

gabe einen Fortschritt gegenüber Ulrich Leisingers Ausgabe des *Sanctus*, der die beiden Stellen ohne Kommentar korrigiert hatte.

Ein exemplarischer Vergleich des ersten Kyrie mit dem Faksimile von Partitur und Stimmen (letzteres unter [www.slub-dresden.de](http://www.slub-dresden.de)) ergab einige Korrekturen am Notentext: T. 2, Ten., Bogen zu 1.–2. Note (nur B 4) | T. 8, Ob. II, Bogen zu 2.–3. Note durchgezogen (nur A) | T. 14, Ob. II, Bögen gestrichelt | T. 25, Ob. I, Bogen gestrichelt | T. 27, Ob. I, 2. Bogen gestrichelt | T. 42, Sopr. I, *tr* gerade (nur B 1) | T. 47, Fag., 1. Bogen durchgezogen (B 15) | T. 49, V. II, 2. Bogen durchgezogen (nur B 18) | T. 57, Ten., Bogen zu 1.–5. Note (nur A) | T. 68, Ob. I, Bogen gestrichelt | T. 83, Va., letzte Note muss aus harmonischen Gründen ein *a'* sein (so A, B 19), im Notentext ist ein Auflösungszeichen zu ergänzen, das Adnotat im Kritischen Bericht erübrigt sich | T. 96, Basso, Bogen zu 7.–8. Note (nur A) | T. 99, Sopr. II, Bogen zu 2.–3. Note (nur A).

Zahlreicher noch sind die Ungenauigkeiten im Kritischen Bericht, vor allem bei der Verzeichnung der Artikulationsbögen. Wer sich für derartige Kleinigkeiten interessiert, sollte in jedem Fall die Faksimilia vergleichen.

(März 2007)

Andreas Pfisterer

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung IV (1749) BWV 245 / BC D 2d mit der unvollendeten Revision BC D 2e (1739) im Anhang. Partitur. Hrsg. von Peter WOLLNY. Englische Version von Henry S. DRINKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2002. XV, 208 S., Faks. (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext.)*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725) BWV 245 / BC D 2b. Partitur. Hrsg. von Peter WOLLNY. Englische Version von Henry S. DRINKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XIII, 192 S., Faks. (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext.)*

Die Neue Bach-Ausgabe hatte (früheren Ausgaben folgend) für die Johannespassion eine Fassung „letzter Hand“ konstruiert, und dabei die unvollendet gebliebene Revision von 1739 mit dem jeweils letzten Stand des Stimmenmaterials kombiniert (unter Ausschluss der mutmaßlich äußerlich bedingten Änderungen in

Text und Besetzung). Das Ergebnis dürfte nach wie vor die „beste“ Fassung des Werkes darstellen, der heutigen Auffassung von „Authentizität“ genügt sie aber offenbar nicht. Die zu besprechende neue Ausgabe folgt daher anderen Vorgaben und gibt im Wesentlichen die beiden vollständig rekonstruierbaren Aufführungsfassungen Bachs wieder. Die Authentizität im Sinne einer Orientierung an dokumentierten Aufführungen statt an einem abstrakten Werk geht glücklicherweise nicht so weit, dass auch die zahlreichen unkorrigiert gebliebenen Fehler des Stimmenmaterials in die Edition aufgenommen würden, obwohl sicherlich ein Teil von ihnen in Bachs Aufführungen erklingen ist. Die Fassungen werden also ihrerseits im Dienste der heutigen Aufführungspraxis idealisiert. Auffällig ist, dass die historisch wie praktisch vielleicht interessanteste Aufführungsfassung I (1724), also die Fassung „erster Hand“, ausgespart bleibt – offenbar weil es dazu notwendig wäre, drei Takte Rezitativ nachzukomponieren und in die Verwendung der Holzbläser einzugreifen.

Der Kritische Bericht beschränkt sich auf das Wesentliche und ist daher recht übersichtlich. An textkritisch interessanten Stellen ist es jedoch aufgrund der komplizierten Überlieferungslage notwendig, den Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe zu vergleichen, um nicht aus den unvollständigen Angaben falsche Schlüsse zu ziehen. (Auch die vereinzelt Druckfehler lassen sich von dort her korrigieren.)

So erscheint etwa die Frage des Pausierens der Bläser im Schlusschor Nr. 39, T. 40–44 und 104–108 in anderem Licht, wenn man aus der Neuen Bach-Ausgabe erfährt, dass die eine Stelle im Stimmenmaterial, wo das Pausieren verlangt wird, autograph ist, während die übrigen (wie es scheint, in Eile) von Kopisten geschrieben wurden. Peter Wollnys Vermutung im Kritischen Bericht zur Stelle, dass Bach diese Intention bereits beim Ausschreiben der Stimmen wieder fallen gelassen habe, wäre eher umzukehren: Die Idee ist ihm zur letzten Minute gekommen und weder in die Partitur noch in die schon geschriebenen Oboenstimmen noch in die von J. A. Kuhnau aus der Partitur ausgeschriebene Parallelstelle übernommen worden.

Eine Inkonsequenz gegenüber den Editions-

prinzipien stellt die Übernahme der Lesart der Partitur für Satz 33, T. 6 dar. Wie man wiederum der Neuen Bach-Ausgabe entnehmen kann, verdankt diese Lesart ihren Ursprung einem autographen Eingriff Bachs in den abschriftlichen Teil der 1739/49 entstandenen Partitur. Wie die zahlreichen anderen Revisionen, die nicht in das Aufführungsmaterial eingegangen sind, hätte sie in dieser Edition unberücksichtigt bleiben müssen.

Wenn die Einzelanmerkungen also neben der Entlastung des philologischen Gewissens nur Verweischarakter haben, hätte man sich allerdings überlegen können, auf die Verzeichnung der musikalisch irrelevanten Schreibfehler zu verzichten, die den größeren Teil der Anmerkungen ausmachen. Nicht auffinden konnte ich im Übrigen den Anhang, auf den in Fassung IV, S. 203/4 für den Originaltext von Nr. 19–20 verwiesen wird.

Die insgesamt sorgfältig gemachten Neuauflagen stellen eine Ergänzung zu den Notenbänden der Neuen Bach-Ausgabe dar; sie erleichtern in jedem Fall das Vergleichen der Fassungen und damit den Einstieg in eine chronologisch aufgeklärte Wahrnehmung der Johannespasion.

(Januar 2007)

Andreas Pfisterer

*THE KURT WEILL EDITION: Series I – Stage. Volume 18: The Firebrand of Florence. Broadway Operetta in Two Acts. Edited by Joel GALAND. Miami: The Kurt Weill Foundation for Music, Inc., New York, European American Music Corporation (im Vertrieb SMD Schott Music Distribution, Mainz) 2002. 1008 + 115 S., Abb., Faks.*

Wer in den 1970er-Jahren regelmäßig publizistische Neuerscheinungen zur Musik des 20. Jahrhunderts wahrgenommen hat, wird sich an einen Band in der Reihe *suhrkamp taschenbuch* erinnern. Er trug den schlichten Titel *Über Kurt Weill*, kam 1975 anlässlich des 75. Geburtstages und 25. Todestages des Komponisten heraus und wurde in Kreisen engagierter Avantgardenanhänger durchaus nicht goutiert. Denn in dieser Textsammlung erschien Weill nicht als der Verräter an der Sache der modernen Musik, von dem allenfalls die Werke der europäischen Schaffensphase akzeptabel seien (obwohl Schönberg nach der Analyse von Songs

aus der *Dreigroschenoper* dekretiert hatte, sie stünden handwerklich weit unter Léhar). Nein, hier brach sich die Forderung Bahn, das historische Urteil über Weill, und zwar über den ‚ganzen‘ Weill, abhängig zu machen von der Kenntnis seines Gesamtwerks und einer Abkehr vom unreflektierten Klischee eines Kontinuitätsbruchs im Komponieren Weills nach 1933. Der Herausgeber David Drew behauptete denn auch voller Verve mit Blick auf den amerikanischen Weill, eine volle und gerechte Würdigung von dessen Werk für den Broadway werde „erst dann möglich sein, wenn sein frühes Werk völlig neu bewertet worden ist, und nicht eher“.

Nun mochte damals wie heute die Auseinandersetzung mit dem frühen Weill schon deswegen eher zu leisten sein, weil Notenausgaben zumindest von Hauptwerken aus dem ersten Jahrhundertdrittel im Handel oder in Bibliotheken zugänglich waren und sind. Aber Partituren beispielsweise des Musical Play *Johnny Johnson*, der Musical Comedy *One touch of Venus* oder der Broadway Opera *Street Scene* vermochte allenfalls scharfer bibliographischer Spürsinn aufzutreiben. Von der 1945 uraufgeführten, zweiaktigen Broadway Operetta *The Firebrand of Florence* gar dürfte lange Zeit höchstens eine Handvoll Weill-Spezialisten etwas gewusst haben (bis heute ist sie in allen einschlägigen Lexika keines Artikels gewürdigt worden). Das hat einen simplen Grund: Das Stück war für Broadway-Verhältnisse ein nahezu totaler Misserfolg. Verzeichneten die beiden Vorgängerwerke Weills – *Lady in the Dark* und *One touch of Venus* – über 450 und 550 Aufführungen, fiel für den *Firebrand* nach 43 Vorstellungen der letzte Vorhang. Weills Entschluss, eine Art amerikanische Operette zu schreiben, ihrer Musik dann aber unüberhörbar europäische Züge zu geben, mag ein Grund für die geringe Durchschlagskraft der Produktion gewesen sein. Schon in der Orchesterbesetzung verzichteten der Komponist und sein ‚Werkstattgehilfe‘ Ted Royal auf alle Instrumente, die als typisch amerikanisch gelten: Saxophon- und Banjosound fehlen ebenso wie Anklänge an Idiome des Jazz oder des Tin Pan Alley-Stils. Vielleicht traf auch der auf einem Schauspiel von Edwin Justus Mayer basierende Plot nicht die Stimmung eines Publikums, dem in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs weniger der Sinn stand nach der „intelligen-