

# **Anhang**

## **Fünf Texte von Kurt Weill**

Seit der repräsentativen Edition der *Gesammelten Schriften* Kurt Weills durch Stephen Hinton und Jürgen Schebera im Jahr 1990 haben sich durch verschiedene glückliche Zufälle weitere Texte des Komponisten gefunden. Diese werden in naher Zukunft in der englischen Ausgabe der *Gesammelten Schriften* erscheinen. Um schon heute diese Texte der an Weill interessierten Öffentlichkeit in deutscher Originalsprache zu präsentieren, haben sich die Herausgeber dieses Bandes entschlossen, sie in den vorliegenden Band aufzunehmen. Manche von ihnen waren entscheidende Quellen für die hier veröffentlichten Forschungsergebnisse.

Der Kurt Weill Foundation for Music, New York, sei an dieser Stelle herzlich für die Genehmigung zum Abdruck gedankt.

## [Klare Kompetenzen]

Die durch den Weggang Hagemanns freigewordene Stellung beim Berliner Sender wäre nur interessant, wenn es entweder eine wirklich leitende, unabhängige Stellung mit scharf abgegrenzten Kompetenzen wäre. Solange aber (wenigstens für die Öffentlichkeit) die Kompetenzen dieser Stellung völlig verschwommen sind, solange es möglich ist, daß die fast zweijährige Tätigkeit eines Mannes, der vorher gewisse Fähigkeiten gezeigt hatte, überhaupt nicht zu spüren war, scheint dieser Posten von den eigentlichen Leitern des Berliner Senders nur als gut bezahlte Atrappe gedacht zu sein. Und davor muß man jeden ernsthaften Mann warnen.

Rundfrage *Und der neue Funkintendant?*, in: Berliner Börsen-Courier, 28. April 1929. Wenige Wochen vor den Auseinandersetzungen um die Ausstrahlung von Weills Rundfunkantate *Das Berliner Requiem* erschien diese Rundfrage mit folgender redaktioneller Einleitung:

»Wir haben versucht, die Fragen der Berliner Funkstunde und die durch den Weggang Hagemanns dringend gewordene Wahl eines Nachfolgers durch eine Diskussion in Fluß zu bringen. Wenn der Nachfolger eine selbständige Position erhält, muß diese Wahl die nächsten Jahre und die ganze Entwicklung des Berliner Funkwesens entscheidend beeinflussen. Die Öffentlichkeit müßte sich also dafür mindestens ebenso interessieren wie für die bekannten Opern- und Intendantenkrisen. Wenn dieser Posten aber, wie im Falle Hagemann, nur wieder ein Schattenposten sein soll, dann wäre auch das aufschlußreich für ungeklärte Zustände.

Wir hatten uns also in dem Bewußtsein, hier sehr verwickelte Dinge zu berühren, an die verschiedensten Persönlichkeiten aus öffentlichen Berufen mit der Bitte um Stellungnahme gewandt. Bezeichnend, daß gerade in diesem Fall viele halbe oder ganze Absagen eintrafen. Nur wenige wagen, hier klar auszusprechen, was Not tut. Not tut eine übersichtliche, nach Kompetenzen geordnete Organisation, deren Vertreter der Öffentlichkeit gegenüber verant-

wortlich sind. Einen solchen autoritativen Verantwortungsposten hat Ernst Hardt in Köln, und, in kleinerem Umfange, Fritz Walter Bischoff in Breslau. Wir bringen hier die Antworten:«

Neben Weill (an zweiter Stelle) äußerten sich Heinrich Mann, Jean Gilbert, Marcellus Schiffer und Carl Zuckmeyer. Die knappen Überschriften dürften von der Redaktion stammen. Neuer Intendant der Funkstunde Berlin wurde Hans Flesch.

## Zu meiner Kantate *Das Berliner Requiem*

Als ich im Herbst des vorigen Jahres vom Frankfurter Sender den Auftrag erhielt, ein Stück für den Rundfunk zu schreiben, da entschloß ich mich, eine Vokalkomposition in jener Art zu schaffen, wie ich sie ein Jahr vorher in dem kleinen Songspiel *Mahagonny* versucht hatte. Es handelt sich hier um eine Gattung, die im Konzertsaal in Kantatenform aufgeführt werden kann, die aber ebensogut auch durch ihren gestischen Gehalt und durch die Anschaulichkeit ihrer Form auf dem Theater darzustellen ist. Eine Form, die gleichermaßen konzertante und theatralische Möglichkeiten in sich schließt, mußte mit Leichtigkeit für die Erfordernisse des Rundfunks auszugestalten sein. Denn das sind ja die Grundlagen einer Rundfunkkunst: eine strenge musikalische Form, deren innere Gesetzmäßigkeit dem Inhalt entsprechen muß, und die Darstellung eines Grundgestus, der szenisch ausgespielt werden kann, der aber auch, wenn er nicht gespielt wird, zwingend genug sein muß, um mit rein musikalischen Mitteln den Hörern das Bild und die Bewegung des Menschen aufzuzeigen, der zu ihm spricht. Innerhalb meiner Produktion gehören die Werke dieser Gattung zum Umkreis meiner Arbeit an der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in der das Prinzip einer gestisch-konzertanten Musik auf die Opernbühne angewandt ist. Ich habe drei kleine Werke dieser Gattung geschrieben: das oben erwähnte Songspiel *Mahagonny* (eine Studie zu der jetzt vollendeten Oper), die Kantate *Das Berliner Requiem* und das musikalische Hörbild *Der Lindberghflug*, alle drei in Zusammenarbeit mit Bert Brecht. Die beiden letzteren Werke sind ausdrücklich für den Rundfunk bestimmt. Dabei war für mich selbstverständliche Voraussetzung die Kenntnis um die akustische[n] Erfordernisse des Senderraums, um die orchestralen und instrumentalen Möglichkeiten des Mikrophons, um die Verteilung der Stimm-lagen und um die harmonischen Grenzen, die einer Rundfunkkomposition gesetzt sind. Wichtiger war für mich das, was bisher nicht versucht worden war: eine Kunstform auszuprobieren, die nach ihrem Inhalt und ihren Ausdrucksmitteln tatsächlich dem entsprechen müßte, was der Rundfunk

heute braucht. Dabei war hauptsächlich zu berücksichtigen, daß das Publikum des Rundfunks sich aus allen Schichten der Bevölkerung zusammensetzt. Es ist unmöglich[,] die Voraussetzungen des Konzertsaals auch auf die Rundfunkmusik anzuwenden. Denn die Konzertmusik war immer zur Zeit ihrer Entstehung auf einen kleinen Ausschnitt von Hörern der gebildeten und zahlungsfähigen Kreise beschränkt. Das neue Problem, das der Rundfunk für den schaffenden Musiker mit sich bringt, besteht darin, Werke zu schaffen, die ein möglichst großer Kreis von Hörern aufnehmen kann. Es müssen also Stoffe gewählt werden, die möglichst viele Menschen interessieren, und es muß eine Form gefunden werden, deren Verständnis auch dem primitiven Hörer keine oder nur geringe Schwierigkeiten bereitet.

Der Titel dieser Kantate, die dem Frankfurter Sender gewidmet ist, mag auf den ersten Blick sonderbar anmuten. Er ist keineswegs ironisch gemeint, sondern wir wollten versuchen, das über den Tod auszusagen, was der großstädtische Mensch heute über die Erscheinung des Todes empfindet. Das ganze ist eine Folge von Totenliedern, Gedenktafeln und Grabchriften, also doch so etwas wie ein weltliches Requiem.

Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung 1929, H. 20, S. 3.

### Notiz zum *Lindberghflug*

Ich halte es für nötig, bei einer Vokal-Musik auch außerhalb ihrer Verwertung im Konzertsaal den praktischen Zweck zu bezeichnen, für den sie geschrieben ist. Die Dichtung *Der Lindberghflug* von Brecht, die in einer früheren Fassung als Rundfunk-Hörspiel komponiert worden war, liegt hier in einer musikalischen Fassung vor, die in ihrem Endzweck für Aufführungen in Schulen gedacht ist. Dabei soll der Part des Lindbergh von mehreren Knaben gleichzeitig gesungen werden, um die private Haltung eines einzelnen Lindberghdarstellers auszuschalten. Der musikalische Apparat könnte dabei (nach einer Theorie Brechts, die in Baden-Baden gezeigt wurde) vom Rundfunk geliefert werden. Die musikalische Anlage des Stückes, wie sie jetzt vorliegt, ist aber mit voller Absicht so einfach gehalten, daß die Musik bei genügender Studierzeit von Schülern gelernt werden kann. Auch das Orchester ist aus diesem Grunde so besetzt, daß es den Besetzungsmöglichkeiten eines Schülerorchesters entsprechend arrangiert werden kann. Der Konzertsaal wird heute vor neue Aufgaben gestellt. Er gibt seinen ausschließlich feierlichen Charakter und seine ausschließlich genußspendenden Funktionen auf. Er wird zu einem Laboratorium, in dem

die neue Haltung der Musik und die neuen Beziehungen zwischen Publikum und Autor sich erweisen müssen. Er kann auch zu einer Art von Ausstellungsraum werden. So soll zum Beispiel der Lindberghflug durch die Konzertaufführung gewissermaßen ›ausgestellt‹ werden, d.h. die Aufführung soll jene andere Verwertung vorbereiten, in der das Stück nicht mehr einem Publikum dargeboten wird, sondern in der es seinen praktischen pädagogischen Zweck erfüllt.

In: Programmheft der Uraufführung der zweiten, von Weill allein komponierten Fassung des *Lindberghflugs* am 5. Dezember 1929 in der Berliner Krolloper. Der Text galt lange als verschollen, so daß in die *Gesammelten Schriften* 1990 lediglich der Anfang aufgenommen werden konnte, wie ihn die Universal-Edition seinerzeit in ihrer Anzeige zum *Lindberghflug* verwendet hatte. Ein erster vollständiger Neuabdruck findet sich bei Klaus-Dieter Krabiel: *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart und Weimar 1993, S. 86.

## [Mit geistigen Mitteln nichts zu machen!]

Der Kampf gegen die Kulturreaktion in Deutschland ist deshalb ein so schwerer, weil er mit den Mitteln, die heute zur Verfügung stehen, noch nicht gegen die eigentlichen Urheber, gegen die nationalen Geschäftsmacher, geführt werden kann, sondern weil er sich vorläufig noch einzig und allein gegen jene Macht richten muß, gegen die Götter selbst vergebens kämpfen, gegen eine Dummheit und Borniertheit, wie sie in solchem Maße kaum noch irgendwo anzutreffen ist. Diese siegreiche Ausbreitung der Dummheit begegnet auf jener Seite, die sie bekämpfen könnte und müßte, einer Flauheit, einer Unentschlossenheit und Ängstlichkeit, wie sie wohl ebenfalls einzig dasteht. Das ist die angenehme Situation, in der die geistig Schaffenden in Deutschland heute arbeiten sollen, ungeschützt einer Gegnerschaft preisgegeben, gegen die mit den geistigen Abwehrmitteln, die uns zur Verfügung stehen, wenig auszurichten ist, gegen die nur die Machtmittel des Staates etwas ausrichten könnten — und gerade diese Machtmittel werden in den Dienst der Gegnerschaft gestellt.

Jeder von uns hat seine Erfahrungen auf diesem Gebiete. Jeder, der auf irgend einem Gebiete einen Fortschritt anstrebt, hat es häufig erlebt, wie diejenigen, bei denen er sichere Unterstützung zu finden glaubte, sich beim ersten Angriff feige zurückzogen und sich oft sogar aus »Objektivität« auf die Seite der Gegner stellten. Solange dieses Wort »Objektivität« nicht ausgemerzt wird, solange noch immer Verständnis für die Beweggründe

der anderen Seite gesucht und natürlich auch gefunden wird, solange immer wieder unter der Maske des Fortschritts die Reaktion gefördert wird, können wir keine Veränderung der jetzigen Zustände erhoffen.

Meine eigenen Erlebnisse auf diesem Gebiete gruppieren sich hauptsächlich um zwei Werke von Brecht und mir: das *Berliner Requiem* und die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Das *Berliner Requiem* ist eine kleine Kantate, die neben den Kompositionen einiger um das Thema »Tod« kreisenden Dichtungen aus Brechts *Hauspostille* als Kernstücke zwei große Gesänge über den *unbekannten Soldaten*, Stücke von ausgesprochen pazifistischer Tendenz, enthält. Das Stück war vom Frankfurter Rundfunksender bestellt und angenommen und sollte wie alle diese Auftragsarbeiten auf alle deutschen Sender übertragen werden. Gegen diese Übertragung wurde vom Kulturbeirat des Leipziger und Berliner Senders protestiert. Von wem? Von einem bekannten sozialdemokratischen Reichstagsabgeordneten. Daraufhin wurde das Stück nur für Frankfurt und Köln gegeben und wurde seitdem nie wieder aufgeführt.

Der Leipziger Mahagonnyskandal hat sich längst als eine vorbereitete Veranstaltung der schwer reaktionären Leipziger musikalischen Kreise herausgestellt; aber niemand in den Kreisen des fortschrittlich gesinnten Leipziger Opernpublikums merkte das damals. Das Stück wurde zunächst verboten, dann wurde das Verbot durch Beschluß des Theaterausschusses aufgehoben, aber *Mahagonny* wurde nur in einer »gemilderten« Fassung und nur noch in geschlossenen Aufführungen gegeben. In Frankfurt war die Premiere von *Mahagonny* ein Riesenerfolg. Bei der zweiten Aufführung stürmten in der Pause etwa 100 Nazis, die von dem Stück keine Ahnung hatten, ins Theater und versuchten die Aufführung zu stören. Der Anführer dieser Horde wurde bei dieser Gelegenheit verhaftet — aber nicht wegen der Störungsversuche im Opernhaus, sondern weil er außerdem ein langgesuchter Eisenbahndieb war. In der Stadtverordnetenversammlung versuchte man, die Absetzung des Werkes vom Spielplan durchzudrücken, was aber nicht gelang. Seither ist *Mahagonny* in Frankfurt über zehnmal ohne jede Störung gegeben worden und ist weiter auf dem Spielplan. Das Landestheater Oldenburg hat ebenfalls *Mahagonny* angenommen, und der dortige Intendant Goetze wendet alles daran, um diese Aufführung durchzudrücken. Als Vorbereitung wollte er in der Theaterwoche der deutschen Rundfunksender Stücke aus *Mahagonny* aufführen. Das wurde ihm zunächst verboten. Darauf las er dem Theaterausschuß den Text vor und bekam die Erlaubnis. Dann versuchten die Nazis am Abend der Rundfunkübertragung die Telephonkabel zu stören, woran sie noch im letzten Moment gehindert wurden. Als er bald darauf Kaisers *Mississippi* gab, verwechselten das die Oldenburger Nazis mit *Mahagonny* und machten am Schluß von *Mississippi* einen regelrechten *Mahagonny* Skandal.

Jetzt versucht der Intendant, *Mahagonny* im Januar herauszubringen. Es gibt aber auch andere Theater, die das Stück angenommen haben, die es sehr gut aufführen könnten, und die es überhaupt gar nicht versuchen, weil sie Angst haben. Das ist der Geist der vollen Hosen, der daran schuld ist, daß es dahin kommen konnte, wo wir jetzt angelangt sind.

Weills Text entstammt einem ganzseitigen Aufruf im *Generalanzeiger für Dortmund und das gesamte rheinisch-westfälische Industriegebiet* vom 21. Dezember 1930, Blatt 5. Er trägt den Titel *Deutschland erwache! Zu den Kundgebungen gegen die Vergewaltigung der geistigen und künstlerischen Freiheit in Berlin — Aufruf zu einer gemeinsamen Front gegen die kulturelle Reaktion*. (Im Weill-Lenya Research Center befindet sich unter Series 31, Box 2, 1930, eine Kopie von Weills Typoskript dieses Textes und eines kurzen Begleitschreibens Weills an Walter Zadek vom Berliner Tageblatt. Da der Aufruf über einen Pressedienst, die *Zentral-Redaktion für deutsche Zeitungen* in Berlin verbreitet wurde, sind weitere Presseveröffentlichungen wahrscheinlich. Verifizieren ließ sich allerdings bisher nicht, ob der Text auch an anderer Stelle, im Berliner Tageblatt etwa, erschien.)

Nach einem Vorwort von Walter Zadek äußern sich unter der Überschrift *Die »Verbotenen« und »Ausgewiesenen« haben das Wort* die von Zensur betroffenen Künstler Kurt Weill, Oskar Schlemmer, Alfred Döblin, Carl Zuckmayer und Erwin Piscator. Unter der Überschrift *Schließt die Reihen gegen die Kultur-Reaktion!* nehmen zudem Harry Graf Keßler, Helene von Nostiz-Wallwitz und Max Pechstein Stellung.

Aktueller Hintergrund sind zum einen die (von einer NSDAP-Kampagne initiierten) Auseinandersetzungen um das Verbot der Verfilmung von Erich Maria Remarques Antikriegsroman *Im Westen nichts Neues* im Dezember 1930, zum andern die Maßnahmen des nationalsozialistischen Innen- und Kultusministers von Thüringen, Wilhelm Frick, vom Oktober 1930 gegen moderne Kunst in Weimar. (So wurde z.B. im Werkstattgebäude des ehemaligen Bauhauses Oskar Schlemmers Wandgestaltung zerstört.) Bei dem von Weill erwähnten *»bekanntem sozialdemokratischen Reichstagsabgeordneten«* handelt es sich um Ernst Heilmann, in Wirklichkeit Fraktionsvorsitzender der SPD im Preußischen Landtag (!) und zugleich Mitglied der politischen Überwachungsausschüsse bei den Sendern Berlin und Leipzig. Die Aufführung der *Mahagonny*-Oper in Oldenburg kam nicht zustande.

Für die Übermittlung des gedruckten Zeitungsartikels sowie des Typoskripts danken die Herausgeber dem Oskar-Schlemmer-Archiv in der Staatsgalerie Stuttgart und David Farneth vom Weill-Lenya Research Center.

## [Über die *Sinfonie Nr. 2*]

Die *Symphonische Fantasie* wurde im Winter 1933/34 in dem kleinen Ort Louveciennes bei Paris, wo ich seit 1½ Jahren wohne, komponiert. Ich hatte seit Jahren nichts für den Konzertsaal geschrieben, weil ich ganz mit meinen Theaterarbeiten beschäftigt war und auf diesem Gebiete immer neue Aufgaben fand, die mich reizten. Ich glaube, daß auch der reinste Theatermusiker von Zeit zu Zeit den Drang verspürt, ein Stück »absoluter« Musik zu schaffen. Da nämlich die wirkliche Theatermusik auch als »Musik an sich« standhalten soll, ist es ein großer Reiz, die musikalischen Formen und Stilelemente, die man im Zusammenhang mit dem Wort und der szenischen Vorstellung gefunden hat, an einer Arbeit zu kontrollieren, die auch in der Auswirkung einen rein musikalischen, d.h. konzertanten Zweck verfolgt.

Ich habe für dieses Werk die dreiteilige symphonische Form gewählt. Der erste Satz stellt, nach einer kurzen Introduction, eine reine Sonatenform dar, nur daß die sogenannte »Durchführung« nicht aus dem Material des Haupt- und Seitenthemas, sondern aus eigenem Material gespeist wird. Den zweiten Satz könnte man etwa »Cortège« überschreiben. Er baut sich, in einem durchgehenden langsamen Viervierteltakt, über einem rhythmischen und einem melodischen Thema auf. Der letzte Satz ist ein Rondo, das als zweiten Zwischensatz einen Marsch für Bläser allein enthält und am Schluß in eine Stretta in Tarantellenform einmündet.

Die Orchestration ist bewußt einfach und sparsam: zweifache Bläser, Streicher, Pauken und wenig Schlagwerk (nur im 2. und 3. Satz).

Über den »Inhalt« des Werkes etwas zu sagen, ist mir nicht möglich, da es als reine musikalische Form konzipiert wurde. Vielleicht ist das Wort einer Pariser Freundin richtig[,] die meinte, wenn es ein Wort gäbe, das das Gegenteil von »Pastorale« ausdrückt, so wäre das der Titel dieser Musik. Ich weiß es nicht.

In: Programmheft des Concertgebouw Amsterdam, 11. Oktober 1934 (Abdruck in deutscher Sprache). Auf dem Programm des Abonnement-Konzerts unter Leitung von Bruno Walter standen neben der Uraufführung von Weills *Sinfonie Nr. 2* — unter dem Titel *Symphonische Fantasie (Symphonie Nr.1)* — das dritte Klavierkonzert von Sergej Prokofjew (Solist: der Komponist) sowie die *Sinfonie Nr. 4* von Brahms.

Seine erste, 1921 in Berlin entstandene Sinfonie hatte Weill seinerzeit auf die Kritik seines Lehrers Busoni hin verworfen. Daraus resultiert die in Amsterdam verwendete Bezeichnung der *Symphonischen Fantasie* als *Symphonie Nr.1*.

Alle Texte von Kurt Weill: © 1996 Kurt Weill Foundation for Music. Reprinted with permission. All rights reserved.



## Über die Autoren

**Gunther Diehl**, wohnhaft in Wiesbaden, studierte Privatmusikerziehung, Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft in Frankfurt/Main, Berlin und Kiel. 1982 legte er die staatliche Prüfung für Privatmusikerzieher ab, die Staatsexamina folgten 1983/85. Seit 1987 ist er als Studienrat im Schuldienst. 1992 promovierte er mit einer Arbeit über Weills Oper *Der Protagonist* und wurde für die Vergabe des »Kurt Weill Prize 1995« nominiert. Er arbeitet als Herausgeber des ersten Bandes (*Der Protagonist*) an der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Kurt Weills mit. Zu den musikwissenschaftlichen Arbeitsfeldern von Gunther Diehl gehören neben der Beschäftigung mit Kurt Weill auch die mit den Problemen der Gattungskontinuität im 20. Jahrhundert, mit der Ästhetik der Neuen Musik sowie mit der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (C. Gesualdo). Daneben hat er Aufsätze zu musikdidaktischen Fragestellungen publiziert.

**Nils Grosch**, 1966 in Münster geboren, studierte 1985-1992 in Bochum und Freiburg Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik, Abschluß mit einer Magisterarbeit über *Amerikanismus und Zeitoper: Studien zur Musik der Neuen Sachlichkeit*. 1993-96 Lehrtätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg. Nils Grosch promoviert dort über *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*. Er ist Stipendiat des Evangelischen Studienwerks Villigst und der Kurt Weill Foundation for Music. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts sowie der Theorie und Methodologie der Musikwissenschaft.

**Andreas Hauff**, geboren 1960 in Aachen, studierte Musikerziehung, Musikwissenschaft, Geschichte und Pädagogik in Mainz. Er ist heute Lehrer am Albert-Einstein-Gymnasium in Frankenthal und freier Mitarbeiter (Musikkritiker) der Frankfurter Rundschau. Andreas Hauff arbeitet an einer Dissertation über Kurt Weills Musiktheater mit dem Schwerpunkt auf den Werken *Die Bürgschaft* und *Der Silbersee*.

**Elmar Juchem**, geb. 1966 in Frankfurt/Main, studierte Musikwissenschaft, Publizistik und Romanische Philologie in Göttingen, Chapel Hill und Pisa. Seit 1993 arbeitet er als Doktorand von Prof. Dr. Ulrich Konrad (Freiburg/Göttingen) an einer Dissertation über *Kurt Weill/Maxwell Anderson — Die Entwicklung eines amerikanischen Musiktheaters*. Stipendien der Kurt Weill Foundation for Music und des DAAD ermöglichten ihm Forschungsaufenthalte in den USA. Daneben ist er als Übersetzer und Journalist für Presse und Hörfunk tätig.

**Tamara Levitz**, geboren 1962 in Montréal, Canada, legte ihren Bachelor of Music an der McGill University in Montréal ab. Sie studierte dann an der Technischen Universität in Berlin Musikwissenschaft, Französische Litera-

tur und Neuere Deutsche Philologie und erhielt ihren Magistertitel im Juni 1987. Anschließend promovierte sie an der Eastman School of Music in Rochester, New York, mit einer Doktorarbeit über Ferruccio Busonis Meisterklasse, die beim Verlag Peter Lang publiziert wurde. Sie hat mehrere Auszeichnungen gewonnen, einschließlich eines Humboldt-Stipendiums. Tamara Levitz ist heute Assistant Professor für Musikwissenschaft an der McGill University.

**J. Bradford Robinson**, geb. 1947, studierte Philosophie und Mathematik an der Harvard University (A.B. 1969) sowie Musikgeschichte an der University of California/Berkeley (M.A. 1972) und der Technischen Universität Berlin (Dr. phil. 1996). Seit 1976 ist er freischaffender Schriftsteller und Übersetzer in Deutschland, 1985-88 war er wissenschaftlicher Berater des *New Grove Dictionary of American Music*. Zu seinen vielen Veröffentlichungen gehören u.a. zwei Buchübersetzungen von Carl Dahlhaus (*Grundlagen der Musikforschung* und *Die Musik des 19. Jahrhunderts*) sowie der Aufsatz *Jazz reception in the Weimar Republic: In search of a shimmy figure*, der 1995 als »Finalist« des ersten Kurt-Weill-Preises ausgezeichnet wurde.

**Jürgen Schebera** wurde 1940 in Gablonz (jetzt Jablonec, Tschechien) geboren. Von 1965-1970 studierte er Germanistik und Musikwissenschaft an der Karl-Marx-Universität Leipzig. Von 1971 bis 1980 war er Direktor des Zentralantiquariats Leipzig. 1975 promovierte er zum Dr. phil. an der Karl-Marx-Universität Leipzig mit der Dissertation *Hanns Eisler im USA-Exil*. Von 1981 bis 1991 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Literaturgeschichte in Berlin, seit 1992 ist er Verlagslektor in Berlin. Seit 1978 hat er mehrere Bücher über Brecht, Weill und Eisler, zur Kultur der Weimarer Republik und zum Exil deutscher Künstler 1933-1945 veröffentlicht.

**Elisabeth Schwind**, geb. 1964, studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Freiburg i.Br. (M.A. 1991). Von 1992-1995 erhielt sie von der Landesgraduierten-Förderung Baden-Württemberg ein Stipendium und schrieb ihre Dissertation *Zur Geschichte der Kompositionslehre 1470-1570*, die sie 1995 einreichte. Daneben beschäftigt sie sich mit der Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere der amerikanischen Musikgeschichte der 30er Jahre sowie mit Minimal Music.

**Guy Stern**, Distinguished Professor an der Wayne State University (Detroit) und Mitglied des Exekutivausschusses des Leo-Baeck-Instituts und der Kurt-Weill-Foundation, hat zwei Weill-Brecht Libretti ins Englische übersetzt und (mit Gustave Mathieu) eine Anthologie deutscher Gedichte herausgegeben, die Lenya für eine Schallplattenaufnahme rezitierte. Er war mit ihr zusammen an verschiedenen Theaterprojekten beteiligt und hat mehrfach über sie geschrieben, zuletzt in seinem Buch *Literatur im Exil*. Er wurde mit dem Großen Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland und der Goethe-Medaille ausgezeichnet.