

ist als schmerzlicher Tribut an die Kriterien der Bandenteilung zu akzeptieren. Die auffallend weit auseinanderliegende Entstehung der beiden Teilbände hat schließlich auch einen Vorteil zeitigt: Im zweiten Teilband findet sich als Nachtrag nun auch die verschollen geglaubte Reinschriftversion, also die im Klaviersatz etwas lichtere authentische Fassung der Kosegarten-Vertonung *Das Abendrot* D 236, für deren Wiedergabe unerwartet das 2004 auf einer Stargardt-Auktion angebotene und inzwischen bereits wieder verschollene Autograph zur Verfügung stand. Überhaupt ist die Quellensituation für diesen Band überaus günstig; für gut vier Fünftel der meist erst posthum gedruckten Werke stand ein Autograph zur Verfügung. Die Edition einschließlich des ausführlichen und kundigen Vorworts darf als vorbildlich bezeichnet werden.

Das gilt auch für den Klaviermusikband, der in den Händen einer in dieser Gattung vielfach glänzend ausgewiesenen Editorin gelegen hat. Der Band versammelt Schuberts vierhändige Kompositionen aus den Jahren 1810 bis 1818 in chronologischer Folge und, wie in der NGA glücklicherweise üblich, in Partituranordnung. Somit enthält er auch Schuberts erste vollständig überlieferte Komposition überhaupt, die weit über 1.000 Takte umfassende *Fantasie D 1* des Vierzehnjährigen. Auch die einzige Komposition, die Schubert Beethoven zu widmen wagte, die *Acht Variationen über ein französisches Lied* D 624 (1822 als Opus 10 gedruckt) sind enthalten; im Anhang findet sich zudem die fragmentarische autographe Entwurfsfassung, die besonders im Blick auf die spektakulären Modulationen der Takte 220 ff. und 238 ff. aufschlussreich ist. Bei allen Werken, für die teilweise auf weltweit verstreute Autographenbruchstücke zurückgegriffen wurde, ist die Entscheidung zu loben, die von Schubert notwendigerweise ausgesparten Noten am oberen und unteren Umfang der Tastatur zu ergänzen (und als Ergänzung kenntlich zu machen), denn im Unterschied etwa zu Beethoven hat Schubert sich durch die Umfangsbeschränkung der Wiener Klaviere in diesen frühen Werken nicht zu originellen Lösungen herausfordern lassen, sondern einfach, besonders auffällig in der Oberstimme der *Variationen Opus 10*, „Löcher“ in der brillanten Sechzehntelfiguration riskiert. Auch hier also

liegt eine mustergültige, kritischen wie praktischen Interessen gleichermaßen entgegenkommende Edition vor.

(Dezember 2010) Hans-Joachim Hinrichsen

KURT WEILL: The Kurt Weill Edition. Serie I: Bühnenwerke. Band 0: Zaubernacht. Kinderpantomime. Musik von Kurt Weill. Szenarium von Wladimir Boritsch. Hrsg. von Elmar JUCHEM und Andrew KUSTER. New York: The Kurt Weill Foundation for Music – European American Music Corporation 2008. Notenband: 221 S., Kritischer Bericht: 69 S.

„Dieses gewiss nicht schwer wiegende [...] Werk ist als Entwicklungswert von höchster Bedeutung.“ So urteilte 1927 Heinrich Strobel über Kurt Weills erste Bühnenarbeit, die für eine Nonett-Besetzung instrumentierte Kinderpantomime *Zaubernacht* von 1922. Den „Entwicklungswert“ sah Strobel in der Überwindung spätromantischer Musikdramatik; er zeigt sich indes noch auf einer weiteren Ebene: *Zaubernacht* antizipiert auch Weills späteres Streben nach Einfachheit und Verständlichkeit und dessen satztechnische Korrelate. Der Komponist selbst bekannte 1930 in einem Interview: „Das erste Werk, aus dem der einfache Stil zu erkennen ist, war wohl das Ballett [sic] *Zaubernacht*.“ Die Bedeutung des Werks für Weills kompositorische Entwicklung war lange Zeit nur durch einen autographen Klavierauszug und die aus *Zaubernacht* abgeleitete Suite *Quodlibet* op. 9 (1923) zu erschließen; alles andere Quellenmaterial galt bis zur überraschenden Wiederentdeckung des bei allen Aufführungen verwendeten Stimmensatzes und einer Abschrift fremder Hand des Klavierauszugs 2005 als verschollen. Das vorrangige Verdienst der 2008 von Elmar Juchem und Andrew Kuster im Rahmen der Kurt Weill Edition vorgelegten Kritischen Ausgabe von *Zaubernacht* besteht somit darin, dass durch sie eine nicht eben epochale, aber für das Verständnis des Weill'schen Werdegangs doch überaus bedeutsame Komposition überhaupt erst zugänglich geworden ist.

In einer exzellenten, akribisch recherchierten Einleitung referiert Juchem die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes sowie seine Überlieferungsproblematik und beleuchtet dabei u. a. ein wenig bekanntes Kapi-

tel der Theatergeschichte Berlins (und „Charlottengrads“). Weill schrieb *Zaubernacht* während seines Studiums bei Ferruccio Busoni auf ein Szenarium des russischen Produzenten und Autors Wladimir Boritsch, das den Topos zum Leben erweckter Spielzeugfiguren bemüht. Die Arbeit am Klavierauszug (Quelle Vh) ging offensichtlich jener an der Partitur voraus. Ende 1922 wurde *Zaubernacht* mehrmals in Berlin gespielt. 1925 fanden die Stimmen (Im, Ih) und die Abschrift (Vm) des Klavierauszugs bei einer Neuinszenierung des Stücks durch Boritsch in New York Verwendung; 1959 gelangten diese Quellen an die Yale University, wo sie in einem Safe abgelegt und vergessen wurden. Ihre unverhoffte Hervorholung aus diesem Dornröschenschlaf mutet kaum minder märchenhaft an als das Sujet der Pantomime selbst. Die Partitur jedoch dürfte unwiederbringlich verloren sein.

Die besondere Herausforderung bei der Edition von *Zaubernacht* bestand somit in der Rekonstruktion der Partitur aus den von verschiedenen Kopisten angefertigten Stimmen (Im). Schwierigkeiten bereiteten dabei vor allem die beiden vokalen Abschnitte des Stücks. So musste die Gesangsstimme des eröffnenden *Liedes der Fee* aus Vh übernommen werden (inwieweit ihre Emendation nach einer vermutlich wenig verlässlichen und unvollständigen Stichnotation in der Flötenstimme sinnvoll ist, wäre zu diskutieren). Eine nur fragmentarisch durch zwei autographe Instrumentalstimmen (Ih) überlieferte Neufassung dieses Liedes kam für die Aufnahme in den edierten Text nicht in Frage. Auch der Gesangspart eines weiteren Liedes gegen Ende fehlt fast komplett, so dass im Interesse der Aufführbarkeit die ganze 41-taktige Passage aus dem edierten Text herausgenommen wurde, was überraschend schmerzlos möglich war.

Mit der Begründung, dass das Szenarium in seiner Gänze nicht mehr zu rekonstruieren und szenisch motivierte Eingriffe in die musikalische Form nicht mehr zu beurteilen waren, reproduziert die Edition die äußere Werkgestalt im Zustand vor den bei Proben bzw. zwischen Aufführungen eingetragenen Strichen und Wiederholungen; sie übernimmt jedoch die im Kontext der Berliner Produktion vorgenommenen Detailänderungen. Dieses Verfahren erscheint insofern zweifelhaft, als es eine Fas-

sungsmischung impliziert; immerhin aber lassen sich die nicht berücksichtigten Formänderungen mit Hilfe des Kritischen Berichts leicht nachvollziehen.

Da die Lesarten von Im nicht anhand einer autoritativen zentralen Referenzquelle überprüft werden konnten – Vh taugt in dieser Hinsicht nur bedingt als Ersatz der Partitur –, erforderte ihre Bewertung ein besonderes Fingerspitzengefühl. Den Herausgebern ist zu konzedieren, dass sie dieser durchaus nicht unheiklen Aufgabe überwiegend mit großer Souveränität gerecht geworden sind; dennoch gibt es einige Ansatzpunkte für Kritik. So wirken drei der durch Fußnoten markierten Entscheidungen bei zweifelhaften Tonhöhen wenig überzeugend (T. 910, 1031/1047, 1220). In T. 1031/1047 etwa kollidiert in Im ein As als Abschluss einer Lamento-Figur im Fagott mit dem dreifach oktaverdoppelten Basston A eines d-Moll-Quartsextakkords zu Beginn einer Unisono-Streicherphrase; in Vh dagegen endet auch das ‚Fagott-Motiv‘ auf A. Die Herausgeber halten sich hier an Im und verweisen auf *Quodlibet* (III, T. 112); dort aber fehlen (wie in Vh) die Verdopplungen der neu ansetzenden Phrase in der Basslage, so dass die Dissonanz durch einen zweifachen Oktavabstand entscheidend gemildert wird. (16 Takte später in *Quodlibet*, wo die beiden Gestalten in derselben, nun der eingestrichenen Oktave aufeinander treffen, beschränkt sich der Satz in der Tat auf *a'*.) Auch die Behandlung von T. 1220.1 erscheint problematisch. An dieser Stelle steht in Vh ein schlichter und Weill-typischer Mollsubdominantakkord *bf'/des''g'*; der entsprechende Klang in Im (Klavier) enthält aber sowohl *f'* (mit Auflöser) als auch *fes*. Gegen die harmonische und orthographische Logik (der nächste Akkord ist C^7 mit Quarte statt Terz) entscheiden sich die Herausgeber für die Verwandlung des *f'* in *fes'* und argumentieren etwas hilflos mit der Psychologie des Kopisten bei der Akzidenzsetzung. Indessen bezeichnet es die hohe wissenschaftliche Qualität dieser Ausgabe, dass derlei Problemfälle in aller Regel mit großer Sorgfalt transparent gemacht werden.

Gerade in Anbetracht der primären Bedeutung von *Zaubernacht* als „Entwicklungswert“ für Weill wäre eine ergänzende Edition des Klavierauszugs Vh wünschenswert. Sie würde sowohl aufschlussreiche Einblicke in die Instru-

mentationswerkstatt des jungen Weill ermöglichen als auch szenische Produktionen erleichtern.

(Oktober 2010)

Tobias Faßhauer

KURT WEILL: *The Kurt Weill Edition. Serie IV: Miscellanea, Band 2: Popular Adaptations 1927–1950.* Hrsg. von Charles HAMM, Elmar JUCHEM und Kim H. KOWALKE. New York: The Kurt Weill Foundation for Music – European American Music Corporation 2009. 325 S.

Dass das Schaffen Kurt Weills die wohl größten Herausforderungen für die klassische historische Musikphilologie bedeutet, wissen wir spätestens, seitdem zwei Jahre nach dem 50. Todes- und 100. Geburtsjahr des Komponisten mit *The Firebrand of Florence* – mit seiner unendlich verworrenen Quellenbasis – das erste Broadwaymusical im Rahmen einer kritischen Gesamtausgabe ediert wurde. Doch genauso lohnend wie jene Ausgabe erscheint der jüngst vorgelegte Band mit populären Bearbeitungen seiner Theaterlieder, beginnend mit dem *Alabama-Song* von 1927 bis zu Weills Tod 1950. 176 solcher Ausgaben wurden von den Mitarbeitern der Weill-Edition ausfindig gemacht; alle wurden in Form eines ausführlichen Katalogs dokumentiert, zu allen gibt es eine farbige Miniaturreproduktion des Titelumschlags, und 38 Songs sind in Graustufen-Faksimiles reproduziert. Hinzukommt ein 94 Spalten starker editorischer Essay von Charles Hamm.

Dass Hamm für diese Aufgabe gewonnen werden konnte, scheint ein Glücksgriff, ist er doch nicht nur eine durch Forschungs- und Editionsarbeiten zu Guillaume Dufay und Igor Stravinsky, ausgewiesener und erfahrener Experte historischer Musikphilologie, sondern zugleich ein Pionier der angloamerikanischen Popularliedforschung und somit alles in allem ein solcher Spagatkünstler, wie ihn das Sujet verlangt. Denn in der Tat lassen sich die „popular adaptations“ – zumindest wenn man, wie Hamm es tut, stets die Partituren der originalen Bühnenwerke vergleichend zu Rate zieht – als Schlüssel zu Weills Ästhetik, zu seinem Werk und dessen Rezeptionsgeschichte verstehen, und das nicht nur, weil sie die einzigen gedruckten Quellen zu vielen von Weills Theaterwerken sind, die zu Lebzeiten des Komponisten (und teilweise bis heute) greifbar waren.

Letztlich stellt die Rezeption seiner Theaterlieder – in vereinfachter und nur selten vom Komponisten verantworteter Form – einen integralen Bestandteil der Werke selbst in ihrer kommunikationsästhetischen Struktur dar, so dass Weill bei jedem Bühnenwerk aufs Neue viel Energie investierte, seine Verleger dazu zu bewegen, deren Vermarktung möglichst effizient zu betreiben.

Sorgfältig stellt Hamm zunächst den historischen Kontext dar und zeichnet kenntnisreich den Rahmen der Veröffentlichungsgeschichte populärer Musik schon des 19. Jahrhunderts nach, die schon damals auf den privaten Abnehmer zielte und damit ein Massenpublikum adressierte. Bei Kurt Weill war der Weg aber ein anderer: Als avantgardistischer Opernkomponist hatte ihn die Wiener Universal-Edition in den 1920er Jahren in ihr Programm aufgenommen. Als er dann 1927 mit seinem *Alabama-Song* aus *Mahagonny* erstmals Anlass hatte, seinen Verlag zum populären Vertrieb eines Theatersongs zu motivieren, war dies ein für den Verlag neues Terrain. Die Vermarktungsstrukturen populärer Theaternummern mochte man sich für Weill, Krenek und andere vielleicht bei den einheimischen Operettenverlagen anschauen, doch galten für die Songs jener Komponisten, gab man sie auch in die Hände von Spezialisten im Arrangieren populärer Musik, andere Regeln – und freilich andere Auflagenzahlen. Klug und präzise führt Hamm in jedes der Originalwerke Weills, aus denen populäre Bearbeitungen hervorgingen (also in fast jedes nach 1927 entstandene) ein, wobei eine ausführlichere Berücksichtigung der werkspezifischen Sekundärliteratur wünschenswert gewesen wäre: Hamm verlässt sich hier im Wesentlichen auf die grundlegenden monografischen Arbeiten Kowalkes von 1979 und Drews von 1987, die doch durch zahlreiche in der Zwischenzeit entstandene Studien zu ergänzen wären. So wären auch problematische Aussagen wie die, Weill habe *Aufstieg und Fall* für das Operntheater und dessen Publikum geschrieben (S. 51) oder *Die Sieben Todsünden* seien die letzte Zusammenarbeit von Weill und Brecht gewesen (S. 53), zu vermeiden gewesen.

Exemplarisch nimmt Hamm detaillierte Vergleichsanalysen von Vorlage und Bearbeitung vor, zieht zahlreiche oft kaum bekannte Quellen (vornehmlich Verlagskorrespondenz) hin-