

NACHWORT ALS EINLEITUNG IN DIE KURT WEILL EDITION

von David Drew

Der Begriff einer kritischen Edition, die das Gesamtwerk eines einzelnen Komponisten vorlegt, ist typisch europäisch: Er geht auf die Zeitumstände nach 1848 und den Beginn der zweiten Phase der industriellen Revolution zurück, und er verdankt viel von seiner Unantastbarkeit den Bach- und Beethoven-Ausgaben, die in Deutschland in der 1850er Jahren ins Leben gerufen wurden.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Idee der kritischen Ausgabe durch die nationalen und imperialen Bestrebungen jener Zeit gestärkt. Beflügelt nicht nur durch die erhabensten Ideale, sondern auch durch solche, die Bismarck angeregt hatte und die ihren Urheber lange Zeit überleben sollten, initiierten Brahms, Chrysander, Spitta und ihre Kollegen 1892 mit direkter staatlicher Unterstützung die Denkmäler deutscher Tonkunst; zwei Jahre später folgte Österreich-Ungarn ihrem Beispiel.

Kein im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts erfolgreicher Broadway-Komponist war mit dieser "Denkmalstradition" vertrauter als Kurt Weill. Noch mindestens bis zum Tod seines Lehrers Busoni im Jahre 1924 war er offenbar entschlossen, seinen Beitrag dazu zu leisten. (Bis dahin hatten zwei oder drei seiner Frühwerke in dieser Tradition bereits mehr geleistet, als er selbst je eingestanden hat.) In den folgenden zehn Jahren trug vieles von dem, was er bei Busoni über den Bach der Passionsvertonungen und den Mozart des *Idomeneo* (um nur ein Beispiel zu nennen) gelernt hatte, zu den Spannungen zwischen großangelegter musikalischer Architektur und den sie umgebenden subversiven Umtrieben bei.

Ob seine Werke für Staatstheater und Opernhäuser geschaffen wurden oder seltener einmal für kommerzielle Bühnen: Das Publikum, auf das sich Weill bis 1933 konzentrierte, war das einzige, mit dem er aus erster Hand Erfahrung hatte—das deutsche. Erst als dieses längst für ihn verloren war, wandte er seine Aufmerksamkeit anderen Zuschauergruppen zu.

Nach den Wanderjahren von 1933-37 kam die Entscheidung: ein rückhaltloses, doch keineswegs unkritisches Engagement für die Vereinigten Staaten von Amerika. Auf geistiger wie auf emotionaler Ebene wurde dieses Engagement definiert—wenn nicht gar ausgelöst—durch ein tiefes Verständnis dessen, wofür die amerikanische Revolution von 1764-88 in jeder Sphäre mit Ausnahme der Religion gestanden hatte. Musikalisch war es so offen, wie es die wirtschaftlichen Umstände und Möglichkeiten erlaubten, und manchmal (besonders in Hollywood) in höherem Maß, als es seine Selbstachtung zulassen wollte.

Weills Erklärung seiner Unabhängigkeit vom Hauptstrom der europäischen Kunstmusik nahm in seinen Schriften und Interviews ab 1937 eine zentrale Stellung ein. Einige Kritiker haben behauptet, sie seien schon im vorangegangenen Jahrzehnt latent oder sogar manifest wirksam gewesen. Mit der Sache der amerikanischen "Kunstmusik" befaßt er sich nicht. Da er den gängigen Modernismus in Wort und Tat abgetan hatte, lange bevor er Europa verließ, war kaum zu erwarten, daß er sich hingezogen fühlen würde zu dessen spezifisch amerikanischen Ausprägungen, angefangen mit Ives, oder zu den im weitesten Sinne an Schönberg orientierten, die Ruggles und eingehender Sessions herausgearbeitet hatten. Von größerer Bedeutung war wohl sein taktisches—oder taktvolles—Schweigen bezüglich der volkstümlichen Abschweifungen so unterschiedlicher, durch und durch amerikanischer Komponisten wie Copland und Thomson. Wie eingängig (und in Coplands Fall populär) sich diese musikalischen Nebenprodukte des New Deal auch erweisen mochten, ein Platz auf der Tribüne der zeitgenössischen amerikanischen Kunstmusik war immer für sie reserviert. Als Neuankömmling in Amerika hatte man Weill für sein eigenes Schaffen gleich einen Stehplatz angeboten. Er hatte ostentativ abgelehnt.

AFTERWORD AS INTRODUCTION TO THE KURT WEILL EDITION

by David Drew

The concept of a single-composer critical edition is typically European: it dates from the aftermath of 1848 and the onset of the second phase of the Industrial Revolution, and it owes much of its sanctity to the Bach and Beethoven editions initiated in Germany in the 1850s.

Toward the end of the nineteenth century, the idea of the critical edition was reinforced by the national and imperial aspirations of the time. Fired not only by the loftiest of ideals but also by Bismarckian ones that would long outlive their author, Brahms, Chrysander, Spitta, and their colleagues initiated the Denkmäler deutscher Tonkunst (Monuments of German Music) in 1892, with direct government support; two years later the Austro-Hungarian Empire followed suit.

No successful Broadway composer in the second quarter of the twentieth century was more familiar with that "monumental" tradition than Kurt Weill. At least until the death of his teacher Busoni in 1924, he was clearly determined to add to it. (By that time, two or three of his early works had already achieved more within that tradition than he ever acknowledged.) For the next ten years, much that he had learned from Busoni about the Bach of the Passions and the Mozart of (for example) *Idomeneo* contributed to the tensions between large-scale architectonics and the subversive activities that surrounded them.

Whether his works were conceived for state theaters and opera houses or, more rarely, for commercial theaters, the audiences Weill concentrated upon until 1933 were the only ones of which he had first-hand experience: German ones. Not until they were already lost to him did he turn his mind to other audiences.

After the *Wanderjahre* of 1933-37 came the decision: a wholehearted though not uncritical commitment to the United States of America. Intellectually and emotionally, that commitment was defined—if not prompted—by a profound sense of what the American Revolution of 1764-88 had stood for in every sphere apart from the religious. Musically, it was as open as economic circumstances and opportunities allowed, and sometimes (especially in Hollywood) more so than his own self-esteem had room for.

Weill's declarations of independence from the mainstream of European art-music are central to his writings and interviews from 1937 onwards. (Some authorities have argued that they were latent or even manifest throughout the previous decade as well.) With the cause of American "art music" he does not concern himself. Having discounted high modernism by word and deed long before he left Europe, he would hardly have been drawn either to its specifically American strands, beginning with Ives, or to the broadly post-Schoenbergian ones evolved by Ruggles and more extensively by Sessions. Of greater significance, perhaps, was his tactical—or tactful—silence regarding vernacular and popularist excursions by such very different all-American composers as Copland and Thomson. However accessible (and in Copland's case popular) these musical adjuncts of the New Deal proved to be, a seat in the grandstand of contemporary American art-music was always reserved for them. As a new arrival in America, Weill had immediately been offered standing room for his own work. Pointedly, he refused it.

Weills berühmte Äußerung, die Nachwelt sei ihm gleichgültig, geht auf sein und des Jahrhunderts einundvierzigstes Jahr zurück. Hinter ihr lag ein trostloses Jahrzehnt; voraus die nahezu undurchdringliche Finsternis von Europas langem Winter.

An dieser historischen Schnittstelle schuf Weill in Zusammenarbeit mit Moss Hart und Ira Gershwin das "musical play" *Lady in the Dark*, einen seiner größten Broadway-Hits. In den überhitzten, eindeutig verwirrten Reaktionen einiger seiner ehemaligen Bewunderer in New York und Umgebung sollten Musikforscher ein halbes Jahrhundert später die Ursprünge der Theorie vom gespaltenen Weill (der "two-Weill theory") entdecken, die lange Zeit in Europa und Amerika zum kritischen Vokabular gezählt hatte. Gegen Ende der achtziger Jahre war die Theorie (bzw. "Konstruktion") hinterfragt und so oft für unhaltbar befunden worden, daß sie vielerorts ihre Gültigkeit eingebüßt hatte. Ihre antithetische Wirkung auf die Grundprinzipien der Kurt Weill Edition war dennoch tiefgreifend.

Die Edition ist ihrem Wesen nach auf einen einheitlichen, wenn nicht gar vereinheitlichten Weill festgelegt und steht jeglicher kritisch-theologischen Debatte über Dualismus und Mehrwertigkeit distanziert gegenüber. Mitarbeiter, die Weills eigenes Wort respektieren, mögen insgeheim dazu neigen, für oder gegen seine Überzeugung zu argumentieren, er habe erst mit *Street Scene* seinen lebenslangen "Traum" einer vollständigen Integration von Drama und Musik, gesprochenem Wort, Gesang und Bewegung verwirklicht; die Edition nimmt dazu nicht Stellung. Wenn sie verpflichtet ist, Urteile zu fällen, und zwar Tag um Tag, dann nur im Hinblick auf nachweislich verfälschtes Quellenmaterial. Wenn sie sich ebenso oft genötigt sieht, ein bestimmtes Meinungsklima zur Kenntnis zu nehmen, so tut sie es nur dann, wenn es sich auf die Theorie oder Praxis der Aufführung bezieht und damit auf die nachprüfbar Intentionen des Komponisten und seiner Mitarbeiter.

Was die Edition betrifft, war der Broadway weder Weills Ziel, noch dessen Zelle, sondern schlicht und in all seiner Komplexität zum Zeitpunkt von Weills Tod das Zentrum seiner kreativen Welt.

Vierzig Jahre später hat sich die akademische und kulturelle Welt bis zur Unkenntlichkeit verändert. Poststrukturalismus und Postmodernismus haben ihren Einfluß über amerikanische und europäische Stätten der Gelehrsamkeit hinaus ausgedehnt, und die Musikwissenschaft hat bereits begonnen, den Broadway zu entdecken. Wo sonst als am Broadway werden auktoriale Intention und der Kult des Individuums so einträglich zugunsten kollektiver Bemühungen preisgegeben, um der Öffentlichkeit auf ihrem eigenen Feld entgegenzutreten und sie preiswert zu bedienen, und zwar ohne Verweis auf absolute Werte oder kulturelle Prioritäten? Wo sonst ist Europas seit der Renaissance herrschende Tradition vom sakrosankten Kunstobjekt—dem "Werk", dem "Opus"—in der Tat ersetzt worden durch das labile und theoretisch unbegrenzt veränderbare "Ereignis", dessen natürliche (und relativ kurze) Lebensdauer von den Zwängen des Marktes bestimmt wird, nicht von der interventionistischen Subvention, und dessen Nachleben wenn überhaupt ebenfalls marktorientiert und keinesfalls eine Frage der Pietät ist?

Wie aber soll im Zeitalter des Buchdrucks solch ein "Ereignis" eingefangen und lange genug festgehalten werden—das heißt länger als durch eine bloße "Aufzeichnung"—, um Interessenten in die Lage zu versetzen, es in allen Einzelheiten zu begutachten?

In der Ära der Elektronik haben Probleme jener Art, wie sie beispielsweise der textlichen Unbeständigkeit Rossinis oder Verdis innewohnen, plötzlich neue Anziehungskraft gewonnen gegenüber dem relativ statischen Feld eines Schönberg oder (paradoxaerweise auch) eines Strawinsky. Derweil sind die geflügelten Geschöpfe des Broadway, Vögel ebenso wie Insekten, in dieselbe Richtung wie die Operetten und musikalischen Kömodien der Vergangenheit geflogen (in welcher Höhe und über welche kurze Strecken auch immer): bekannten praktischen Anforderungen und unvorhersehbaren Eventualitäten entgegen, fort von den Hütten und Käfigen des Urtexts.

So entschieden er in einer immer noch okzidental zentrierten Welt ein Vertreter des Westens war ist der transatlantische, transkulturelle Weill doch von der ersten Hälfte des zwanzigsten an die erste Hälfte des einundzwanzigsten Jahrhunderts weitergereicht worden als bleibende Herausforderung an die Musikwissenschaft und -kritik. Inmitten der Bauarbeiten an einer kritischen Edition im Zeitalter der Informatik ist es kaum von Belang, ob die Last seiner Musik leicht oder schwer ist, haltbar oder verderblich. Theoretisch gesehen wird sie insgesamt zugänglich gemacht. In der Praxis ist Gebrauchswert der einzige Wert, der überdauert.

Weill's celebrated expression of indifference to posterity dates from his and the century's forty-first year. Behind it lay a bleak decade; ahead, the almost impenetrable darkness of Europe's long winter.

At that historic juncture, in collaboration with Moss Hart and Ira Gershwin, Weill created the musical play *Lady in the Dark*, one of his greatest Broadway hits. In the overheated and plainly confused reactions of some of his erstwhile admirers in New York and its vicinity, musicologists half a century later were to detect the origins of the "two-Weill theory" that for many years was part of the critical coinage in Europe and America. By the end of the 1980s, however, the theory (or "construct") had been questioned and found wanting so often that in many quarters it had ceased to serve as legal tender. Yet its antithetical bearing on the founding principles of the Kurt Weill Edition was nonetheless acute.

The Edition is, by its very nature, committed to a unitary if not unitarian Weill, and is therefore distanced from all critico-theological debates about dualisms and multiplicities. Contributors respectful of Weill's own word may privately be disposed to argue for or against his belief that it was not until *Street Scene* that he fulfilled his lifelong "dream" of "completely integrate[d] drama and music, spoken word, song and movement"; the Edition itself, however, remains silent on that count. If it has a duty to pass sentence, and to do so day after day, it is only with regard to demonstrably corrupt sources. If it is obliged, no less often, to take note of climates of opinion, it is only where they relate to the theory or practice of performance, and hence to the verifiable intentions of the composer and his collaborators.

As far as the Edition is concerned, Broadway was neither Weill's goal nor his goal; it was simply, and in all its complexity, the center of his creative world at the time of his death.

Forty years later, the academic and cultural world has changed beyond all recognition. Poststructuralism and postmodernism have extended their influence beyond American and European seats of learning, and musicology has already begun to discover Broadway. Where else but Broadway are authorial intent and the cult of individuality so profitably discarded in favor of collective endeavor in the interests of meeting the public on its own playing field and providing value for money without (overt) reference to aesthetic absolutes or cultural priorities? Where else, indeed, has Europe's post-Renaissance tradition of the sacrosanct art object—the "work," the "opus"—been replaced by the labile and in theory infinitely dirigible "event," whose natural (and relatively short) life span is to be determined by market forces, not interventionist subsidy, and whose afterlife, if any, is likewise to be market driven and in no sense a matter of piety?

But how, in the age of print, to capture such an "event" and hold it for long enough—longer, that is, than a mere "recording"—to enable interested parties to examine its every detail?

In the electronic age, the kind of problems inherent in the textual volatility of, say, Rossini or Verdi have suddenly acquired a new attraction vis-à-vis the relatively static field of a Schoenberg or (paradoxically) a Stravinsky. Meanwhile, the winged creatures of Broadway, birds and insects alike, have been flying—at whatever height and however briefly—in the same direction as the operettas and musical comedies of yesteryear: toward known practical requirements and unpredictable contingency; away from the cabins and cages of Urtext.

Westerner though he emphatically was in a still occidocentric world, the transatlantic and transcultural Weill has been bequeathed by the first half of the twentieth century to the first half of the twenty-first as an abiding challenge to musicology and criticism. Amid the roadworks of a critical edition in the age of information technology, it is of little account whether the burden of his music is light or heavy, durable or perishable. In theory, all of it becomes accessible. In practice, utility is the only transcendental value.