

STEPHEN HINTON

KURT WEILLS MUSIKTHEATER

Vom Songspiel zur American Opera



SUHRKAMP VERLAG
JÜDISCHER VERLAG

S V
J V

STEPHEN HINTON

KURT WEILLS MUSIKTHEATER

Vom Songspiel zur American Opera

Aus dem Englischen
von Veit Friemert

SUHRKAMP VERLAG
JÜDISCHER VERLAG

Die Originalausgabe erschien 2012 unter dem Titel
Weill's Musical Theater. Stages of Reform
bei University of California Press, Berkeley Los Angeles London



Erste Auflage 2023

Deutsche Erstaussage

© der deutschsprachigen Ausgabe Jüdischer Verlag GmbH, Berlin, 2023

Copyright © 2012 by

The Regents of the University of California

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine Nutzung des Werks
für Text und Data Mining im Sinne von §44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Umschlagabbildung: *Die Dreigroschenoper*, Maxim Gorki Theater,
Berlin, 2004, Regie: Johanna Schall, vorn: Pierre Besson (Macheath),
Norman Schenk (Brown), Eckhart Strehle (Hakenfingerjakob).

Foto: akg-images / picture-alliance

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck: C. H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-633-54325-0

www.suhrkamp.de

INHALT

Vorwort und Danksagungen	7
1. Zur Biografie.	19
2. Der Busoni-Schüler	71
3. Einaktopern	115
4. Songspiel	157
5. Stücke mit Musik	181
6. Epische Oper	223
7. Lehrstücke.	283
8. Musiktheater des Exils	313
9. Musical Plays	409
10. Bühne versus Leinwand	497
11. Amerikanische Oper.	559
12. Konzept und Bekenntnis	617
Coda: Zwischengattungen und die Möglichkeiten der Oper	681
Anmerkungen	719
Werkverzeichnis	817

Abkürzungen	819
Abdruckgenehmigungen	820
Abbildungsnachweis	823
Personenregister.....	824
Werkregister	830

VORWORT UND DANKSAGUNGEN

Im Jahre 1947, weniger als drei Jahre vor seinem Tod im Alter von fünfzig Jahren, fasste Kurt Weill seine Karriere in einem einzigen nüchternen Satz zusammen: »Seit ich mit 19 Jahren festgestellt hatte, daß das Theater meine eigentliche Domäne werden würde, habe ich ständig auf meine eigene Weise versucht, die Formprobleme des musikalischen Theaters zu lösen; und im Verlauf der Jahre habe ich mich diesen Problemen auf sehr verschiedene Weise genähert.«¹ Wenn sich die Absicht dieses Buches ähnlich prägnant zusammenfassen ließe, so hieße dies, Weills knappe autobiografische Aussage im Einzelnen zu erkunden. Was sind die »Formprobleme«? Was besagt »verschiedene Weise«? Was bedeutet »meine eigene Weise«? Und was geschah im Jahre 1919, als er neunzehn war?

»Domäne« schließt Komposition ein, ist allerdings damit nicht identisch. Sein erstes Werk für das Musiktheater, die Ballettpantomime *Zaubernacht*, komponierte Weill erst 1922. In der zweiten Hälfte des Jahres 1919, nachdem er seine Studien in Berlin unterbrochen hatte – ein Kompositionsstudium bei Engelbert Humperdinck und Kurse in Musikwissenschaft und Philosophie an der Universität –, arbeitete er zuerst als Korrepetitor in seiner Heimatstadt Dessau und danach, auf Humperdincks Empfehlung, als Zweiter Kapellmeister, kurze Zeit später dann als Chefdirigent in der südwestfälischen Stadt Lüdenscheid. Dies verschaffte ihm praktische Erfahrungen in der Welt von Oper und Operette. Die Teilnahme an Ferruccio Busonis Meisterklasse von 1921 bis zum Tod des Meisters 1924 bestärkte ihn in seiner ohnehin bereits festen Berufsvorstellung.

Dem »Bekenntnis zur Oper«, wie dies Weill in einer frühen Programmschrift nannte, und weiter gefasst dem Bekenntnis zum Theater blieb er zeit seines Berufslebens treu.² Die Formulierung »ständig [...] Formprobleme [...] zu lösen« trifft gut die Mischung

von Pragmatismus und Idealismus, die sein Werk prägt. Seine vielgestaltigen Talente gingen Hand in Hand mit seinem beständigen Verlangen nach substanzieller Erneuerung. Hinter der enormen Vielfalt seines Werkes stand, so scheint er sagen zu wollen, ein gemeinsames künstlerisches Vorhaben – »meine eigene Weise«. In diesem Buch erkunde ich sowohl die Vielzahl der Lösungen für die Probleme, denen er sich unaufhörlich stellte, als auch die seinem Ansatz zugrunde liegende Gesamtästhetik.

Der Untertitel »Vom Songspiel zur American Opera« bezieht sich sowohl auf die Formen des Theaters, die Weills wichtigstes künstlerisches Betätigungsfeld waren, als auch auf seine Karriere im Ganzen, die sich in eine Reihe verschiedener Entwicklungsphasen unterteilen lässt.³ Diese zweifache Bezugnahme korrespondiert dabei mit der Mehrdeutigkeit von »Reform« im Untertitel der ursprünglichen englischsprachigen Fassung dieses Buches: »Stages of Reform«. Auf einer Ebene soll damit an berühmte Vorgänger Weills erinnert werden, vor allem an Gluck und Wagner, die ihr Schaffen im Sinne einer Reform der Oper verstanden, eine Zielsetzung, die sich in ihrer posthumen Reputation bestätigt. Weill hegte ähnliche Ambitionen. Wann immer er sich über seine vielen Projekte äußerte – etwas, das er sowohl privat wie öffentlich nahezu ständig tat –, so konzentrierte er sich dabei nicht nur auf seine Beschäftigung als Mann des Theaters, sondern er hatte insbesondere seine Bestrebungen als Erneuerer und Wegbereiter im Blick. Das Adjektiv »neu« war aus seinem Wortschatz so wenig wegzudenken wie aus dem Busonis mit dessen »neuer Ästhetik«. Trotz der verschiedenen Bühnen und Etappen seiner Karriere, die Institutionen und Gattungen aller Art einbezog, sich über zwei Kontinente erstreckte und etwa drei Jahrzehnte andauerte, scheint es die Rolle des Theaterreformers zu sein – eine Rolle, der er sich verschrieben hatte –, die den Schlüssel zu Weills relativ kurzem, aber intensiven Schaffen liefern dürfte.

Weill mag eine größere Nähe zu Glucks achtzehntem Jahrhundert verspürt haben als zu Wagners neunzehntem, jedoch war es

Wagners anhaltende Präsenz, die jene Musiker heimsuchte, deren Karriere, wie die Weills, nach dem Ersten Weltkrieg begann. »Warum«, so fragt er 1927 mit Bezug auf Beethoven, »stehen uns Jungen trotz aller Verehrung für den Meister Mozart oder Bach näher?« Die Schuld dafür gab er der Überlieferung, insbesondere Wagners Beethovenrezeption. Wagner habe einem »Vorurteil« Vorschub geleistet, von dem »wir uns befreien« müssen.⁴ »Unsere Generation«, so schreibt er weiter im Jahre 1929, »konnte schon als Kind Wagner nicht mehr hören.«⁵ Das Verhältnis zu Wagner war schwierig. Obwohl in den 1920er Jahren eine wagnerkritische Einstellung zum absoluten Muss gehörte, sollte doch daran erinnert werden, dass dieselbe Generation, die zeitgenössische Musik und zeitgenössisches Theater spezifisch und ausdrücklich als Negation der Kunst Wagners bestimmte, dieser davor absolut hörig gewesen war. Dass Weill seinen Widerwillen gegenüber Wagner zurückdatiert, ist nicht nur irreführend, sondern auch symptomatisch für die Intensität der früheren Ergebenheit.

In seinem letzten Schuljahr zum Beispiel hielt er einen Vortrag über *Die Meistersinger* (wie wir aus einem erhalten gebliebenen Manuskript wissen), die er in offensichtlich grenzenloser Verehrung als das »herrlichste[] Werk« beschrieb und deren »gesunden Humor« er lobte. Schließlich erklärt er, es sei genau diese Qualität, die es Wagners Werk erlaube, sich »den Weg in die Herzen der Deutschen, die einen ihrer grössten Geniuse bisher so schmäzlich behandelt hatten[, zu bahnen]«. Kurz danach, als Siebzehnjähriger, begleitete er den »Liebestod« aus *Tristan und Isolde* auf dem Klavier. Er berichtete seinem Bruder Hans, das Konzert habe »kolossalen Applaus, insbesondere beim ›Tristan« erhalten. Des Weiteren gestand er ihm, er »glaube, eine anständige Tristan-Aufführung wird für mich immer ein Erlebnis sein. So viel steckt wohl in keiner Opernpartitur weiter; so kann man sich wohl in keine Musik weiter hineinversenken beim Anhören und Hineinknien beim Einstudieren und Darstellen.« Da Wagner auf Weill und dessen Zeitgenossen einen solch nachhaltigen Einfluss hatte, erwies

sich das Bemühen, ihn zu verdrängen, als ein quasi-ödipaler Generationskonflikt. Wagner musste durch bewusste, ja selbstbewusste Negation überwunden werden, obwohl diese Teufelsaustreibung nie wirklich gelang.⁶

Weill zog es vor, andere Männer des europäischen Theaters als Vorbilder anzuführen: zu Beginn natürlich Mozart, dann aber auch Verdi, Offenbach und Puccini. Es lässt sich von jedem etwas in Weill finden, gemeinsam mit allem, was von Wagner haften geblieben war. Auch lud Weill zum Vergleich mit Strawinsky ein und, während der 1940er Jahre, mit amerikanischen Kollegen wie Gershwin und Rodgers. In der Hauptsache aber bezog er sich auf Busoni. Insbesondere war dessen Opernlehre von bleibendem Einfluss auf Weills eigene musiktheoretische Äußerungen, und zwar auch dann, wenn die Quelle ungenannt blieb. Damit etablierte Weill den Stammbaum eigener Kreativität.

Wie bei der ansonsten völlig von ihm verschiedenen Art Wagners ist »Reform« für Weill nicht nur eine technische Angelegenheit oder eine solche der Form. Sie ist auch moralisch. Den Behauptungen zahlreicher Kritiker zum Trotz nutzte Weill die Bühne weder für rein formalistische Experimente noch für bloße Unterhaltung, sondern vor allem, um mit seinen Mitmenschen zu kommunizieren: Von seinen ersten bis zu seinen letzten Kompositionen für die Bühne fühlte er sich verpflichtet, auf verschiedenen Ebenen die Natur der Menschheit schlechthin zu erkunden. Das musikalische Theater, das für ihn Drama durch Musik bedeutete, war bei dieser Unternehmung eher Hilfe als Hindernis. Wie er 1936 erklärte, kann »die Bühne heute nur ein Existenzrecht beanspruchen [...], wenn sie eine höhere Ebene von Wahrheit anstrebt«.⁷ Indem sie erlaubt, Charaktere in extremen Situationen, in denen das Sprechen dem Singen weicht, zu erkunden, bahnt sie einen Zugang zu dieser »höhere[n] Ebene«.

Weill suchte mit seinen Reformen in der experimentierfreudigen Weimarer Republik nach einem neuen Publikum, nach neuer

Rezeption seiner Kunst. Das Theater nicht nur einer neuen, sondern auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, bedeutete für ihn als Komponisten, beständig neuen Anforderungen entsprechen zu müssen. Auch das ist ein Sinn von »Reform«. Die Emigration hat diese Verpflichtung eher noch verstärkt. Dieser Aspekt seiner Reform ist persönlich und künstlerisch gesehen das strittigste und zugleich das beherrschende Thema der Weill-Rezeption und -Forschung. Welche Aspekte seiner Kunst hatten Bestand? Welche änderten sich? Das sind bleibende Fragen, vielleicht *die* bleibenden Fragen.

Ästhetisch scheint Weills Werk auf der Unvermeidlichkeit des Wandels zu beruhen, wie er oft mit Nachdruck in seinen programmatischen Erklärungen behauptete. Auch lässt sich der mit seiner Übersiedlung von Europa in die Vereinigten Staaten erfolgte Wandel – vielen seiner Kritiker zufolge ein solcher grundsätzlicher wie bedauerlicher Art – weder einfach ignorieren noch verwerfen. Der Vielfalt an Idiomen, Gattungen und Stilen zum Trotz, die Weill sich zu eigen machte, bleibt bei genauerer Untersuchung sein Zugang zu Fragen der musikalischen Dramaturgie von Anbeginn bis zum Schluss bemerkenswert konsequent, wie ich abschließend in den letzten beiden Kapiteln zeigen werde. In diesem ganz elementaren Sinn zumindest konnte er zu Recht für sich beanspruchen, seine »eigene Weise« begründet zu haben.

Ästhetische Fragen verbinden sich mit biografischen Erwägungen. Die sich hartnäckig haltende Auffassung von den »zwei Weills«, der man unausweichlich in jeder Rezeptionsgeschichte des Komponisten begegnet, postuliert zwei vermeintlich unterschiedliche Ansichten des Menschen, eine jede mit eigener Ästhetik, eine davon europäisch, die andere amerikanisch. Dennoch bedient sich die Theorie der »zwei Weills«, die auf der Idee eines unüberbrückbaren Schismas in seiner Entwicklung als Komponist gründet, traditioneller Ansichten von Integrität, die in gleichem Maße der biografischen Methode wie der Kompositionsästhetik geschuldet sind. Diese letzte Bedeutung von »Reform« themati-

sierend beginnt die vorliegende Studie mit einer Diskussion biografischer Fragen, ehe sie sich zentralen Aspekten des Weill'schen Programms, wie es in seinen eigenen Schriften und in Interviews vorgestellt wird, zuwendet. Die weiteren Kapitel des Buches beschäftigen sich mehr oder weniger chronologisch mit seiner Karriere – und schließen in der Coda mit einem kurzen Überblick über die posthume Rezeptionsgeschichte –, ohne dass der Anspruch erhoben würde, alles zu thematisieren. Es handelt sich hier weder um eine neue biografische Studie noch um eine Gesamtdarstellung aller seiner Werke, sondern um eine Untersuchung des Musiktheaters von Kurt Weill aus verschiedenen Perspektiven, wie der biografischen, der philosophischen, der historischen und der musikanalytischen Perspektive.

Die Idee, dieses Buch zu schreiben, entstand aus einem Auftrag. Als ich gebeten wurde, für *The New Grove Dictionary of Opera* die Einträge zu Weill und dessen Bühnenwerken zu verfassen, erwies sich die Frage, welche Werke hier einzubeziehen wären, als nichts weniger als belanglos. Wie viele von diesen sind »wirkliche« Opern? Weills Fall ist – obwohl, zumal im zwanzigsten Jahrhundert, keineswegs einzigartig – gewiss ein Extremfall. Wie ausgedehnte Diskussionen mit dem Herausgeber des Opernlexikons bestätigten, waren nahezu alle Stücke Weills für das Musiktheater Mischformen, was in einer Hinsicht für, in einer anderen gegen deren Aufnahme in die Publikation sprach. Die von mir zur Anwendung gebrachten Kriterien sind grundlegender und eng miteinander verwandter Art – es handelt sich um institutionelle und strukturelle Kriterien. Obwohl Weills Bühnenwerke nur selten in einem Opernhaus ins Leben starteten, schloss dies doch nicht unbedingt deren Aufführung in Operninstitutionen aus. Ausgeschlossen war damit auch nicht, sie als Sub-Genres der Oper zu betrachten. Allerdings charakterisiert Weills Œuvre institutionell und strukturell durchgängig ein Spannungsverhältnis zwischen dem Werk selbst und dessen Gattungstraditionen. Darüber hinaus scheint oft gerade diese Spannung, zumindest teilweise, das

zu sein, worum es sich bei dem Stück handelt. Weill arbeitet mit produktiver Mehrdeutigkeit.

Ein typischer Fall ist offensichtlich sein und Brechts bekanntestes Werk, *Die Dreigroschenoper*, die es in der Tat schaffte, in den *New Grove Dictionary of Opera* aufgenommen zu werden, und damit einige womöglich gleichermaßen würdige Kandidaten hinausdrängte. Zunächst wurde sie (und wird sie oft noch immer) in einem mittelgroßen Theater aufgeführt, nicht aber in einem Opernhaus. Das Wort »Oper« im Titel ist zum Teil ironisch, aber nur zum Teil. Wenn es sich dabei um eine Oper handelt, dann um eine Art Banausenoper – wenn man sie mit ihren anspruchsvollen Vorläuferinnen vergleicht. Oder anders gesagt: Dreist und selbstbewusst mischt sie Ernstes und Heiteres in der Art einer Burleske. Sie ist eine Oper über die Oper. Weill schreibt, sie habe ihm »Gelegenheit [geboten], den Begriff ›Oper‹ einmal als Thema eines Theaterabends aufzustellen«. ⁸ Oper als Thema? Nicht nur schreibt Weill über die Reform der Gattung, sondern das Werk selber wird von ihm als Beitrag zur Debatte betrachtet. Zugleich schildert er das Werk als eine »Urform der Oper«, die die traditionellen Elemente der Gattung, deren rudimentäre Formen und Konventionen auf neue und provokante Art zusammenführt.

Mit *Street Scene* etwa zwei Jahrzehnte später schuf er eine weitere unkonventionelle – wenn auch weniger derb provokante – Kombination von Elementen, wie sein Bemühen zeigt, eine geeignete Bezeichnung für das Stück zu finden. Ehe er sich, im Gegensatz zur traditionellen »europäischen« Variante, für »amerikanische Oper« entschied, nannte er das Stück zunächst ein »dramatisches Musical« und dann eine »Broadway-Oper« – wobei in all diesen Bezeichnungen ein Versuch zum Ausdruck kommt, die ungewöhnliche Mischung der Elemente aus traditioneller Oper und Broadway Musical zum Ausdruck zu bringen. »Broadway« meint sowohl die erste Aufführungsstätte von *Street Scene* als auch die Institution, für die das Stück gedacht war, ihre Größenordnung. In einem Brief an seinen früheren europäischen

Verleger Universal Edition bemerkte Weill, *Street Scene* sei »für die speziellen Erfordernisse des Broadway-Theaters für ein verhältnismässig kleines Orchester (33 [Musiker]) geschrieben, und ich frage mich, ob das für die großen Opernhäuser ausreichend wäre«. Er würde jedoch »die Möglichkeit in Betracht ziehen, eine neue Instrumentierung für Opernhäuser auszuarbeiten, und in diesem Fall auch einige musikalische Änderungen (weniger Dialog, mehr Musik) vornehmen«.9 Leider kam diese überarbeitete Fassung nie zustande.

Als ich die Werke auf ihren jeweiligen Wert prüfte, schien Weill zu sagen, »ich fordere Sie auf, mich in die Geschichte der Oper aufzunehmen«, wie er nicht weniger eindringlich zu sagen schien, »ich fordere Sie auf, mich *nicht* in diese Geschichte aufzunehmen«. Diese ganz bewusste Zweideutigkeit wird von seinen eigenen Aussagen unterstützt. Während seiner gesamten Karriere sprach er darüber, eine Zwischenposition zu beziehen, ein Musiktheater zu schaffen, das zwischen Oper und anderen Genres steht. Weill war ein Komponist, der sich bewusst der simplen Einordnung widersetzte, trotz verbreiteter Versuche, wie etwa im Fall der Theorie der »zwei Weills«, ihn in bestehende Kategorien zu pressen.

Was für jedes einzelne Werk gilt, gilt auch für Weills gesamte Karriere. Die Etappen ergänzen einander. Die zweite Hälfte seiner Karriere nimmt die Erwartungen der ersten nicht völlig zurück, wie dies der herkömmlichen Auffassung entspräche, die einen »deutschen« zu einem »amerikanischen« Komponisten, einen seriösen Schöpfer und Vermittler europäischer E-Musik zu einem Broadway-Entertainer werden lässt.10 Aber die Unterschiede zwischen dem Früh- und dem Spätwerk sind nicht unwichtig. Die Änderungen erfolgen allmählich von Stück zu Stück, von Bühne zu Bühne. In seinem Werk gibt es Kontinuitäten und Brüche. Die vorliegende Untersuchung unternimmt einen Versuch, diese zu begreifen, ohne den Komponisten wie aus einem Guss zu präsentieren oder ihn in zwei Komponisten aufzuteilen. Als Fazit untersucht das Schlusskapitel diese Kontraste nicht nur als Aus-

druck der »geteilten Welt«, in der er lebte (um hier Ronald Taylors Formulierung zu benutzen), sondern auch als unabdingbare, produktive Widersprüche der künstlerischen Persönlichkeit des Komponisten.

Sicher hätte diese Untersuchung auch einen etwas anderen Aufbau haben können. Sie hätte Weills Leben und Werke in strikt chronologischer Folge vorstellen und alle Karriereschritte der Reihe nach beschreiben können. Oder sie hätte Aspekte seines Werkes für das Musiktheater systematischer vorstellen und theoretische Schlüsselbegriffe herausgreifen und diese auf das gesamte Werkkorpus anwenden können. Ich habe mich aber für einen Kompromiss entschieden: Die Kapitel legen eines nach dem anderen die Aufmerksamkeit auf die wesentlichen Theaterformen, die Weill übernommen und reformiert hat, während sie sich bei der Diskussion der Einzelwerke mehr oder weniger an die chronologische Abfolge halten. Auch Weills Mitwirkung am Medium Film wird in einem gesonderten Kapitel (»Bühne versus Leinwand«) beleuchtet, insbesondere sein Bestreben, ein neues Genre des Musiktheaters, die »Filmoper«, zu schaffen. Es ist meine Absicht gewesen, soweit wie möglich den historischen und systematischen Aspekten von Weills Werk gerecht zu werden – den Bühnen wie den Etappen. Das bedeutete auch, über die eigentliche Beschreibung und Analyse der Werke hinauszugehen.

Der Werkbegriff verlangt hier nach einer genaueren Bestimmung. Für einen Theaterkomponisten wie Weill ist ein Werk nicht gleichbedeutend mit einem Text. Seine Projekte für das Musiktheater waren immer auch Kollektivunternehmungen. In den meisten Fällen ging die Entstehung der Projekte dem Prozess ihrer Umsetzung für bestimmte künstlerische Ereignisse nicht voraus, sondern war mit diesem aufs Engste verbunden. Soweit Textmaterialien mit einbezogen waren – in der Hauptsache handelte es sich um Libretti und Partituren –, unterlagen sie, innerhalb des Produktionsprozesses, dem Vorbehalt der Überarbeitung und Anpassung. Änderungen der Besetzung oder des Spielorts, Wiederaufnahmen

und Neuinszenierungen – all diese Aspekte der Realisierung des jeweiligen Werkes verlangten nach weiteren Überarbeitungen und Anpassungen. Daraus folgt, dass die Identität eines jeden Werkes dynamisch, dessen Status als geschriebener Text nicht auf Dauer festgelegt, sondern wandelbar ist. Ein auf den Grundsätzen der klassischen Rhetorik basierender Werkbegriff bietet hier eine tragfähige Alternative zum herkömmlichen Urtext-Modell. Statt die Produktions- und Rezeptionsgeschichte aus der Erörterung auszuklammern, spielen beide sowohl philologisch wie kritisch eine bedeutsame Rolle; sie sind von wesentlicher Bedeutung für die Schaffung eines maßgeblichen Aufführungstexts wie auch dafür, die Natur der diversen Theaterunternehmungen Weills zu verstehen. Der Kontext trägt zum Text bei, wird ein Teil davon. Dokumente der Rezeptionsgeschichte, insbesondere Theaterkritiken, vermitteln Charakter und Eindruck der Aufführung. Insofern sind sie unverzichtbare Facetten des Werkes.

Obwohl die Diskussion der einzelnen Werke in Übereinstimmung mit den übrigen Erörterungen des Buches hauptsächlich historisch und interpretierend orientiert ist, hätte ich die Mühe, sie niederzuschreiben, gescheut, wenn ich nicht davon überzeugt gewesen wäre, dass viele, wenn nicht alle Werke Weills für das Musiktheater heute noch spielbar wären, wie die jüngste Aufführungsgeschichte der meisten von ihnen gezeigt hat.

Die Idee für dieses Buch entwickelte sich, wie oben beschrieben, aus der Recherche für *The New Grove Dictionary of Opera*. Mehrere Kapitel gingen aus anderen Veröffentlichungen hervor. Diese sind in der Danksagung aufgelistet. Ich danke den Herausgebern und Verlagen für die Erlaubnis, hier Teile dieser Abhandlungen in überarbeiteter Form zu verwenden. Mein Dank geht auch an die Musikverleger, Musikbeispiele aus Weills Werken zu übernehmen und die Texte von Rodgers und Hammersteins *Allegro* und

Sondheims *Saga of Lenny* zu zitieren, sowie an die verschiedenen Rechteinhaber für die Nutzung der Fotografien.

Nachdem ich über mehrere Jahrzehnte das Privileg genossen hatte, Forschung und Lehre an drei verschiedenen Institutionen – an der Technischen Universität Berlin, der Yale University und der Stanford University – miteinander kombinieren zu können, muss ich den Beitrag vieler Studenten und Kollegen anerkennen, zu zahlreich, um sie einzeln zu nennen, mit denen ich die Ideen, die Eingang in dieses Buch gefunden haben, diskutiert hatte. Ein Großteil der Forschung erfolgte, mit Hilfe der freundlichen und kompetenten Unterstützung seiner Mitarbeiter, am Weill-Lenya Research Center (der Kurt Weill Foundation for Music, New York, N. Y.), der offiziellen Heimstätte der Weill-Forschung. Die Buchproduktion wurde in Teilen von der Kurt Weill Foundation for Music, Inc., finanziert, die ein Stipendium gewährte, um die Kosten für die Übersetzung und den Notensatz in den Musikbeispielen zu decken und das Register zu erstellen; durch die School of Humanities & Sciences an der Stanford University. Ich danke Don Anthony von Stanfords Center for Computer-Assisted Research in the Humanities (CCARH) für seine schönen Notenstiche der Musikbeispiele. Auch geht mein Dank an das Geheime Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (Berlin) für die Bereitstellung von Fotokopien der Rezensionen aus der unschätzbaren Steininger-Sammlung des Archivs.¹¹ Joseph Auner, der mich auf die Existenz der Sammlung aufmerksam machte, las auch das gesamte Manuskript und lieferte unverzichtbare Hinweise und Anregungen.

Vor allem bin ich all jenen Weillianern zu großem Dank verpflichtet, deren Publikationen und privaten Ratschläge diese Studie erst möglich machten: Tim Carter, dessen Beitrag zu Kapitel 9, insbesondere zu *Johnny Johnson*, von unschätzbarem Wert war; Tamara Levitz, die das Kapitel über Busoni las; Jürgen Schebera, dem Mitherausgeber von Weills *Gesammelten Schriften*; den Mitgliedern der Redaktionsleitung der Kurt-Weill-Edition – David Drew †, Joel Galand, Edward Harsh (Mitherausgeber von *Die*

Dreigroschenoper und vormaliger leitender Redakteur der Edition), Kim Kowalke (ebenfalls Präsident der Kurt-Weill-Stiftung) und Giselher Schubert –, mit all denen ich zahllose Stunden über Weill und dessen Werke diskutierte; dem früheren Direktor des Weill-Lenya Research Center David Farneth und dessen Mitarbeitern Dave Stein (gegenwärtig Archivar der Stiftung) und Elmar Juchem (gegenwärtiger Herausgeber der Edition). Dave Stein war dem Projekt in allen Phasen seiner Entwicklung eine außerordentliche Unterstützung, die von der Herstellung von Fotokopien und Digitalbildern bis hin zur zügigen Bearbeitung von Quellenanfragen in letzter Minute reichte. Profitiert habe ich insbesondere von der einzigartigen Expertise Elmar Juchems und Kim Kowalkes, deren ausführliche Erläuterungen und Hinweise die Endfassung des Manuskripts in vielfältiger Weise verbesserten. Auch schätze ich mich wirklich glücklich über die angenehme Zusammenarbeit mit meinem Übersetzer, Veit Friemert, und mit meiner Lektorin bei Suhrkamp, Sabine Landes. Niemand weiß besser als meine Frau Grace, wie viel Zeit und Arbeit in diesem Buch steckt. Ihr und unserem Sohn Harry ist es in Liebe gewidmet.

I. ZUR BIOGRAFIE

Unlängst wurde er aufgefordert, im Stil von Gilbert und Sullivan oder von Gershwin zu komponieren, und nun soll er in der Art von Seicento-Madrigalen schreiben. Man verlangt dies von einem Mann, der für die kuriose Eigenart seines individuellen Stils angesehen war, von einem Mann mit nahezu unbeugsamer Distanz gegenüber jedem Stil, der nicht der seine ist.

S. L. M. Barlow, »In the Theatre«¹

Für mich ist Weill ein Komponist, der speziell aus der festen Zuversicht heraus, seine Kunst auf die Grundlagen des Ausdrucks – auf lesbare Musikfiguren – gegründet zu haben, die Fähigkeit besaß, in jedes Kleid zu schlüpfen: in den protestantischen Choral wie das jüdische Melisma, den europäischen Tango wie die Atonalität Schönbergs, aber auch in die Gefälligkeit und Seichtigkeit eines Richard Rodgers. Er war kein Hochstapler, sondern ein ernsthafter Komponist, geübt darin, leichten musikalischen Fummel jeder Art zu tragen. [...] Wer erfahren möchte, was allem Musiktheater eigentümlich ist, sollte Weill hören.

Daniel Albright, »Kurt Weill as Modernist«²

Wie sollte Kurt Weill erinnert werden? Die Tatsache, dass die Nachwelt geneigt ist, ihn als den Komponisten anzuerkennen, dem die Nachwelt völlig egal war, ist eine Ironie, die er zugegeben, wenn auch nicht besonders geschätzt hätte. Auch war er an dieser Sachlage nicht ganz schuldlos. »Was mich anbelangt, so komponiere ich für heute«, sagte er in einer oft zitierten und häufig paraphrasierten Äußerung. »Ich pfeife darauf, für die Nachwelt zu komponieren.« Es fällt schwer zu glauben, dass er hier nicht zu viel gelobte. Warum sonst hätte er das Thema überhaupt erst anschnitten sollen? Wem die Nachwelt wirklich völlig egal ist, wird