

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 aufgefächerte Wahrnehmung der Johannesspassion.

(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 Avantgardeanhänger 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-

ten, intimen Operette“ (Weill) um den florentinischen „Firebrand“, den „Aufwiegler“ Benvenuto Cellini, seine Muse und Geliebte Angela, das Herzogenpaar der Medici und den ermordeten Grafen Maffio (der sich aber in der letzten Szene als höchst lebendig erweist). Zu weit, so möchte man vermuten, war dem Publikum das Florenz des 16. Jahrhunderts entfernt von der brennenden Welt der 1940er-Jahre, zu unrealistisch die musikalische Staffage aus opernhaftem Liebesgesang, Arien, Songs, Duetten und Ensembles, zu fremd das Cinquecento à la Broadway, in dem Walzer, Gigue, Sarabande und Tarantella getanzt werden. Dazu kamen offensichtliche Fehlbesetzungen bei den Sängern einiger wichtiger Partien; Weill hatte nur seine Frau Lotte Lenya für die Partie der Herzogin durchsetzen können, doch gerade ihre Leistung fand bei den Kritikern eine geteilte Aufnahme. Auch die Gesangstexte von Ira Gershwin und schließlich die umfangreiche Partitur wurden von Fachleuten kontrovers beurteilt, wenn auch keineswegs in Bausch und Bogen verworfen. Wie auch immer: Der Komponist hielt sich nicht lange mit diesem Fehlschlag auf und wandte sich wenige Wochen nach der Premiere des *Firebrand* am 22. März 1945 mit seinem rastlosen Schaffensdrang neuen Vorhaben zu.

Die von Joel Galand besorgte kritische Edition von Weills Cellini-Operetta verdient über die Tatsache hinaus, dass hier eines der umfangreichsten Bühnenwerke des Komponisten aus der amerikanischen Zeit zugänglich gemacht wird, vor allem deswegen gesteigerte Aufmerksamkeit, weil sie erstmals überhaupt das textliche und musikalische Material einer Broadwayproduktion zum Gegenstand strenger philologischer Bearbeitung erhebt. Die dabei auftretende methodische Herausforderung, die aus der Spannung „between the generality of text and the individuality of scripts assembled and edited for particular occasions“ („Foreword to the Kurt Weill Edition“, S. 8) erwächst, verlangt sorgfältiges Nachdenken über das, was genau bei einem Kunstprodukt wie dem *Firebrand* das vom Verfasser autorisierte Werk darstellt. Es ist selbstverständlich genau die Herausforderung an die Musikwissenschaft, die sich generell bei der Edition von Opern, Operetten, Musicals und was der Bühnengenres mehr sein mögen, stellt und als solche in jüngerer Zeit intensiv

erörtert worden ist. Wie kann ein Herausgeber sie bestehen? Indem er alle aus dem gesamten Prozess von Komposition und Aufführung überlieferten Varianten ohne Unterschied in der Chronologie ihres Auftretens nebeneinanderstellt? Oder indem er auswählt, entscheidet, am Ende festlegt, welche der tradierten Texte die „Fassung letzter Hand“ eines „Werks“ konstituieren, selbst wenn der Autor eine solche nicht willentlich hergestellt hat? Dem *Firebrand* würde man mit jenem Verfahren nicht gerecht werden, mit diesem aber Gewalt antun.

Galand bewegt sich auf einem „slippery terrain“ (S. 15), und er ist sich dessen bewusst. Mit abwägender Umsicht und keineswegs zaudernder Vorsicht unterscheidet er, soweit es das Material eben zulässt, zwischen Anteilen, die konstitutiv zum „work“ gehören und solchen, die sich beim „event“ der Bühnenproduktion ergeben haben; parallel dazu versucht er, einen „text“ herzustellen und dabei alle „scripts“ aus den Aufführungen zu berücksichtigen, ohne sie umstandslos in die Edition einfließen zu lassen („even if the distinction is more regulative than constitutive“, S. 15). Diese ebenso reflektierte wie undogmatische Vorgehensweise führt zu einem Text, unpräntiöser gesagt, zu einer Ausgabe, die sowohl den erkennbaren musikalischen Intentionen Weills rundum gerecht wird als auch die praktischen Folgen von deren Realisierung auf dem Broadway angemessen berücksichtigt, Folgen, die der Komponist als an der Aufführungsserie maßgeblich beteiligter Autor durchaus selbst verantwortet hat. Wer an dieser Stelle halbseidene philologische Kompromisse argwöhnt, der widme sich dem Studium des Kritischen Berichts, in dem Galand mit großer Offenheit und auf höchstem dokumentarischem Niveau alle editorischen Entscheidungen darlegt und begründet. Die Palette der Überlieferungsträger, die er im Blick hat, ist beeindruckend und reicht von der autographen Partitur über die kompletten Orchestermaterialien (einschließlich Stimmen von verworfenen Versionen oder Nummern), autographe Klavier-Vokalauszüge sowie Klavierauszüge und danach hergestellte Probenauszüge, Particelle und Chorstimmen bis hin zu vielfältigen Zeugnissen, die aus der Genese des Librettos stammen, Schellackplatten mit Demonstrationsaufnahmen, Briefen oder Notizbüchern. Die Auswertung dieser manchmal erdrückend schei-

nenden Quellenfülle wirkt in höchstem Maße zuverlässig, jedenfalls sind dem Rezensenten bei der internen Kontrolle keine Inkonsistenzen aufgefallen (eine Überprüfung am Material war selbstverständlich nicht möglich).

Nicht minder überzeugend ist die historiographische Synthese aus den disparaten Quellen, wie sie in der breit angelegten „Introduction“ (S. 13–54 in großformatigem Spaltensatz!) geboten wird. Sie beschränkt sich nicht auf die engere Geschichte des *Firebrand*, sondern liefert – fast nebenbei – einen fundierten Abriss der „Broadway Operetta“ im Kontext der zeitgenössischen musikalischen Bühnenformen. Galand erweist sich als profunder Kenner des amerikanischen Musiktheaters, der aus tief gegründetem Wissen endlich – so muss man aus europäischer Perspektive sagen – ein klar konturiertes Bild der Verhältnisse am Broadway der 1940er-Jahre zu entwerfen vermag (und damit manches vage musikschriftstellerische Geschreibe überflüssig macht). Beinahe an Selbstentäußerung grenzt die Nüchternheit, mit der Galand den historischen und ästhetischen Rang von Weills Operetta einschätzt: „Despite Weill's enthusiasm and hard work, however, *Firebrand* must count among the great missed opportunities of his career. The work suffered from a fatal wavering between various, conflicting conceptions“ (S. 47 f.). Im gemeinten Konfliktfeld zwischen europäischem und amerikanischem Gattungsverständnis, zwischen „europäischem“ und „amerikanischem“ Weill (wichtig hier die vergleichende Rückbindung des *Firebrand* an Weills Operette *Der Kuhhandel* von 1934), zwischen „E“- und „U“-Musik, aber auch zwischen „Moderne“ und „Postmoderne“ sieht Galand allerdings auch das Potenzial des Werks, das am Beginn des 21. Jahrhunderts der Entfaltung harrt. Erste erfolgreiche Bühnen- und CD-Produktionen in der jüngsten Vergangenheit mögen ihm recht geben.

Eines steht unabhängig von der künftigen Wirkungsgeschichte des *Firebrand* fest: Dessen historisch-kritische Ausgabe stellt ein Meisterstück aktueller Musikphilologie dar und markiert ein wissenschaftliches Niveau, das dem Komponisten alle Ehre erweist. Gestaltung und Ausstattung des Bandes sind mustergültig; der großzügige Notensatz vermittelt auch dem Auge etwas vom eleganten Schwung der Musik. 1975 meinte Drew im Vorwort zu sei-

nem eingangs erwähnten Sammelband, es sei in diesem Schönberg-Jubiläumsjahr „nicht ganz unangebracht, Kurt Weills zu gedenken [...], obwohl der eine künstlerisch und intellektuell ein Gigant war und der andere nicht.“ Dem mag so sein oder nicht. Im Editionswesen jedenfalls ist Weill bei den Giganten angekommen.

(Februar 2007)

Ulrich Konrad

Eingegangene Schriften

Frangis Ali-Sade. Leben und Schaffen der aserbaidzhanischen Komponistin und Pianistin. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und hrsg. von Ulrike PATOW. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 192 S., Abb.

Ars Musica – Musica Sacra. Hrsg. von David HILEY. Tutzing: Hans Schneider 2007. 126 S., Abb., Nbsp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 4.)

CORNELIA BARTSCH: Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz. Kassel: Furore Verlag 2007. 382 S., Abb., Nbsp.

AMY C. BEAL: New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2006. 340 S. (California Studies in 20th-Century Music 4.)

CARL-FRIEDRICH BECK: Die Tonstufe h als Klangbasis. Untersuchungen zu Tradition und Semantik vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2007. 489 S.

Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel. „ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen andern“. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn. Hrsg. von Nicole KÄMPKEN und Michael LADENBURGER. Bonn: Verlag Beethoven-Haus/Stuttgart: Carus-Verlag. VII, 264 S., Abb.

Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung. „Für jeden Ton die Sprache finden...“. András Schiff im Gespräch mit Martin Meyer. Bonn: Verlag Beethoven-Haus/Stuttgart: Carus-Verlag 2007. 112 S., Abb.

Ludwig van Beethoven. Die Streichquartette. Hrsg. von Matthias MOOSDORF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 154 S., DVD (Bärenreiter Werkeinführungen.)

Berio's *Sequenzas*. Essays on Performance, Composition and Analysis. Hrsg. von Janet K. HALFYARD. Aldershot: Ashgate 2007. XXVI, 306 S.