

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-

zu und gelangt so zu grundlegenden Aussagen über Weills Einschätzung der Bearbeitungs-, insbesondere aber der Vermarktungstätigkeiten des jeweiligen Verlags. Wie kaum ein anderer Theaterkomponist beobachtete Weill, schon in den 1920er Jahren und verstärkt dann am Broadway, die Möglichkeiten der Ausnutzung kommerzieller Einzelausgaben. Wohl um den damit einhergehenden Verlust sowohl kompositorischer als auch dramaturgischer Substanz wissend, drängte er seine Verleger nach größerem Engagement bei Herstellung und Vertrieb solcher Ausgaben sowie ihrer Verwendung durch Schallplattenindustrie und Rundfunk und beobachtete peinlich genau deren massenmediale Wirksamkeit am eigenen Radiogerät. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildete wohl *Love Life*, eines seiner gewagtesten und experimentellsten Musicals, bei dem eine frühzeitige und umfassende Kommerzialisierung von insgesamt mindestens sechs Songs vertraglich vereinbart wurde, deren Umsetzung in populären Aufnahmen dann jedoch aufgrund des gewerkschaftlich erzwungenen Aufnahmeverbots ausblieb.

Lesenswert ist auch Hamms grundlegende Analyse und Reflexion dessen, was populärer Erfolg eigentlich ist bzw. was ihn ausmacht und an was er abzulesen wäre. Hamm differenziert hier zwischen dem schnellen und spontanen Erfolg sowie der langanhaltenden Präsenz eines Song im populären Repertoire, vergleicht (sofern vorhanden) Auflagen- und Verkaufsziffern, Charts und Zählungen von kommerziellen Interpretationen in der Homepage des „All Media Guide“, zieht paradigmatische Popinterpretationen hinzu und geht dabei immer wieder zurück auf Weills eigenes Nachdenken über diese populären Reflexe.

Doch möchte ich eine spezifische Sichtweise Hamms, die bei seinen Analysen immer wieder durchscheint, in Frage stellen oder doch durch einen widersprechenden Gedanken flankieren: Die Sheet-music-Bearbeitung des Songs *West Wind* aus *One Touch of Venus* etwa verstümmle diesen, indem sie ihn zurechtbiege „into the pattern of a verse-refrain Tin Pan Alley ballad (AABA) by eliminating important sections for orchestra and chorus in the second refrain and the final eight-measure extension that in the stage version brings the piece to a sonic and dynamic conclusion“ (S. 65). Immerhin baut doch

das populäre Musiktheater – auch gattungsgeschichtlich betrachtet, etwa in der Revue, der frühen *musical comedy* und ähnlichen Formen mit schwacher Handlungsdramaturgie – ganz wesentlich auf das populäre Lied samt seiner formalen, stilistischen, aber nicht zuletzt seiner kommunikativen Charakteristika und Konventionen. Nicht zufällig lernte Weill im Laufe seiner Karriere die Wirkung eines populären Songs als solchem auch für die Wirkung seiner Bühnenwerke nutzbar zu machen, auch wenn dessen musikalische Struktur für den Theaterkontext oft erheblich erweitert wurde, um eine zusätzliche dramatische Aussageebene zu gewinnen. Dass diese bei einer „Auskopplung“ als Sheet music verloren gehen würde, war ja auch dem Musical-Komponisten klar, und er operierte bewusst damit, schon wenn er sein Theaterwerk komponierte und dabei populäre Nummern als solche einbaute. Somit bildet das populäre Arrangement des Theaterliedes durchaus kein sekundäres Derivat seiner Vorlage, sondern eine mediale Existenzform, die zur derjenigen des Bühnenwerks quasi dazugehört.

Von hier ausgehend lässt sich auch ein anderer Gemeinplatz, der von Weills eigenen Aussagen über seine Stilentwicklung schon der 20er Jahre gestützt wird, hinterfragen: „Weills music moved from complexity to relative simplicity“ (S. 75). Sofern hier Simplizität vs. Komplexität im Hinblick auf die anhand von Notentexten allein diagnostizierbaren strukturellen Eigenheiten gemeint ist, ließe sich dem ja durchaus zustimmen. Bezieht man aber, und dies wird wohl der Weill'schen Ästhetik eher gerecht, die vielschichtigen Einsichten in rezeptive und kommunikative Prozesse, die Populäre Musik, Musiktheater, Sheet music, Schallplatte, Rundfunk u. v. m. zu einem dynamischen medialen Dispositiv zusammenbinden, mit ein, so lässt sich vielmehr argumentieren, dass Weill im Laufe seiner Karriere zu einer Komplexität künstlerischer Arbeit gelangte, wie man sie wohl kaum einem seiner Zeitgenossen (nicht einmal am Broadway) nachsagen kann.

(April 2010)

Nils Grosch