Schnapps haben und keinen toten Soldaten”.³²
7. “Erster Bericht von dem unbekanntem Soldaten unter dem Triumphbogen” (*L&S* 129.04)
Digtet er fra 1926. Musikken kendes kun fra *Berliner Requiem*.

³² I Danmark var det netop opførelsen af denne forestilling, der i 1930 under titlen *De – Anarkist* introducerede Brecht for publikum. I denne forestilling debuterede Ruth Berlau som skuespiller i Danmark. Digtet om den døde soldat indledte forestillingen med den danske komponist Erling Brenes musik. Brechts døde soldat prydede i den anledning forsiden på det venstre-radikale tidsskrift *Forsøgscenens* maj-nummer fra 1930 (jf. Olav Harsløf: *Mondegruppen. Kampen om Kunsten og socialismen i Danmark 1928-32*, København 1997, s. 311, 314). Et lille særtryk af digtet i Broby Johannsens danske oversættelse var indlagt i tidsskriftet.

8. "Zweiter Bericht von dem unbekanntem Soldaten"
Digtet stammer fra 1927. Musikken kendes kun fra *Berliner Requiem*.
9. "Großer Dankchoral" (*L&S* 63 og 129.01)
Brecht skrev digtet i forbindelse med de tidlige planer for en udgave af *Hauspostille* som en fri parafrase over Joachim Neanders koral "Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren", overleveret til en anonym melodi, som første gang optræder i *Stralsunder Gesangbuch 1665*, og siden blandt andet anvendes i J.S. Bachs kantate nr. 137. Brecht anvender en ændret version af teksten i *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1932) i sangen "Hymne des erwachenden Jahoo" (musik af Eisler), ligesom melodien også danner udgangspunkt for hans *Hitler-Choral II* (1933), "Bitte den Anstreicher, daß er den Zinsfuß uns senke!", en af de seks *Hitler-Choräle* som Brecht skrev til koralmelodier fra det evangeliske kernerepertoire (foruden denne bl.a. "Nun danket alle Gott", "Befiel du deine Wege"). I 1950 satte også Rudolf Wagner-Régeny musik til "Großer Dankchoral". Weill overtager ikke den lutherske koralmelodi i *Berliner Requiem*, men som det fremgår af det følgende fastholdes stærke mindelser om melodien på raffineret vis i musikken.

Spørgsmålet om placeringen af "Großer Dankchoral" som indledning, som afslutning eller både som indledning og afslutning i *Berliner Requiem* diskuteres indgående i Nils Groschs artikel.³³

Musikken til Weills *Berliner Requiem*

Afsluttende skal bringes nogle spredte bemærkninger omkring de enkelte musikalske 'numre' i værket.

Der er mange gode grunde til at indlede en opførelse af *Berliner Requiem* med "Großer Dankchoral". Tekst og musik giver fra starten de rette associationer samtidig med, at de profanerer disse associationer. I en vis forstand kan man tale om en form for kontrafaktur, således som man kender det fra 1600- og 1700-tallet: en kirkelig tekst udskiftes til fordel for en verdslig, men med bibeholdelse af den oprindelige melodi. Resultatet bliver her et voldsomt sammenstød mellem de to verdener, Neanders religiøse og Brechts anarkistiske.³⁴ Efter de indledende to udråb "Lobet die Nacht" overholder musikken koralmelodiens metriske og strofiske opbygning: fire strofer, sammenstillet så første og tredje strofe hører sammen og anden og fjerde. Sidste linje i strofe 1-3 er identiske; kun i strofe fire sluttet med en variant af dette motiv. Hele satsen indrammes af to tomme kvinter: klan-

³³ Grosch (1996).

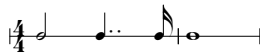
³⁴ Hans Martin Ritter taler om "ein gestischer Widerspruchszusammenhang von Haltungen", nemlig på den ene side "Gestus etwas der Zerknirschung, der Trauer, der stillen Zuversicht [...] Gestus freudiger Dankbarkeit" og på den anden side "Gestus aggressiver gesellschaftlicher Auseinandersetzungen [...] Gestus etwa des 'Sarkasmus'"; "Die Lieder der 'Hauspostille'", Bertolt Brecht "*Hauspostille*": *Text u. Kollektives Lesen*, Stuttgart 1978, s. 222.

gen a-e i første takt og e-h i sidste takt, “Kälte, Finsternis, Verderben”, som det hedder i sidste vers.

“Ballade vom ertrunkenen Mädchen” er udformet som en enkel, trestemmig recitation af Brechts fire strofer over en langsom, sarabandeagtig akkordsats for guitaren. Musikken forløber i to ens hoveddele, hver bestående af 16 to-takts fraser, holdt inden for en meget snæver ambitus med højst fire forskellige toner i melodistemmen. Kun i den allersidste frase synges der ud i en lang, smuk melisme på de sidste to ord i linjen “Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas”.

Også “Marterl” udviser en sådan musikalsk lovmæssighed: På næsten ostinatoagtig vis spiller saxofonen og klarinetten hele vejen igennem (med en enkelt udvidelse midtvejs) et rytmisk motiv med tre kernetoner i stigende bevægelse over et fast, adstadigt valseakkompagnement i de øvrige messingblæsere og banjoen. Her er et eksempel på Weills fra *Dreigroschen*-musikken kendte benyttelse af stilmidler fra populærmusikken – måske tænkt som parodi (således som *Melos*-artiklen fra 1929 vil vide det), måske ment som en skærpelse af tilhørernes opmærksomhed. Forlægget er den såkaldte *Boston*, en dans i tredelt takt, som opstod i USA omkring 1870 og under navnet *engelsk vals* blev yndet i Tyskland efter 1. verdenskrig. De to gange afsluttende “Ruhe sanft” sætter det populære danseforlæg i grelt lys.

De to “Berichte” om den ukendte soldat under triumfbuen udgør den indholdsmæssige kerne i værket. De danner såvel tekstligt som musikalsk en helhed. “Erster Berichts” aggressive march, præget af ostinate motiver går *attacca* over i “Zweiter Berichts” frie deklamation til et tilbageholdt orgelakkompagnement.



“Zweiter Bericht” indledes med et rytmisk motiv, som Weill anvender i adskillige værker fra Weimartiden med næsten ledemotivisk betydning:

Motivets signalværdi kan bedst karakteriseres med udtryk som “betydning”, “vægt”, “alvor” og bruges hver gang som instrumental kommentar til en afgørende foreteelse eller et afgørende udsagn, således som det fremgår af følgende liste over dets anvendelse:

- Symfoni nr. 1* (1919), t. 13, 126, 259, 398
- Vom Tod im Wald* (1927), 3. strofe
- Mahagonny Songspiel* (1927), “Choral, No. 5a”
- Der Zar läßt sich photographieren* (1927), ciffer 74 og ciffer 141
- Berliner Requiem* (1929), “Zweiter Bericht”
- Happy End* (1929), “Der kleine Leutnant”
- Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929), scene 7, ciffer 102
- Der Silbersee* (1932), nr. 6a (ciffer 625) og “Finale” (ciffer 455)
- Die sieben Todsünden* (1933), prolog og epilog

“Zu Potsdam unter den Eichen” kendes som ovenfor nævnt i en udgave for trestemmig mandskor a cappella. En enkelt musikalsk detalje fra radioopførelsen i 1929 (for tre solister med instrumentalt akkompagnement) fremgår af trykforlægget

fra 1929 til Universal Editions udgave³⁵ og artiklen om radiomusikken i *Melos* fra 1929, citeret i det foregående.³⁶ Her hedder det som eksempel på Weills bevidste brug af parodi i værket: “Hier [i *Berliner Requiem*] geht Weill so weit, daß er gegen einen ordinären Marsch das Glockenspiel der Potsdamer Garnisonskirche (“Üb’ immer Treu und Redlichkeit”) kontrapunktiert”. Nodebilag til *Melos* og kopien i Weill-Lenya Research Center viser, at der er tale om sidste strofe, og at kontrapunktet i øvrigt har en påfaldende lighed med Papagenos arie fra *Die Zauberflöte*! Det har ikke været muligt at bestemme en eventuel sammenhæng mellem Mozarts arie og klokkespillet i Potsdam.

Fra Weills “Zu Potsdam unter den Eichen”; nodebilag i *Melos* 8 (1929) i forbindelse med artiklen ‘Meloskritik’.

Berliner Requiem hører ikke til blandt de kendte og hyppigst spillede af de værker, der udsprang af det stormfulde samarbejde mellem Brecht og Weill i årene fra 1927 til 1933. I det foregående er søgt belyst nogle af grundene til værkets noget tilbagetrukne position: usikkerheden omkring overleveringen og dermed om den ‘rette’ version af værket, dets tætte forbindelse med det nye radiomedie, der befandt sig på et i forhold til i dag uhyre primitivt teknisk stadium, det alvorlige politiske og moralske budskab, som i modsætning til det tilsvarende budskab i en række af de kendte værker ikke kan affejes med en munter latter, og endelig et tonesprog, som viser en anden side af komponisten Kurt Weill og kun i glimt ligger tæt op ad den velkendte *Dreigroschen*-stil.³⁷

SUMMARY

The article deals with scattered aspects of Weill’s and Brecht’s *Berliner Requiem*. The work is seen as an example of the questioning of the traditional concept of the work of art, inherited from the 19th century, and as a work born by the possibilities and the aesthetics of the new broadcasting medium, the latter being discussed at a certain length on the basis of the leading music periodicals of the late 1920s. The origins of Brecht’s texts are traced, and a few musical characteristics of the work are pointed at.

³⁵ Weill-Lenya Research Center, Series 10.B4.1

³⁶ Jf. note 15.

³⁷ Jf. Kim Kowalkes afslutningsbemærkning i sin bog *Kurt Weill in Europa* (Studies in Musicology 14), Ann Arbor 1979, s. 309: “Whether Weill will regain his pre-war stature and escape his unfortunate and erroneous ‘threepenny’ image cannot be safely foretold at this time”.