

## Zu den Editionsprinzipien der Kurt Weill-Gesamtausgabe

von Giselher Schubert, Frankfurt a. M., und Edward Harsh, New York

„Die gewöhnliche Überlieferung des Werkes ist ein Verfallsprozeß, der schon mit der Veröffentlichung begann.“<sup>1</sup> Georg Feder pointierte, aus reicher Erfahrung gewonnene Einschätzung der Überlieferung von Werken als „Verfallsprozeß“, der stets mehr von der „Autorenintention“<sup>2</sup> wegführt und deshalb im Namen einer historisch-ästhetischen Authentizität oder Werktreue kritisch aufzuarbeiten sei, motiviert wohl alle neueren Gesamtausgaben, führt aber unvermeidlicherweise zu Paradoxien, ja sogar Aporien. Geht man davon aus, daß die Werke von Schumann, Wagner, Brahms, Schönberg, Berg oder Hindemith in mehr oder weniger brauchbaren Ausgaben vorliegen, die nur in – sich freilich beträchtlich summierenden – Details abzuändern sind, so vermehren die Gesamtausgaben der Werke dieser Komponisten vor allem den Werkbestand: durch Skizzen<sup>3</sup>, Fragmente<sup>4</sup>, Frühfassungen, alternative Fassungen, Studienwerke<sup>5</sup>, literarische und theoretische Arbeiten<sup>6</sup>, Bearbeitungen oder Aufführungsmaterialien. Die historische Akzentuierung der Editions-methode hat zu einer beträchtlichen Erweiterung des Werkbestands durch zu publizierende Werkfassungen und sonstige Materialien geführt, die fast schon den nachdrücklichen Werkbegriff auflösen, der diesen editorischen Aufwand zunächst herausgefordert hat. Die regulative Instanz der „Autorenintention“ verliert ihre quellenkritische Bedeutung, wenn zum Beispiel die Frühfassung eines Werkes der ursprünglichen, womöglich ‚utopischen‘ und interpretatorisch kaum wirklich zu realisierenden Werkidee am besten zu entsprechen scheint, eine ‚mittlere‘ Fassung die spieltechnischen Probleme etwa durch eine Veränderung der Notierung des Rhythmus mildert und eine ‚Fassung letzter Hand‘ erhebliche instrumentatorische Retuschen bietet. Diese Erkenntnis der Geschichtlichkeit, also des Gewordenseins und der Veränderbarkeit von Werken ist häufig genug das Resultat historisch-kritisch fundierter Werkeditionen, die der Überlieferung von Werken nachspüren und sich um absolute Werktreue mühen: Der emphatische Werkbegriff löst sich in Fassungen auf, die Autorenintention verliert ihre eindeutige Kontur und für die Veröffentlichung von bislang unpublizierten Fassungen müssen – je nach Funktion der Veröffentlichung – editorische Maßnahmen ergriffen werden, die den grundsätzlichen Editionsprinzipien

<sup>1</sup> Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editions-technik*, Darmstadt 1987, S. 156.

<sup>2</sup> Vgl. Feder, *Musikphilologie*, S. 21: „Das Auseinanderklaffen von Autorenintention und Überlieferung ist aller notierten Musik in mehr oder weniger großem Maße inhärent. Die schriftliche Überlieferung war immer richtig oder sogar verbessert, nämlich aus der Sicht der Überlieferer und Bearbeiter, und nachlässig oder eigenmächtig, nämlich aus der Sicht des Komponisten und Musikphilologen.“

<sup>3</sup> Eine Publikation der Skizzen unmittelbar im Kontext einer Gesamtausgabe der Werke bietet erstmals die Schönberg-Gesamtausgabe.

<sup>4</sup> Das Problem der Fragment-Publikation stellt sich besonders für die Schönberg-Gesamtausgabe, die vier verschiedene Formen von Fragmenten unterscheidet und ihnen entsprechend unterschiedliche Editionsverfahren zuordnet.

<sup>5</sup> Die Berg-Gesamtausgabe sieht einen Band mit *Kompositionen aus der Lehrzeit* (II, 2) vor.

<sup>6</sup> Die III. Abteilung der Berg-Gesamtausgabe ist der Publikation der *Musikalischen Dichtungen* reserviert.

sogar widersprechen können, weil sie zum Beispiel aufführungspraktisch einzurichten sind.

Akzentuieren gerade die neuen Gesamtausgaben, die alte Gesamtausgaben ablösen und ersetzen wollen, diese historische Editionsmethode mit der Publikation von Skizzen, Fassungen oder Bearbeitungen, um überhaupt gerechtfertigt zu erscheinen, so treiben sie einen Aufwand, der weder sachlich noch ökonomisch selbst bei Gesamtausgaben der Werke solcher Komponisten nötig und möglich ist, die relativ wenig komponierten. Daß die Schönberg-Gesamtausgabe ein Werk wie die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 in drei Fassungen (Originalfassung; Fassung für Kammerorchester; Fassung für reduzierte Besetzung) vorlegt, wirkt vor allem auch aus aufführungspraktischen Gründen unmittelbar plausibel und sinnvoll; doch die *Gurrelieder* oder die sinfonische Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 sollen in nur einer Fassung erscheinen – wahrscheinlich der ‚Fassung letzter Hand‘, falls sie ermittelbar ist –, obwohl Schönberg die Instrumentierung erheblich verändert hat. Die Entscheidung, beide Werke in nur einer Fassung vorzulegen, ist ökonomisch-pragmatisch durchaus gerechtfertigt, aber man darf gespannt sein, in welcher Art die Schönberg-Gesamtausgabe, welche die Werkgenese besonders ausführlich darstellt und dokumentiert, die instrumentatorischen Veränderungen der Werke berücksichtigt. Das Prinzip der Vollständigkeit der Fassungen würde bei einer wünschenswerten Strawinsky-Gesamtausgabe dazu führen, alle wichtigen Werke vom *L'Oiseau de Feu* bis zur *Perséphone* in mindestens zwei Fassungen vorzulegen.

## I

Die Weill-Gesamtausgabe, deren erster Band 1996 mit einer Faksimile-Edition von *Die Dreigroschenoper* vorgelegt wurde,<sup>7</sup> ist die erste Gesamtausgabe, die solche editorischen Paradoxien im Zusammenhang von historisch-kritischen Gesamtausgaben nicht bloß ökonomisch-pragmatisch regelt, sondern sich ihnen grundsätzlich stellt und konzeptuell zu bewältigen trachtet. Sie sieht sich dazu umso mehr gezwungen, als nahezu alle tragenden Kategorien historisch-kritischer Werkeditionen veränderte Bedeutungen annehmen und Mißverständnisse provozieren können: Viele Werke Weills besitzen einen ‚offenen‘ Werkcharakter, sind nie veröffentlicht worden, und kannten teilweise auch nicht die Instanz einer rigiden „Autorenintention“. Zudem schrieb er seine Werke in gänzlich unterschiedlichen Musikkulturen, die sie prägten oder doch beeinflussten, so daß sich Werkkonzeptionen oder Werke im Verlaufe ihrer Ausarbeitung oder Aufführung entscheidend verändern konnten. Erstens ist ein beträchtlicher Teil der Werke – vor allem etwa die Partituren der Arbeiten für den Broadway – nicht nur nicht zu Weills Lebzeiten veröffentlicht worden, sondern sie sind auch zum überwiegenden Teil bis heute nicht verfügbar. Zweitens ist der Anteil Weills an der Drucklegung der wenigen zu seinen Lebzeiten erschienenen Werke klärungsbedürftig. Drittens liegen mittlerweile Werke oder Teile aus Werken in Fassungen von fremder Hand vor, ohne daß sie als

<sup>7</sup> *Die Dreigroschenoper. A Facsimile of the Holograph Full Score*, hrsg. von Edward Harsh (= Kurt Weill Edition IV, 1), New York 1996.

solche gekennzeichnet sind. Viertens haben gutgemeinte aber pseudokritische Editionen<sup>8</sup> das Problem der Werkfassungen verschlimmert, indem sie es erst gar nicht erkannten und zu lösen versuchten. Fünftens ist bei Werken, die niemals veröffentlicht wurden, keine „Überlieferung“ aufzuarbeiten; die erhaltenen Quellen dokumentieren vielmehr die ‚innere‘ Geschichte der Werke. Sechstens können Werke konzeptionell offen gehalten sein und die Quellen entsprechend Fassungen dokumentieren, deren Authentizität oder Charakter stets noch zu klären ist. Siebtens muß auch geklärt werden, was alles zum Kontext eines bestimmten Werkes zählt und gewissermaßen seine Identität umschreibt; da Quellen, die ein Werk in der ‚definitiven‘ Fassung festhalten, in der Mehrzahl fehlen und die Werke auch nicht zum Druck befördert wurden, tritt editorisch an die Stelle der Instanz der Drucklegung mit folgender Ausgabe fast schon regelmäßig die der Werkaufführung, über die jedoch bei Bühnenwerken ein ganzer Stab von Mitarbeitern entschied, die alle ihre Vorstellungen einbringen konnten.

Hinzu kommen weitere Besonderheiten, die im Kontext einer Ästhetik des ‚autonomen Werkes‘ und der Auffassung vom Komponisten als ‚autonomen Schöpfer‘ Mißverständnisse provozieren mögen, in Wirklichkeit jedoch einer anderen Art von Musikkultur entsprechen und eine realistische Einschätzung der musikalischen „Wirklichkeiten“<sup>9</sup> bezeugen. Weills Arbeiten für den Broadway etwa müssen nicht unbedingt in einer Quelle vollständig niedergeschrieben worden sein; deshalb gibt es mitunter keine Quelle, die ein Werk vollständig überliefert. In Partituren können etwa die Singstimmen oder Regiebemerkungen fehlen und die Instrumentalstimmen nur mit zahlreichen Abkürzungszeichen („Faulenzer“) ausgeschrieben sein. Die genauere Auszeichnung der Stimmen (Dynamik, Phrasierung, Artikulation) bietet, neben möglichen Instrumentationsretuschen, dann das Stimmenmaterial, in dem sich freilich auch Eintragungen der Spieler finden, die quellenkritisch besonders zu bewerten sind. Die Klavierauszüge (piano-vocal-scores), nach denen die Aufführungen auch geleitet sein können, überliefern nicht nur die Singstimmen, die mitunter von fremder Hand textiert wurden, sondern, zusammen mit dem Stimmenmaterial, auch Kürzungen oder Erweiterungen oder Umgruppierungen von Teilen. Zudem hat Weill in bewußter Reaktion auf die Übernotierung in „spätromantischen“ Partituren seine Werke grundsätzlich sparsam ausgezeichnet, so daß etwa die dynamischen Vorschriften allzu pauschal wirken und womöglich fälschlicherweise zu dynamisch unartikuliertem Spiel verleiten mögen. Darüber hinaus hat Weill manche Partituren auch deshalb nur flüchtig bezeichnet, weil er die Aufführungen Musikern anvertraute, die, wie Maurice Abravanel, intim mit seinen Absichten vertraut waren und auf deren Kompetenz er sich verlassen konnte. Deshalb zählen auch Schallaufnahmen der Werke durch diese Musiker zu wichtigen Quellen der Weill-Gesamtausgabe, mit deren Hilfe sich Fragen der authentischen Aufführungspraxis (Tempo, Dynamik, Artikulation des Rhythmus, Instrumentierung) klären lassen.

<sup>8</sup> Gemeint ist die von John Mauceri und David Loud erarbeitete Edition von *Lady in the Dark*, deren werkkritische Unzulänglichkeiten Bruce D. McClung in vorbereitenden Arbeiten zu seiner Edition des Werkes in der Weill-Gesamtausgabe eingehend dargestellt hat.

<sup>9</sup> So nannte Boulez die normative Kraft des allgemeinen Musiklebens; vgl. Pierre Boulez, *Wille und Zufall. Gespräche mit C. Deliège und H. Mayer*, Stuttgart 1977, S. 67 ff.

Das Verhältnis von authentischer Aufführungspraxis, Notation, Werkcharakter und „Autorenintention“ führt demnach in ein Labyrinth von Problemen: Dokumentieren die „Spielhilfen“, Instrumentationsretuschen, Artikulationszeichen, Phrasierungen oder dynamischen Angaben in Stimmen bestimmte Bedingungen einer Aufführungen (besondere Fähigkeiten der Interpreten in einer speziellen Situation unter gewissen akustischen Bedingungen), oder gehören sie zum zu edierenden ‚Text‘? Durch welche Kriterien läßt sich die in den Quellen dokumentierte Aufführung überhaupt vom ‚Text‘ des Werkes unterscheiden, der in keiner Quelle vollständig als solcher vorliegt? Wann ist überhaupt ein solches Werk ‚fertig‘: Zu Beginn seiner aufführungspraktischen Erprobung als Inbegriff der Realisierungsmöglichkeiten, die nur teilweise ausgeschöpft werden, oder am Ende der Erprobung mit der zusammen mit Weill sehr sorgfältig erarbeiteten Uraufführung, für die Teile ausgeschieden, hinzugefügt, umgruppiert oder verändert wurden? Die Entscheidung für nur eine bestimmte Fassung oder für die Gleichbehandlung aller Fassungen schließt gleichermaßen ein Werturteil<sup>10</sup> ein.

Nun mag eine besondere Überlieferungsform von Teilen aus Bühnenwerken tatsächlich als „Verfallsprozeß“, der unmittelbar mit der Publikation einsetzt, aufgefaßt werden: die Veröffentlichung von „songs“ aus diesen Werken als „sheet music“ in Fassungen für Gesang und Klavier, die Weill weder ausgesucht, noch zum Druck befördert, noch in diesen Fassungen angefertigt haben mag. Als „sheet music“ sind einige „songs“ bekannter geworden als die Arbeiten, aus denen sie stammen und denen gegenüber sie eine durchaus selbständige Existenz führen. So wird es vielfach überraschen, diese „songs“ in ihrer Originalversion in ihrem ursprünglichen Zusammenhang wiederzufinden. Hier hat die Überlieferung, die Weill durchaus schätzte und förderte, Teilen eines Werkes zu einer zweiten Existenz verholfen, welche die Weill-Gesamtausgabe auch dann nicht ignorieren darf, wenn sie quellenkritisch belanglos ist und als ästhetisch fragwürdig eingeschätzt wird. Klammerte sie diese Überlieferung aus, so verhielte sie sich blind gegenüber den wirkungsmächtigsten und erfolgreichsten Teilen der Weillschen Musik.

## II

Die Weill-Gesamtausgabe steht demnach vor dem Problem, das Œuvre eines Komponisten vorzulegen, das weder im emphatischen Sinne als eine Einheit konzipiert ist, noch den rigiden Werkbegriff der ‚autonomen Musik‘ kennt, sich also den traditionellen historisch-kritischen Editionsmethoden zu entziehen scheint, sie aber dennoch zugleich herausfordert. Gerade wenn sie wissenschaftlich fundierte Editionen vorlegt, läuft sie Gefahr, den ästhetischen Charakter der Werke zu verkennen oder zu verzerren: Sie zieht, so mag man argwöhnen, aus einer bestimmten vorgegebenen Quellenlage die falschen Schlüsse, wenn sie zum Beispiel ‚offen‘ konzipierte Werke durch den Abdruck

<sup>10</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, „Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte“, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3), Laaber 1991, S. 110: „Daß verschiedene Versionen nebeneinander existieren, ist eine Tatsache; daß sie aber gleiches ästhetisches Recht beanspruchen dürfen, ist ein Werturteil, dessen Substanz nicht weniger metaphysisch ist als die des entgegengesetzten Werturteils.“

einer Fassung in definitive und geschlossene verwandelt. Aus diesen Gründen akzentuiert die Weill-Gesamtausgabe im Gegensatz zu nahezu allen anderen gegenwärtig erarbeiteten historisch-kritischen Gesamtausgaben weniger das historische, als vielmehr das textkritische Editionsprinzip; die Darstellung und Dokumentierung der Werkgenese ist ihr kein Selbstzweck, die Einsichten in den Sinn und Gehalt des Werkes befördern mag, sondern dient ihr als ein Mittel der Textkritik, die zur Identifizierung und Herstellung eines zuverlässigen ‚Textes‘ führen soll.

1. Die Weill-Gesamtausgabe veröffentlicht alle vollendeten Werke des Komponisten; die Kriterien der Vollendung bilden einerseits ihre von Weill selbst vorgenommene oder sanktionierte Instrumentierung, andererseits ihre Aufführbarkeit. Unveröffentlicht bleiben demnach Skizzen oder Fragmente sowie Rekonstruktionen, Bearbeitungen oder Einrichtungen von Werken durch eine fremde Hand, soweit sie nicht von Weill sanktioniert worden sind und etwa einen zur Aufführung eines Werkes unverzichtbaren Teil bilden (solche Teile, zum Beispiel Instrumentierungen von fremder Hand, die Weill autorisiert hat, werden im veröffentlichten Notentext gekennzeichnet). Die Weill-Gesamtausgabe ist demnach vor allem eine kritische Edition der aufführbaren Werke; Skizzen, Fragmente, Fassungen oder ausgeschiedene Teile berücksichtigt sie angemessen und ausführlich als Teile im Prozeß der Entstehung, Ausarbeitung und Aufführung eines Werkes, soweit sie die vorgelegte Edition zu erhellen und zu begründen vermögen.

2. Im Zentrum der editorischen Arbeit steht die Ermittlung der oder zumindest einer Werkfassung, die den Absichten, Wünschen und Vorstellungen des Komponisten entspricht oder am nächsten kommt. Da diese Fassung – sie wird in der Weill-Gesamtausgabe „target form“ genannt – nicht derjenigen entsprechen muß, die tatsächlich dann aufgeführt wurde, bereitet ihre Ermittlung umso größere Schwierigkeiten, als Weill grundsätzlich bereit war, im Verlauf etwa des Produktionsprozesses eines Bühnenwerkes – den „try outs“, die der Uraufführung vorausgingen, – auf Änderungswünsche einzugehen. Doch können auch äußere Einflüsse, denen sich der Komponist nicht entziehen konnte und die ihm vielleicht zuwider liefen, die Aufführung mitbestimmen.<sup>11</sup> Weder die erste, noch unerprobte Fassung, noch die aufgeführte Fassung müssen die „target form“ repräsentieren; zudem stellt sich die Entwicklung von der unerprobten Fassung zur dann aufgeführten keinesfalls stets als kontinuierlicher Prozeß dar.

Die Bestimmung der „target form“ ergibt sich aus der Überprüfung aller überlieferten Quellen, der genauen Rekonstruktion der „try outs“ und der Ermittlung der tatsächlich aufgeführten Fassung sowie ihrer möglichen weiteren Veränderungen mit Hilfe von Briefwechseln, Regiebüchern, Zeitzeugen, Presseinformationen usw. Allerdings wird mit der „target form“ keinesfalls unterstellt, sie repräsentiere die Fassung der Werke, die Weill ursprünglich schreiben wollte, aber vielleicht nicht realisieren konnte – er hielt vielmehr, wie erwähnt, seine Werke für Anregungen oder Wünsche offen. Sie soll vielmehr die quellenkritische Argumentation schärfen und vertiefen: Sie hilft, die

<sup>11</sup> Dazu zählen etwa die Besetzung des verfügbaren Orchesters oder die Stimmlagen der Protagonisten sowie ihre individuellen Fähigkeiten.

Quellen besser zu verstehen und verhindert, daß die ‚Offenheit‘ der Werke mit Beliebigkeit oder Willkür verwechselt wird. Zudem mag die „target form“ wohl zu erschließen, aber wegen fehlender Quellen nicht mehr zu publizieren sein. Die ermittelte „target form“ oder eine Fassung, die ihr am nächsten kommt, wird in den Bänden der Weill-Gesamtausgabe als Haupttext publiziert, soweit es die Quellen zulassen; alle anderen Teile, etwa nicht verwendete songs, werden, soweit sie vollendet und aufführbar sind, als Notenanhang mitgeteilt.

3. Der Werkcharakter der Weillschen Werke, ihre Entstehung in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen und Musikkulturen sowie ihre Überlieferung, führen notwendigerweise zu einer Differenzierung der Editions-methoden, die ‚eklektisch‘ wirken mag. Sind zum Beispiel einige der Werke, die Weill in den frühen zwanziger Jahren in Deutschland komponierte, durchaus konventionell zu edieren – die Werke besitzen den traditionellen Werkcharakter, sind von Weill sorgfältig ausgeschrieben und von seinem Verlag durchaus gewissenhaft veröffentlicht worden –, so muß bei den Werken für den Broadway nicht nur die „target form“ bestimmt werden,<sup>12</sup> sondern sie sind auch redaktionell zu behandeln: Die Notierung, die in den verschiedenen Quellen zu einem Werk durchaus unterschiedlich sein kann, muß so weit vereinheitlicht werden, daß sie konsequent und systematisch wirkt, ohne die Weillschen Charakteristiken zu nivellieren. Inkonsequenzen mögen gerade dann verwirren und unbeabsichtigte Differenzierungen suggerieren, wenn sie in einer kritischen Edition bewahrt werden (eine kritische Edition ist kein Faksimile).

4. Die Weill-Gesamtausgabe muß sich den Problemen einer authentischen Aufführungspraxis besonders annehmen, weil Weill, wie erwähnt, seine Partituren grundsätzlich sparsam bezeichnete, auf eine einigermaßen tragfähige Aufführungstradition vertrauen konnte und sich auf die Kompetenz seiner Interpreten verließ. Interpreten, die Weills Intentionen authentisch weiterzugeben vermögen, sind kaum mehr ermittelbar,<sup>13</sup> die Aufführungstradition ist seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges abgerissen, und die sparsame Bezeichnung wird als eine Aufforderung zur interpretatorischen Askese mißverstanden. Zudem stützte sich Weill mit seinen Arbeiten für den Broadway auf eine Aufführungstradition, deren Verständnis in Europa erst zu wachsen beginnt. Die Weill-Gesamtausgabe muß diese Aufführungstradition zu vermitteln versuchen, ohne sie nun gleich in einen musikalischen ‚Text‘ zu verwandeln. Sie gibt die authentischen Tempi nach erhaltenen Schallaufnahmen an, macht auf den „swing“-Rhythmus in geeigneter Weise aufmerksam, weist auf besondere Spielweisen und klangliche Abschattierungen hin oder identifiziert musikalische Charaktere, die eine besondere Spielweise erfordern. Die Weill-Gesamtausgabe läßt sich von der Einsicht leiten, daß so unterschiedliche Institutionen wie ein mitteleuropäisches Stadttheater

<sup>12</sup> Das gilt auch für (Bühnen-)Werke, die Weill noch in Europa komponierte; vgl. hierzu zum Beispiel die Beschreibung der autographen Partitur des Songspiels *Mahagonny*, die David Drew gibt, die offenbar das Werk in zwei Fassungen dokumentierte (*Kurt Weill. A Handbook*, London 1987, S. 172); 1960 ist diese Partitur dann nochmals verändert worden (Ausscheidung von Teilen, die für die zweite Fassung eingefügt worden waren).

<sup>13</sup> Die Weill-Gesamtausgabe ist in der glücklichen Lage, im Editionsbeirat mit Lys Simonette eine Musikerin zu haben, die an der Einstudierung von Werken am Broadway als Korreptorin beteiligt war.

und ein Musical-Theater vom Broadway unterschiedliche Arten des Musikmachens hervorgebracht haben, die Weill genau kannte, nutzte und mit ihnen rechnete, ohne sie in seinen Partituren ‚textmäßig‘ zu gestalten.

5. So ‚eklektisch‘ die Editionsmethoden der Weill-Gesamtausgabe wirken mögen, um angemessen auf die jeweiligen Werkcharaktere und Überlieferungen reagieren zu können, so ‚synthetisch‘ mögen die vorgelegten Editionen aufgefaßt werden. Dieser Eindruck entsteht vor allem dadurch, daß die Werke kaum jemals nach nur einer Quelle, die als ‚Primärquelle‘ fungiert, ediert werden können, weil es diese eine Quelle, die ein Werk vollständig und zuverlässig überliefert, häufig nicht gibt. Das Weillsche Œuvre kennt demnach tendenziell keinen „Urtext“. In einem ganz besonderen Maße ist die Weill-Gesamtausgabe deshalb eine Werk-, keine Quellenedition, die Quellen fast schon grundsätzlich mischen muß, ohne dabei zu vergessen, daß auch der Werkbegriff im Weillschen Œuvre problematisch ist. Demnach darf der Synthese-Charakter der Weill-Gesamtausgabe nicht mit den synthetischen Fassungen von Brucknerschen oder Lisztischen Werken verwechselt werden, die sich über die Versionen der Komponisten hinwegsetzen und Synthesen von verschiedenen Fassungen bieten, die keinerlei Authentizität besitzen. Die Weill-Gesamtausgabe bietet eine Synthese der Quellen, die unterschiedliche Dimensionen eines Werkes überliefern, aber keine willkürliche, unhistorische Synthese vollständiger verschiedener Fassungen.

6. Der ‚eklektische‘ Charakter der Editionsmethoden und der ‚synthetische‘ Charakter der Editionen macht sich auch in der Quellenbewertung bemerkbar. Die Weill-Gesamtausgabe verzichtet auf die Unterscheidung von Primär- und Sekundärquellen, weil solch eine Unterscheidung die Vorstellung von einem „Urtext“ oder einer „Fassung letzter Hand“ suggerieren würde, die haltlos wäre. Vielmehr unterscheidet sie zwischen Quellen und Nebenquellen: Entnimmt sie die Informationen über die ‚Texte‘ der Werke den Quellen, so diejenigen über die Quellen oder die Produktions- und Rezeptionsprozesse den Nebenquellen. Zudem geht die Weill-Gesamtausgabe grundsätzlich davon aus, daß alle Quellen fehlerhaft und zum Teil sogar unvollständig sind, doch in der Regel eng untereinander zusammenhängen, sich ergänzen und aufeinander bezogen sind. Sie halten, im günstigsten Fall, den Prozeß fest, der zum „performance event“ geführt hat und der, zusammen mit den Informationen der Nebenquellen, eine zuverlässige Rekonstruktion der „target form“ ermöglicht.

Mit der Publizierung der vollendeten und aufführbaren Werke, der Zentrierung der historischen und textkritischen editorischen Arbeit um eine „target form“, den ‚eklektischen‘, nach Werkcharakter und Überlieferung differenzierten Editionsmethoden, dem ‚Synthese‘-Charakter der vorgelegten Editionen und der Spezifizierung der Quellenbewertung möchte die Weill-Gesamtausgabe einerseits der ‚Offenheit‘ der Weillschen Werke entsprechen und ihr gerecht werden, die Partituren, die er anfertigte und die oft ohnehin den Charakter eines ersten Entwurfes tragen, waren bei den Bühnenwerken sowohl in Europa als auch in den USA häufig der Ausgangspunkt von Veränderungen, die weniger musikalisch-strukturell als vielmehr institutionell motiviert waren. Andererseits will sie zugleich die Grenze solcher Veränderungen bestimmen, um umso deutlicher das von Weill Gemeinte und Intendierte hervortreten lassen zu können.

Doch kann sie sich auch dann immer nur auf die ‚Texte‘ der Quellen stützen, wenn sie Grund hat, ihnen zu mißtrauen.

Die äußere Anlage der Weill-Gesamtausgabe ist aus den beschriebenen editorischen Grundsätzen entwickelt worden. Sie erscheint in vier Serien: I. Bühnenwerke; II. Werke für den Konzertsaal; III. Filmmusiken; IV. Miscellanea. Innerhalb der Serien bzw. Bände werden die Werke chronologisch geordnet. Zu den in IV. Miscellanea publizierten Arbeiten wird auch eine repräsentative Auswahl der „sheet music“ gehören, die im Faksimile reproduziert wird. Dieser Band wird nicht nur eine besondere Form der Überlieferung von Teilen der Werke dokumentieren, sondern zugleich auch eine besondere Form der Rezeption der Weillschen Musik erhellen. Die Form der Faksimile-Edition wurde gewählt, weil diese Publikationen nahezu ausschließlich als historische Dokumente einzuschätzen sind.

Alle Bände werden von einer Einleitung des Bandherausgebers eröffnet, die umfassend in das jeweils publizierte Werk einführt und seine Entstehung, Aufführung, gegebenenfalls Drucklegung und Rezeption darstellt. Da der Werkcharakter und die Überlieferung der Weillschen Werke vielfach ungewöhnliche editorische Entscheidungen erfordern, sollen bereits in dieser Einleitung Editionsprobleme dargestellt und diskutiert werden. Darüber hinaus bietet sie auch Hinweise zur Aufführungspraxis. Auf diese Einleitung folgt ein Faksimile-Teil, mit dessen Hilfe Besonderheiten des Werkes und der Quellen veranschaulicht werden können. Den Hauptteil des Bandes bildet dann die Publikation des Notentextes des Werkes einschließlich der gesprochenen Teile eines Librettos. Die Notation wird leicht vereinheitlicht und modernisiert, ohne dabei Weills Notationsgewohnheiten zu vernachlässigen; vor allem wird auch die Sprache (Deutsch oder Englisch) beibehalten, der Weill in den überlieferten Quellen den Vorzug gibt. Auf eine Kennzeichnung von editorischen Ergänzungen im Notentext wird – mit Ausnahme der in eckigen Klammern gegebenenfalls hinzuzufügenden Tempoangaben – verzichtet. Alternativpassagen in Singstimmen werden über den entsprechenden Takten direkt notiert; spezielle aufführungspraktische Hinweise wie zum Beispiel zur Ausführung eines Rhythmus oder zu Instrumentationsretuschen oder Oktavierungen können auf der jeweiligen Seite als Anmerkung abgedruckt werden. Der Anhang zu diesem Hauptteil veröffentlicht dann die ausgeschiedenen Teile oder Fassungen, soweit sie vollendet und aufführbar sind.

Der Kritische Bericht mit den Teilen „Quellen“ (Beschreibung; Bewertung) sowie „Textkritische Anmerkungen“ (Allgemeines; Lesarten) erscheint als separate Publikation zu jedem Hauptband. Die Quellenbeschreibung soll hinreichend genau sein und einen guten Eindruck von ihr vermitteln, ohne daß sie durch diese Beschreibung zu rekonstruieren wäre. Die Quellen werden in der Regel nach dem Quellentyp (Partituren, Klavierauszüge, Orchesterstimmen, Ausgaben, Textmanuskripte usw.) zusammengefaßt und geordnet; dabei sollen zunächst die Quellen genannt werden, die für die vorgelegte Edition die wichtigsten bilden. Die Quellenbewertung diskutiert umfassend alle Quellen in ihrer Bedeutung und Beziehung zur vorgelegten Edition. Die regelmäßig wiederkehrenden Lesarten werden, um belanglose „Lesartenhalden“ zu vermeiden, soweit als möglich unter den allgemeinen textkritischen Anmerkungen zusammengefaßt. Die

Anmerkungen der Lesarten sollen problemlos lesbar und verstehbar bleiben. Die Einleitung des Herausgebers wird stets auf Englisch publiziert, der Kritische Bericht hingegen in der Sprache, in der er geschrieben wurde.

### III

Die Idee einer Gesamtausgabe und ihre wissenschaftliche Fundierung schließen direkt und indirekt ein Urteil über den ästhetischen Rang und die emphatische Bedeutung des Œuvres ein, dem sie gilt; direkt, weil eine Gesamtausgabe ohnehin nur bei einem Komponisten von ‚klassischer‘ Bedeutung zu verwirklichen ist, indirekt durch den editorischen Aufwand, der fast nur durch den überragenden Rang des Œuvres gerechtfertigt werden kann. Daß ein Werk nicht nur in allen Fassungen vorgelegt wird, sondern auch noch die Skizzen ediert, die Fragmente aus dem Kontext des Werkes berücksichtigt, die Rezeption und die Aufführungspraxis dargestellt werden, läßt sich kaum allein philologisch rechtfertigen, so daß häufig genug der Eindruck entsteht, mit der Publikation solcher Quellen und Dokumente gibt der Herausgeber editorische Entscheidungen, die er eigentlich fällen müßte, an den in der Regel dann überforderten Benutzer weiter;<sup>14</sup> vielmehr muß der Aufwand, der getrieben wird, mit der Bedeutsamkeit des Werkes begründet werden, die zugleich durch diesen Aufwand noch gesteigert wird. Der enge Zusammenhang von emphatischem Werkbegriff – nach Walter Benjamin repräsentiert er sogar das „höchste Wirkliche“ in der Kunst<sup>15</sup> –, ästhetischem Rang und editorischem Aufwand tritt unmittelbar in den Argumentationen hervor, mit denen regelmäßig die neuen Gesamtausgaben, die alte zu ersetzen trachten, begründet werden. Der gesteigerte philologische Aufwand wird stets mit dem Rang des Œuvres identifiziert und dem emphatischen, dabei zugleich hermetischen Werk zugeordnet, dessen in der definitiven Gestalt ‚aufgehobene‘ innere Geschichte, gewissermaßen seine ‚Biographie‘, kenntlich gemacht werden soll. Die Werke werden mit einem ‚Rätselcharakter‘ ausgestattet, der dann ‚enträtselt‘ werden muß. Werke, die solchen Aufwand nicht zulassen, weil etwa Skizzen wenig aufschlußreich sind, verschiedene Fassungen kaum existieren, die Aufführungspraxis keine Rätsel bietet, scheinen ‚geheimnislos‘ zu sein und gelten unausgesprochen im Wissenschaftsbetrieb als ästhetisch inferior. Das gilt erst recht für Werke, die keinen rigiden Werkbegriff ausgebildet, sich also nicht zum „höchsten Wirklichen“ der Kunst sublimiert haben. Daß die aufwendigen editorischen Verfahren keinen Haftpunkt finden, gilt als Makel, ähnlich wie eine Musik, die sich nicht aufwendig analysieren läßt, gegenwärtig mit Mißachtung gestraft wird.

Charakteristischerweise konnte dieses allzu dumpfe Selbstverständnis, das in weiten Teilen der Musikwissenschaft immer noch vorherrscht, erst provoziert werden, als im Kontext der ‚Neuen Musik‘ der Werkbegriff – kurzfristig – aufgegeben wurde. In seinem „Versuch, einen faulen Frieden zu stören. Der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs.“

<sup>14</sup> Dahlhaus, „Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte“ (wie Anm. 10), S. 110, nennt Editionen, die aufgrund der Quellenlage die Textherstellung in eine Schilderung der Textgeschichte auflösen und als solche dokumentieren, „unbrauchbar“.

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (= Gesammelte Schriften I,1, Werkausgabe I), Frankfurt a. M. 1980, S. 235: „Das höchste Wirkliche der Kunst ist isoliertes, abgeschlossenes Werk.“

Die Wissenschaft von der Musik im Spannungsfeld zwischen Ästhetik und Sozialgeschichte“ beschreibt Carl Dahlhaus Konsequenzen, welche die Editionspraxis aus dem Zerfall des Werkbegriffs in weiten Bereichen der Musik zu ziehen hätte: „Der Begriff des ‚authentischen Textes‘ – der gültigen Fassung, die der Philologe aus voneinander abweichenden Überlieferungen zu erschließen sucht – ist in manchen Bereichen der Musikgeschichte in ein Zwielicht geraten, in dem er seine festen Umrisse verliert. Ist es sinnvoll, bei einer italienischen Oper des achtzehnten oder frühen neunzehnten Jahrhunderts, die immer wieder wechselnden lokalen Bedingungen angepaßt wurde und deren früheste Version so wenig eine ‚Originalgestalt‘ ist wie die späteste eine ‚Fassung letzter Hand‘, von einem ‚authentischen Text‘ zu reden?... Die tragende Kategorie der Philologie, die des ‚Textes‘, büßt in manchen Zusammenhängen ihre Selbstverständlichkeit ein und wird – auf Grund einer Vergegenwärtigung der Situation, für die eine musikalische Niederschrift bestimmt war – zum Gegenstand skeptischer Reflexion.“<sup>16</sup> Die fälligen Konsequenzen aus dieser Einsicht, die eine Kritik des emphatischen Werkbegriffs einschließen, sind für die Editionspraxis bislang kaum gezogen worden. Das latente ästhetische Werturteil hat sich unmittelbar in einer Vereinseitigung der Editionsmethoden in der traditionellen Philologie niedergeschlagen. Sie orientiert sich, wie es Georg Feder mit wünschenswerter Systematik dargestellt hat,<sup>17</sup> vor allem an den „ästhetischen Innenbeziehungen“ des ‚autonomen Werkes‘, ist aber, wie es die Weill-Gesamtausgabe durchzuführen unternimmt, durch eine Hermeneutik des musiksoziologischen Kontextes zu ergänzen, in dem die jeweiligen Werke konzipiert werden, entstehen und aufgeführt werden, also gewissermaßen leben und ihre ‚Identität‘ erhalten. Darüber können zentrale ästhetische Begriffe wie ‚Werk‘, ‚Fassung‘, ‚Text‘, ‚Autonomie‘ oder ‚Authentizität‘ veränderte Bedeutungen und Bedeutsamkeiten gewinnen, die sich auch in den Editionen auswirken. Daß das Œuvre Weills dazu veranlaßt, Editionsprinzipien grundsätzlich zu überdenken, ist auch kein schlechter Ausweis seiner ästhetischen Bedeutung.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Veröffentlicht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 20. November 1976, Nr. 262.

<sup>17</sup> Feder, *Musikphilologie* (wie Anm. 1).

<sup>18</sup> Für die Durchsicht des vorliegenden Beitrages danken die Verfasser den Mitherausgebern der Weill-Gesamtausgabe David Drew (London), Stephen Hinton (Stanford) und Kim Kowalke (Rochester).