
EINLEITUNG

In der neueren Musikgeschichte hat es immer wieder Komponisten gegeben, die ihr Welt- und Selbstverständnis auch verbal artikulierten. Erinnert sei an Hector Berlioz, Robert Schumann und Richard Wagner im 19. Jahrhundert sowie an Arnold Schönberg, Igor' Stravinskij, Kurt Weill und Ernst Křenek vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seitdem sind die schriftstellerischen Aktivitäten bedeutender Komponisten fast zur Selbstverständlichkeit geworden: Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Morton Feldman und Heiner Goebbels haben sich in grundsätzlichen Texten, in Vorträgen und Analysen vielfach geäußert. Selten jedoch scheint der Stellenwert der Musik im gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang mit solcher Intensität und Konsequenz reflektiert worden zu sein wie in den Schriften Hanns Eislers.

Der vorliegende Band eröffnet die historisch-kritische Neuedition dieses Korpus im Rahmen der Hanns Eisler Gesamtausgabe. Als erster Band der Subserie *Gesammelte Schriften*, die mit Ausnahme von *Komposition für den Film*, *Johann Faustus*, der Briefe sowie der verbalen Anteile musikalischer Werke alle von Eisler verfassten Texte in chronologischer Folge präsentiert, dokumentiert er dessen schriftstellerische Produktion von der Wiener Studienzeit bis zu den ersten Jahren des Exils. Dazu gehören frühe Tagebuch-Aufzeichnungen, Musikkritiken, Vorträge, Werkkommentare, Texte zur Arbeitermusikbewegung, zur gesellschaftlichen „Umfunktionierung“ der Musik, zur Situation des modernen Komponisten, zur Krise der Musik in der kapitalistischen Gesellschaft und über den Aufbau einer sozialistischen Musikkultur, Grußadressen, Statements, Ansprachen, Reiseberichte und Analysen der Situation der Musik im faschistischen Deutschland sowie der Erfahrungen und Perspektiven der antifaschistischen Bewegung. Diese Schriften geben Zeugnis von der Entwicklung des politischen und musikalischen Bewusstseins Eislers und seines kritischen, von der materialistischen Dialektik inspirierten Denkens. In der Vielfalt der Textsorten und Gegenstände spiegelt sich die Breite seiner musikalischen Praxis im Kontext politischer Krisen, sozialer Widersprüche, jähер Wechsel der Arbeits- und Lebensbedingungen und scharfer ideologischer Konfrontationen, generell: radikaler Umbrüche in Gesellschaft, Politik, Musikkultur und Medien.

Als Komponist wie als Theoretiker reagierte Hanns Eisler auf existenzielle Erfahrungen seiner Generation: den Ersten Weltkrieg, die Oktober-Revolution in Russland, die Krisen und scharfen Klassenausinandersetzungen in der Weimarer Republik sowie die faschistische Machtübernahme in Deutschland, die ihn ins Exil zwang. Aber nicht nur die gesellschaftlich-politischen Umwälzungen, auch die musikalische „Materialrevolution“ der Zweiten Wiener Schule forderte den jungen Komponisten zu einer Positionsbestimmung heraus: Sein Lehrer Arnold Schönberg entwickelte die Zwölftontechnik gerade in jenen Jahren, in denen Eisler bei ihm studierte. Auch das neue Phänomen der technischen Reproduzierbarkeit von Musik durch Schallplatte, Radio und Tonfilm sowie die Konsequenzen, die daraus für die Produktion, die Verbreitung und die Funktionen der Musik erwuchsen, veranlassten Eisler zur sowohl kompositorisch-praktischen als auch theoretischen Stellungnahme.

Hanns Eisler wurde bereits in der Schulzeit durch die Beschäftigung mit Schriften von Karl Marx, Friedrich Engels, Karl Kautsky und Ernst Haeckel geprägt. Bedeutsam war auch die Tatsache, dass seine beiden älteren Geschwister Elfriede und Gerhart seit 1918 in der kommunistischen Bewegung als „Berufsrevolutionäre“ tätig waren.¹ Impulse für seine politisch-theoretische Bildung empfing Eisler ferner durch direkte Kontakte mit zahlreichen linken Intellektuellen und ungarischen kommunistischen Funktionären in den Militärbaracken von Grinzing, wo er unmittelbar nach dem Kriegsende zu Beginn seines Unterrichts bei Arnold Schönberg wohnte. Seit 1925 lebte er wie dieser in Berlin und begann dort 1927, sein Talent und Können für die kommunistische Arbeiterbewegung einzusetzen. Seit 1928 wurde Eisler mit seiner Praxis der Komposition und Interpretation zum Begründer und Hauptvertreter der revolutionär orientierten

¹ Die Schwester Elfriede (1895–1961), unter dem Namen Ruth Fischer weithin bekannt geworden, war Mitbegründerin der KPÖ. Seit 1919 in Berlin, gelangte sie an die Spitze der KPD (1925 durch Ernst Thälmann abgelöst, 1926 wegen „ultralinker“ Positionen aus der Partei ausgeschlossen). Sie war 1924–1926 Mitglied des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale und gehörte 1924–1928 als Abgeordnete der KPD dem Deutschen Reichstag an. Danach lebte sie bis 1933 als Pädagogin und Sozialpflegerin in Berlin, seitdem im Exil in Paris. Der Bruder Gerhart (1897–1968) war nach 1918 Redakteur der Zeitschrift *Kommunismus* in Wien, ging 1921 nach Berlin und war bis 1928 Redakteur und Funktionär in den Leitungsgremien des ZK der KPD. Nach der Distanzierung von den „Versöhnlern“ war er 1929–1931 Komintern-Beauftragter in China, 1931–1933 Referent im anglo-amerikanischen Sekretariat der Komintern in Moskau und 1933–1935 Vertreter der Kommunistischen Internationale in den USA. (Siehe Weber/Herbst 2004).

„Kampfmusik“, zum Prototyp des politischen Komponisten. Wie Bertolt Brecht, mit dem er seit 1930 eng zusammenarbeitete, wurde er nicht Mitglied der KPD, war aber – ebenfalls wie Brecht – unbefragt als „Genosse“ anerkannt. Im Jahr 1928 begann seine Vortragstätigkeit an der Marxistischen Arbeiterschule (MASCH). 1932 wurde er in Moskau in den Vorstand des Internationalen Musikbüros (IMB) gewählt, 1935 wurde er zu dessen Vorsitzenden bestimmt. In dieser politischen Funktion führte er die Verhandlungen mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) und der Internationale der Arbeitersänger (IDAS).

Eislers politische und künstlerische Haltung war wesentlich durch eine eigenständige Aneignung der Marxschen Gesellschafts-, Erkenntnis- und Werttheorie und der darin entfalteten materialistischen Dialektik geprägt. Er teilte die Vorstellung von den in der Geschichte der Klassenkämpfe sich ablösenden Gesellschaftsformationen und die von Marx begründete revolutionäre Perspektive durch das neu sich organisierende historische Subjekt der Arbeiterklasse. Eislers marxistische Grundposition und seine Methode eingreifenden Denkens führte ihn zu neuen Fragestellungen und zu ersten Ansätzen einer kritischen Theorie der Musik. Eislers Theoriebildung vollzog sich in polemischer Auseinandersetzung mit den in der geistigen Kultur der Weimarer Republik vorherrschenden idealistischen Auffassungen von Gesellschaft, Natur, Geschichte und Entwicklung, d. h. in der Kritik an den abstrakten Konzeptionen vom menschlichen Wesen, von Individualität und Gemeinschaft, von Volk und Masse. Dazu gehörte nicht zuletzt die Kritik an der Konzentration und Beschränkung der akademischen Musiktheorie und -ästhetik auf die sogenannte absolute Musik und der weit verbreiteten Folgerung, dass „die“ Musik vor allem sich selbst bedeute, keine außermusikalischen Inhalte transportiere und mit Ideologie und Politik nichts zu tun habe bzw. daran nur Schaden nehme.

Eislers materialistische Perspektive lenkt den Blick auf die Historizität der musikalischen Phänomene, ihre geschichtlichen Veränderungen und die objektiven und subjektiven Voraussetzungen ihrer Veränderbarkeit. Mit den konkreteren Fragen nach der Relation zwischen der Entwicklung der Musik und der Entwicklung der Produktivkräfte, nach dem Warencharakter der Musik, nach den sozialen Ursachen des musikalischen Analphabetismus, nach den Wirkungen der Unterhaltungsindustrie und allgemein nach dem Verhältnis von Ideologie und Musik, Politik und Musik, Revolution und Musik rückte die Kategorie der Funktion ins Zentrum von Eislers theoretischem Denken. Im Hin-

blick auf Genre-Spezifika, auf Produktions- und Aufführungsbedingungen beschrieb Eisler, für welche gesellschaftlichen Zwecke die Musik in der Geschichte verwendet wurde und für welche neuen Zwecke sie genutzt werden sollte. So fand er insgesamt zu einer qualitativ neuartigen Haltung gegenüber den Phänomenen der Musik in Geschichte und Gegenwart. Dazu gehörte auch die Forderung nach einem historisch bewussten Umgang mit der Volksmusik und die kritische Untersuchung der Geschichte der Arbeitermusikpraxis und ihrer organisierten Bewegung.

Das historisierende kunsttheoretische Denken, das um 1930 zeitgleich auch von Theodor W. Adorno ausgebildet wurde, führte zu einer neuen Auffassung des musikalischen Materials und von musikalischer Technik. Eisler hatte ein bewusst bejahendes Verhältnis zur Materialrevolution. Als Meisterschüler Schönbergs erlebte er aus nächster Nähe eine Kompositions- und Interpretationspraxis von höchster Differenziertheit und technischer Rationalität. Das Kriterium des handwerklichen Niveaus wurde entscheidend für die Modernität seiner eigenen kompositorischen Arbeit, die – wie er selbst sagte – „den technischen Standard der Zeit“ hielt. Der neue Typus seiner mehrstimmigen Chöre, seiner Kampflieder, seiner Balladen, seiner Musiken zu Brechts Lehrstücken und zu sozialkritischen, proletarisch-revolutionären Filmen war „auch technisch moderne Musik“ (228,22–23).

Für Eisler war neue Musik nicht identisch mit stets anwachsender Komplexität, der technische Standard nicht identisch mit der Dodekaphonie. Diese Einsicht erwuchs ihm aus dem Konflikt, den er bei Schönberg sah und zu dem er sich eine theoretische Position erarbeiten musste. Er schätzte seinen Lehrer als einen der „größten geschichtlichen Materialrevolutionäre“ (145,12–13) nicht nur des 20. Jahrhunderts, missbilligte aber zugleich dessen Distanziertheit gegenüber den Klassenkämpfen der zwanziger Jahre. Eisler vermied es, aus der konservativen politischen Haltung Schönbergs den Schluss zu ziehen, dass dieser auch musikalisch nicht fortschrittlich sein könne. In seinen theoretischen Reflexionen differenzierte er zwischen den weltanschaulich-ideologischen und den handwerklich-technischen Aspekten der Musikentwicklung und analysierte deren durch geschichtliche Ausdifferenzierung in fortschreitender Arbeitsteilung, Spezialisierung und Institutionalisierung sich potenzierende Eigengesetzlichkeit. Der Denkfigur des mechanischen Determinismus, also der Übergewichtung der Klassenherkunft und der ideologischen Position des Künstlers, stellte er jene des dialektischen Determinismus gegenüber. In diesem Zusammenhang leistete Eisler bedeutende Beiträge zur Prägung

eines neuen Materialbegriffs, der gegen die bis dahin herrschende unhistorische physikalische, aus den Obertonverhältnisse abgeleitete und auf die Dur-Moll-Tonalität fixierte Auffassung des Materials gerichtet war. Von dieser Position aus waren die musikalische Moderne, die Atonalität, die Dodekaphonie als Verletzung der Naturgesetze abgelehnt und bekämpft worden. Der neue Materialbegriff dagegen deckte den Schein des Natürlichen auf, der dem alten anhaftete, und damit dessen apologetische Funktion im Interesse der gegen die Moderne argumentierenden Kritiker. Der neue Materialbegriff war – wie Carl Dahlhaus in Bezug auf Adorno bemerkte – ein sozialhistorisch konkretisierter, eine gleichermaßen kompositionstechnische, ästhetische wie soziologische und geschichtsphilosophische Kategorie (siehe Dahlhaus 1974, 13): Er war, bezogen auf den Systemzusammenhang der geschichtlich sich entwickelnden Musikkulturen, Instrument der Analyse und zugleich Wertkriterium.

Diese Konzeptualisierung des musikalischen Materials war ein früher Versuch, den Gedanken der Autonomie der Kunst mit dem historisch-materialistischen ihrer Gesellschaftlichkeit dialektisch zu vermitteln, also: nicht äußerlich nach der Beziehung von Musik und Gesellschaft zu fragen, sondern gesellschaftliche Entwicklung und Widerspruchsbewegung in der in den Werken sich vollziehenden Entwicklung des musikalischen Materials, in den Formgesetzen der Musik zu begreifen. Auf diese Weise war eine weitere Differenzierung möglich: die zwischen dem neuen, unverbrauchten und dem alten abgenutzten, verbrauchten Material, das nur noch „automatisierte Assoziationen“ hervorruft und ohne Veränderungen für neue Gehalte und Funktionen nicht geeignet ist. Eine solche Differenzierung ergab sich zwangsläufig auch aus der neuen Erfahrung der massenhaft verbreiteten, in Modewellen sich bewegenden Unterhaltungsmusik, die in den zwanziger Jahren durch die neuen Medien Radio, Schallplatte und Film zu einem beherrschenden Faktor der Musikkultur geworden war. Sie konfrontierte Eisler als einen auf ein Massenpublikum orientierten Komponisten mit schwerwiegenden Abgrenzungsproblemen, was seine Konzeptualisierung einer Erneuerung des verbrauchten musikalischen Materials befördert haben dürfte.

Gegenüber der gängigen hermeneutischen Praxis der Musikanalyse und -deutung, ebenso gegenüber der psychologisierenden Gefühlsästhetik, gegen die bloße Parallelisierung von biographischen, sozialen, historischen und musikalischen Sachverhalten wurde von Eisler eine neue Qualität der Theoriebildung erreicht. Sein historisierendes Denken war ein konstruktives Reagieren auf den in der Moderne vollzoge-

nen Bruch mit den konventionalisierten Normen der Struktur- und Musterbildung.

In jenem Vortrag, der später den Titel *Die Erbauer einer neuen Musikkultur* erhielt, hat Eisler 1931 seine erste Gesamtanalyse der bürgerlichen Musikkultur und die historische Perspektive der Umfunktionierung formuliert. Ein Jahr später wurde eine zweite umfassende Untersuchung des Systemzusammenhangs der bürgerlichen Musikkultur publiziert – der Aufsatz *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* von Theodor W. Adorno. Beide Arbeiten, in zeitlicher Parallele entstanden, sind die ersten bedeutenden Dokumente einer historisch-materialistisch orientierten und insofern geschichtlich neuen Qualität von Musiksoziologie und Musikästhetik. Trotz der methodologischen Nähe sind es vor allem politische Divergenzen zwischen Eisler und Adorno, die zu gegensätzlichen Aussagen über die gesellschaftliche Funktion der Musik, vor allem über die von Eisler praktisch und theoretisch formulierte Position der „Kampfmusik“ geführt haben. Eisler notierte: „Auch ein Herr Wiesengrund-Adorno aus Frankfurt, der [...] sich bemüht, [...] marxistische‘ Methoden anzuwenden, bleibt bei der reinen Interpretation der Wirklichkeit stehen, ohne auch nur den Versuch zu machen, die Kräfte, die sie ändern könnten, zu erforschen. Es ist ein eigentümlicher Fall der Verwechslung des dialektischen Materialismus mit dem dialektischen Mystizismus“ (170,12–19).

Eine so umfassende und in sich differenzierte politische, soziale und musikalische Perspektive wie Hanns Eisler hatten weder die in den zwanziger Jahren entstandenen, u. a. von Paul Hindemith und Fritz Jöde getragenen Bemühungen um eine „Gemeinschaftsmusik“ noch die Bestrebungen der musikpädagogischen Reformer um Leo Kestenberg vorzuweisen. Der in den vorliegenden Texten konstituierte Beitrag zu einer kritischen Theorie der Musik gehört in das Register der politisch-revolutionär orientierten sogenannten „Künstler-Ästhetiken“, in das sich auch Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Vladimir Majakowski, Sergej Tret’jakov, John Heartfield, Joris Ivens, Sergej Ėjzenštejn, Boris Arvato, Dziga Vertov eingeschrieben haben. Für sie ist spezifisch, dass sie außerhalb der Theoriebildung akademischer Institutionen entstanden sind, oft in Formen kollektiver Produktion und Diskussion und stets in kritischem Bezug auf Positionen, die von ihnen als bürgerlich oder faschistisch abgelehnt wurden, aber auch in Distanz zu klassizistischen und/oder vulgärmaterialistischen Auffassungen in den eigenen Reihen.

Im Hinblick auf ausgeglichene Proportionen zwischen den vier Einzelbänden der Subserie IX/1 wurde der Umfang des vorliegenden

Bandes auf die bis Ende September 1935, d.h. vor Eislers zweiter USA-Reise entstandenen Schriften begrenzt. Obwohl als biographische Zäsur vergleichsweise wenig signifikant, markiert dieser Zeitpunkt doch eine deutliche thematische Akzentverlagerung in Eislers schriftstellerischer Produktion: Einerseits lagen die aufreibenden politischen Aktivitäten des Jahres 1935 – die Bemühungen um eine antifaschistische Einheitsfront der Musiker bei den Arbeitermusikfesten in Strasbourg und Reichenberg/Liberec sowie als Präsident des IMB in den Verhandlungen des Internationalen Revolutionären Theaterbundes (IRTB) mit der IGNM und der IDAS – nunmehr hinter ihm; andererseits ergaben sich aus seinem Lehrauftrag an der New School for Social Research in New York neue Anlässe theoretischer – und auch wieder speziell kompositionstheoretischer – Tätigkeit.

In die vorliegende Ausgabe aufgenommen wurden auch einige Texte, die nicht zweifelsfrei Eisler zugeschrieben werden können; ihre Wiedergabe erfolgt in dem gesonderten Abschnitt TEXTE UNGESICHERTER AUTORSCHAFT. Eine weitere Gruppe von Texten blieb dagegen – im Unterschied zur alten Ausgabe *Hanns Eisler. Gesammelte Werke* (EGW) – von der Edition grundsätzlich ausgeschlossen: Berichte (nicht Interviews), in denen Aussagen Eislers von Dritten zitiert oder referiert werden, ohne dass die Verlässlichkeit bzw. die Autorisiertheit der Zitate oder Zusammenfassungen überprüfbar ist. Die betreffenden Texte des Zeitraums 1921–1935 seien hier mit jeweils der Nummer ihres Eintrages im „Eisler-Handbuch“ von Manfred Grabs (Grabs 1984) aufgeführt:

- 2.380 [*Referat auf der „Konferenz der oppositionellen Arbeitergesangsvereine des Gaues Rheinland“ über neue Methoden der Arbeitermusik*] (Auszug publiziert im Januar 1931. In EGW, Serie III, Bd. 3, 31 f. abgedruckt unter dem Titel „[Über neue Methoden der Arbeitermusik]“.)
- 2.35 *Antwort an Dr. Wirth* (Oktober 1931)
- 2.117 [*Die kulturellen Aufgaben der Arbeitersänger*] (Referat; Berichte im November und Dezember 1931)
- 2.377 [*Rede bei „Aufmarsch und Kundgebung für das Arbeiterlied“ des Volkschores „Freiheit“ im Leipziger Palmengarten*] (Bericht im Dezember 1931)
- 2.454 [*Unsere künftigen Aufgaben*] (Referat; Zusammenfassung publiziert im September 1932)
- 2.379 [*Referat auf der Halbjahresversammlung des Friedrich-Hegar-Chores Berlin über die künftigen Ziele und Arbeiten der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger (KdA)*] (Zusammenfassung publiziert im Oktober 1932)

- 2.123 [*Die neuen Aufgaben der Arbeitermusik- und Gesangsbewegung*]² (Juni 1935)
- 2.448 [*Und aus Hoffnungslosen werden Kämpfer ...*] (Rede; Ausschnitt publiziert im Juni 1935. In zwei Fassungen abgedruckt in EGW, Serie III, Bd. 3, 36 f.)

Mehrere Texte Eislers sind ausschließlich in einer fremden Sprache überliefert. In diesen Fällen wurde in den Erläuterungen eine deutsche Übersetzung beigegeben. Fremdsprachige Fassungen wurden in den edierten Text aufgenommen, wenn sie als Typoskript aus Eislers Umkreis überliefert sind. Hingegen werden nur gedruckt vorliegende autorisierte Übersetzungen in fremde Sprachen lediglich im Kritischen Bericht, und zwar jeweils im Abschnitt „Varianten“ wiedergegeben.

Zur Edition

Kennzeichnend für Eisler, dem es als Marxisten bei der Interpretation der Welt auf ihre Veränderung ankam, ist die Bindung theoretischer Reflexion an die musikalische und politische Praxis, an konkrete Anlässe, Zwecke und Ziele. Von dieser Situationsgebundenheit und pragmatischen Ausrichtung ist Eislers Stil und Diktion ebenso geprägt wie seine Arbeitsweise. Daraus ergeben sich für die historisch-kritische Edition seiner Texte sehr spezifische Bedingungen. Für das Korpus der *Gesammelten Schriften* lässt sich behaupten, dass er weitgehend ohne Vorarbeiten auskommt und sich in der Regel mit einer kursorischen Durchsichtkorrektur seiner maschinenschriftlich fixierten Texte zufrieden gibt. Große Zusammenhänge werden quasi aus dem Stegreif stringent entwickelt; sie behalten dabei über weite Strecken den Charakter gesprochener Sprache, mit der damit verbundenen Nachlässigkeit bei der Formulierung im Detail. Als Publikationsform dominiert, Eislers eingreifendem Denken entsprechend, die gleichsam als Tagesware produzierte Gattung des Zeitungsartikels.

Die Einsicht, dass die meisten Texte Eislers keinen Werkcharakter im emphatischen Sinne ausprägen, fordert editorische Konsequenzen auf mehreren Ebenen. Sie betrifft zunächst die Frage nach den Kriterien der Quellenbewertung. Manfred Grabs, der 1973 unter dem Titel

2 Referat am 10. Juni 1935 auf der Konferenz im Rahmen der I. Internationalen Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade in Strasbourg; Quelle: Presse-Bulletin der I. Internationalen Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade, Fotokopie: AdK Berlin, Arbeiterlied-Archiv, Z 115/2 (6). Dieses Bulletin enthält auch die Information, dass von den Teilnehmern der Konferenz beschlossen wurde, Eislers Referat als Broschüre zu veröffentlichen. Von einer Realisierung dieses Beschlusses ist nichts bekannt.

Materialien zu einer Dialektik der Musik eine Auswahl Eislerscher Schriften herausgab, legte diesem Band einen Bewertungsmodus zugrunde, der noch einem traditionellen Werkbegriff verpflichtet war. In der Einleitung schreibt Grabs:

„Als Quelle diente bei gedruckten Beiträgen, soweit erreichbar, die jüngste zu Eislers Lebzeiten erschienene Ausgabe, da angenommen werden kann, daß Eisler diese – einschließlich gelegentlicher redaktioneller Eingriffe – jeweils als letztgültige autorisierte. Das betrifft auch die aus dem 1961 bei Reclam erschienenen Band *Reden und Aufsätze* übernommenen Fassungen. Der Herausgeber jener Sammlung, Winfried Höntschi, bestätigte, Eisler habe damals Streichungen, Ergänzungen oder Korrekturen in dem Bewußtsein angebracht oder gebilligt, sich an einen Leserkreis mit anderen Voraussetzungen und Erwartungen als zur Zeit des Erscheinens der Beiträge zu wenden.“ (Eisler 1973a, 25)

Mit dem Hinweis auf eine als „letztgültige“ Manifestation des Autorwillens angesehene Anpassung der Texte an „andere Voraussetzungen und Erwartungen“ spricht Grabs selbst bereits ein Problem seiner editorischen Vorgehensweise an: die Ausblendung von Geschichte. Eine Edition mit historisch-kritischem Anspruch wird sich angesichts von Umarbeitungen, die durch Funktions- und Kontextwechsel bedingt sind, kaum auf eine gleichsam automatische Anwendung des Prinzips der „letzten Hand“ zurückziehen können. Zudem ist oft fraglich, inwieweit ein Wirken letzter Hand als definitive Kundgabe der Autorintention im überlieferten Material überhaupt dingfest gemacht werden kann, denn Quellen mit der Qualität einer sorgfältigen Reinschrift oder einer gründlich korrigierten Druckvorlage sind bei Eisler überaus rar. Die in orthographischer und sprachlich-stilistischer Hinsicht überwiegend unfertig wirkenden Typoskripte wurden vielfach mit zwei oder sogar drei Durchschlägen hergestellt, und nicht selten wurde jedes der verschiedenen Exemplare einem eigenen Korrekturgang unterzogen. Die handschriftlichen Korrekturen stammen nicht nur von Eisler selbst, sondern in großem Umfang auch von seiner Lebenspartnerin Louise Jolesch, die seit 1933 die meisten Typoskripte getippt und auf ihre Formulierung Einfluss genommen haben dürfte,³ sowie vereinzelt von Erwin

3 Hanns Eisler und Louise Jolesch, geb. Gosztonyi (1906–1998) lernten sich im Frühjahr 1933 bei Filmarbeiten in der Hohen Tatra kennen; sie heirateten im Dezember 1937 in Prag. Seit 1953 lebte „Lou“ mit dem österreichischen Schriftsteller und kommunistischen Politiker Ernst Fischer zusammen, der mit Eisler befreundet war und blieb; die Ehe der Eislers wurde 1955 geschieden. (Siehe Eisler-Fischer 2006).

Ratz.⁴ Die Drucke, mögen sie im Allgemeinen auch die sprachlich und formal ‚besseren‘ Fassungen darstellen, weisen fast immer signifikante Varianten, und zwar vor allem Kürzungen auf, die eine kaum mehr als passive Autorisierung durch Eisler beanspruchen können. Eine exakte Grenzziehung zwischen Korrekturen Eislers oder seiner Mitarbeiter und den zumindest bei Zeitungsdrucken keineswegs nur, wie Grabs schreibt, „gelegentlich“, sondern geradezu routinemäßig vorgenommenen redaktionellen Eingriffen wird indessen oft dadurch verhindert, dass ausgerechnet jene Typoskript-Exemplare, die als Druck- bzw. Übersetzungsvorlagen aus der Hand gegeben wurden, d. h. in der Regel die Originale, verschollen sind.

An der aktuellen Wirksamkeit seiner Texte war Eisler offenbar stärker interessiert als an der Vollkommenheit ihrer Formulierung. Wo aber die Autorintention sich eher an Funktionen als an Werkstrukturen festmacht, lässt sich mit ihrer Erfüllung weniger denn je eine bestimmte Textfassung identifizieren. Als Aufgabe der Edition tritt stattdessen die umfassende Dokumentation der Textgenese und -überlieferung sowie auch des historischen Zusammenhangs in den Vordergrund. Bereits die Schriften-Edition *Musik und Politik* (Eisler 1973b; 1982; 1983) im Rahmen der EGW-Ausgabe folgte einem eher dokumentarischen als werkorientierten Ansatz: In den jeweils auf einer Hauptquelle basierenden edierten Text werden dort unter Verwendung diakritischer Zeichen (spitzer Klammern) Varianten der verschiedenen Quellen einblendet. Das Einblendungsverfahren zwang allerdings zu einer selektiven und stark vereinfachten Wiedergabe der Varianten, da sonst das Schriftbild in einem nicht mehr vertretbaren Maß belastet worden wäre. Ferner erschließt sich die unter Umständen divergierende Herkunft der angezeigten Varianten in EGW nicht auf den ersten Blick: Die Quellen werden, entgegen einer zentralen Forderung der Editionsphilologie, miteinander vermischt.

Die vorliegende Ausgabe versucht eine andere Lösung. Mit Ausnahme jener Schriften, die den Prinzipien der Quellenedition (siehe Vorwort) unterliegen, enthält der edierte Text hier keine diakritischen Zeichen. Da ein Komplettabdruck aller Fassungen bzw. Textstufen schon aus praktischen Gründen nicht in Betracht kam, wurde an der Verwendung jeweils einer Hauptquelle festgehalten; die Varianten werden jedoch in ausführlichen, für jede Quelle gesondert angelegten Verzeichnissen aufgelistet. Der edierte Text reproduziert gegebenen-

4 Der österreichische Musikwissenschaftler Erwin Ratz (1898–1973) war mit Eisler seit der gemeinsamen Studienzeit befreundet.

falls die Fassung, die durch die letzte von Eisler oder seinen Mitarbeitern verantwortete Korrekturschicht der Hauptquelle konstituiert wird. Für die Bestimmung der Hauptquelle waren drei Kriterien ausschlaggebend: der Grad der Involviertheit des Autors in den Vorgang ihrer Herstellung, die späte Datierung im Verhältnis zu anderen Quellen und der Textumfang. Die Anwendung dieser Kriterien führt in der Regel (im vorliegenden Band durchweg) dazu, Typoskripten den Vorzug vor Drucken zu geben. Hierin besteht ein wesentlicher Unterschied zur Auswahlausgabe von Grabs und zur EGW-Edition, die sich wo immer möglich auf Drucke als Hauptquellen stützten. (Aus den solcherart veränderten Prinzipien der Quellenbewertung resultieren in vielen Fällen gegenüber EGW abweichende Titel.)

Die Frage, mit der sich jede Edition der Schriften Eislers auseinandersetzen muss, stellt sich einer im Wesentlichen auf den Typoskripten basierenden Ausgabe in zugespitzter Form: Wie ist mit der gleichsam informellen, pragmatischen, improvisierten Wesensart dieser Texte umzugehen? Bisherige Ausgaben, voran die von Grabs erwähnte autorisierte Sammlung *Reden und Aufsätze* (Eisler 1961), beantworteten diese Frage mit zum Teil tiefgreifenden Glättungen und Angleichungen. Die Ergebnisse zeigen jedoch, dass Eislers ungeschliffener Stil solchen Polituren Grenzen setzt und dass seine Texte sich nicht von den Spuren ihrer Produktionsbedingungen reinigen lassen, ohne in ein schiefes Verhältnis zu ihrer Präsentationsform zu geraten. Daher wird in der vorliegenden Ausgabe, die den edierten Text gewissermaßen als Momentaufnahme eines work in progress konstituiert, so weit wie möglich darauf verzichtet, die Unebenheiten in Sprache, Rechtschreibung und Form zu Gunsten einer bequemen Rezipierbarkeit zu nivellieren.

Zur Gestaltung des edierten Textes

In der Ausgabe *Gesammelten Schriften* im Rahmen der HEGA finden zwei der drei im Vorwort genannten Editionstypen Anwendung: die Quellenedition und die Textedition. Schriften mit dem Charakter von Skizzen und Entwürfen sowie private Aufzeichnungen unterliegen der Quellenedition. Im vorliegenden Band betrifft dies die nur handschriftlich überlieferten Texte:

[WIENER TAGEBUCH] (1921–1922?)

[NOTIZEN ZUR GEPLANTEN OPERNREVUE *DER TOD*] (1926?)

[NOTIZEN IN EINEM SKIZZENHEFT] (1928)

[IN RAUCH'GEN KNEIPEN] (1926?)

In der Quellenedition wird der Quellentext unter Verwendung folgender diakritischer Zeichen diplomatisch wiedergegeben:

| | |
|----------------------------|---|
| <u>Text</u> | einfache Unterstreichung |
| <u><u>Text</u></u> | doppelte oder mehrfache Unterstreichung (Gestrichelte Unterstreichungen werden als solche übernommen.) |
| 「Text」 | Einfügung oberhalb oder innerhalb der Zeile |
| 〔Text〕 | Einfügung unterhalb der Zeile |
| Text | Tilgung |
| Text | doppelte oder mehrfache Tilgung |
| Text a 「Text b」 | Ersetzung |
| ?Text? | unsichere Entzifferung |
| [x] | nicht entziffertes Zeichen |
| [xx] | nicht entziffertes Wort oder nicht entzifferte Zeichenkombination |
| [xxx] | nicht entzifferte Wortfolge |
| [✱] | getilgtes, nicht entziffertes Zeichen |
| | Zeilenfall |
| // | Seitenwechsel |

Für alle anderen Texte – das sind im vorliegenden Band jene, die sich auf Typoskripte oder Drucke als Hauptquellen stützen – gelten die im Vorwort angeführten Richtlinien der Textedition. Im Prinzip wird dabei außer den Trennungsstrichen jedes positive Zeichen der edierten Fassung, das nicht als Verschreibung oder Druckfehler anzusehen ist, aus der Hauptquelle übernommen. Als Verschreibungen stillschweigend korrigiert werden auch nach Zeilen- oder Seitenwechsel versehentlich erfolgte Wiederholungen von Wörtern oder Wortteilen. Schrägstriche in der Funktion von Klammern werden beibehalten. Im Unterschied zu den meisten Typoskripten wird jedoch im edierten Text zwischen Binde- und Gedankenstrichen differenziert. Der in manchen Quellen anzutreffende zweimalige kurze Strich in Vertretung des Gedankenstrichs und der doppelte Bindestrich im Fraktursatz sind zum einfachen Gedanken- bzw. Bindestrich angeglichen. Stillschweigend vereinheitlicht sind ferner die Anführungszeichen (nach den für die jeweilige Sprache geltenden Regeln) sowie die Fußnotenzeichen, die im edierten Text stets als hochgestellte Ziffern ohne Klammer erscheinen. Antiqua-Schrift innerhalb des Fraktursatzes wird kursiv wiedergegeben.

Alle Titel, die auch im Inhaltsverzeichnis erscheinen, sind ortho- und typographisch vereinheitlicht. In der Quellenedition werden Titel gege-

benenfalls doppelt gesetzt: in angeglicher Form und in der originalen Gestalt. In der Textedition informiert über die exakte Schreibung des Originaltitels die Rubrik „Titel“ der Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht.

Ergänzungen der Bandherausgeber stehen in eckigen Klammern. Handelt es sich bei der Ergänzung um eine Berichtigung oder um die Auflösung einer Abkürzung, so wird ihr innerhalb der eckigen Klammern „lies:“ (oder, bei unsicherer Interpretation, „vermutlich:“) bzw. in fremdsprachigen Texten „scil.:“ (für „scilicet:“) vorangestellt. Um eine Verwechslung mit Ergänzungen der Bandherausgeber zu vermeiden, sind originale eckige Klammern stillschweigend durch spitze Klammern ersetzt.

Zur Textgestaltung der Erläuterungen und des Kritischen Berichtes

Auf kommentierte Stellen des edierten Textes wird durch die halbfett hervorgehobene Angabe der Seiten- und Zeilenzahl (abgetrennt durch Komma ohne Zwischenraum) verwiesen. Text aus den Quellen (mit Ausnahme nicht handschriftlichen kyrillischen Textes) ist kursiv gesetzt; im Original kursivierte Wörter innerhalb des Quellentextes erscheinen im geraden Satz. Bei der Wiedergabe des Quellentextes finden die oben aufgeführten diakritischen Zeichen Anwendung. Gegenüber der Wiedergabe gemäß der Quellenedition gelten im Kritischen Bericht jedoch folgende Vereinfachungen:

- Anschlusswörter zur leichten Vergleichbarkeit von Quellen- und ediertem Text bleiben von der diakritischen Auszeichnung ausgenommen, d. h. in den Anschlusswörtern eventuell vorhandene Verschreibungen werden nicht angezeigt.
- Bei Typoskripten werden Zeilenwechsel nur angezeigt und Silbentrennungen nur übernommen, wenn sie unmittelbar mit Varianten in Zusammenhang stehen, die an der betreffenden Stelle des Kritischen Berichtes kommentiert werden. Von dieser Regel ausgenommen sind die Rubriken „Titel“ bis „Marginalien“ der Quellenbeschreibung.
- Außer in der Rubrik „Titel“ der Quellenbeschreibung werden bei Drucken Silbentrennungen nicht übernommen und Zeilenwechsel nur angezeigt, wenn zur Platzersparnis Absätze aufgelöst werden.

Auslassungen der Bandherausgeber in zitiertem Text sind durch „[...]“ gekennzeichnet.

Zur Systematik der Siglenvergabe

Zur Bezeichnung der Quellen werden zwei Arten von Siglen verwendet: sprechende Siglen, die am Material und Ordnungssiglen, die an der Chronologie orientiert sind bzw. die Einordnung in einen sinnvoll erscheinenden Arbeitsprozess widerspiegeln. Die Aufschlüsselung der Siglen erfolgt jeweils im Abschnitt Quellen/Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht. Als sprechende Siglen werden verwendet:

Ms Manuskript

Ts Typoskript

Dr Druck

Sprechende Siglen erhalten gegebenenfalls folgende Zusätze:

- 1 / 2 / 3** usw. Stellung in der chronologischen Folge gleichartiger Quellen. Beispiel: **Ts2** = zweites in der Folge der originalen Typoskripte.
- Dg** Durchschlag. Beispiel: **Ts1^{Dg2}** = zweiter Durchschlag des ersten Typoskripts.
- F** Fotokopie. Beispiele: **Ts^F** = Fotokopie des einzigen Typoskripts, **Ts^{Dg/F}** = Fotokopie des einzigen Durchschlags des einzigen Typoskripts.
- He** Handexemplar. Beispiel: **Dr2^{He}** = Handexemplar des zweiten Drucks.
- Hk** Hektographie. Beispiel: **Ts^{Hk2}** = zweites hektographiertes Exemplar des einzigen Typoskripts.
- ()** nur bei Manuskripten und Typoskripten: unvollständig in Bezug auf den edierten Text. Bei Durchschlägen grundsätzlich die ganze sprechende Sigle einschließend, z.B. **(Ts^{Dg})**; zwischen Unvollständigkeit des Originals und des Durchschlags wird aus pragmatischen Gründen nicht differenziert.
- ()^a / ^b / ^c** sich ergänzende Quellenteile gegebenenfalls unterschiedlicher Herkunft. Beispiel: **(Ts4^{Dg1})^b** = zweiter Teil eines Konvoluts, entstammend dem (aufgelösten) ersten Durchschlag des vierten Typoskripts oder mit ihm identisch.

Wenn bei heterogener Zusammensetzung von Quellen – etwa wenn ein Typoskript aus sowohl Originalen als auch Durchschlägen besteht – die einheitliche Bezeichnung mit einer sprechenden Sigle pro Konvolut nicht möglich ist, erhalten alle Quellen zu einem Text zusätzliche Ordnungssiglen. Als Ordnungssiglen dienen fortlaufende halb-

fett gesetzte Großbuchstaben (**A**, **B**, **C** usw.), die den sprechenden Siglen bei gemeinsamer Nennung mit einem Doppelpunkt vorangestellt werden.

Textkritisch erschlossene, verschollene Quellen sind durch Siglen in eckigen Klammern gekennzeichnet.

Zu den Erläuterungen

Die Erläuterungen beginnen jeweils mit allgemeinen Informationen zum Text. Dazu gehören mindestens die Angabe seiner Datierung bzw. die Begründung der durch die Bandherausgeber vorgenommenen zeitlichen Einordnung und die Nennung der Hauptquelle. Sofern der Text zu Eislers Lebzeiten publiziert wurde, wird stets auch die Erstveröffentlichung angeführt. Je nach Erkenntnisstand informiert die allgemeine Erläuterung darüber hinaus über den Entstehungszusammenhang und die Wirkung des Textes. Falls ein Text im „Eisler-Handbuch“ (Grabs 1984) unter einem signifikant abweichenden Titel verzeichnet ist, geht den jeweiligen Erläuterungen ein entsprechender Vermerk voraus.

An die allgemeine Erläuterung schließt sich die Kommentierung einzelner Textstellen an. Diese werden jeweils nach Angabe der Seiten- und Zeilenzahl zitiert und durch das Lemmazeichen] gegen den folgenden Kommentar abgesetzt. Im Einzelstellenkommentar erfolgt z. B. die biographische Charakterisierung im Text genannter Personen, die Darstellung der Zusammenhänge und Hintergründe dort angesprochener Ereignisse, die Berichtigung falscher bzw. die Präzisierung ungenauer Angaben des Autors und der Nachweis der Quellen, aus denen er zitiert, im Falle gravierender Abweichungen auch die Wiedergabe des originalen Wortlauts der zitierten Passagen.

Für den Umfang der Erläuterungen war der Bezug auf Eisler das wesentliche Auswahlkriterium. Die Angaben zu Personen und historischen Zusammenhängen beschränken sich dabei nicht auf den durch den vorliegenden Band abgedeckten Zeitraum, sondern sind mit Blick auf die gesamte Subserie IX/1 formuliert. Biographische und Werk Erläuterungen erfolgen nur beim ersten Erscheinen des Namens bzw. Titels im edierten Text; sie sind über die halbfett hervorgehobenen Angaben im Personen- und Werkregister zu finden.

Auf ein Sachwortregister wurde verzichtet. Bei einem wiederholt zu erläuternden Sachverhalt oder wiederholt nachzuweisenden Zitat wird unter Angabe der entsprechenden Stelle des edierten Textes mit Seiten- und Zeilenzahl auf die Ersterläuterung zurückverwiesen. Pau-

schale Verweise auf andere Texte Eislers erfolgen unter Angabe der in Klammern gesetzten Jahreszahl ihrer Entstehung bzw. Einordnung. Dies gilt auch für die in den Folgebänden der Subserie IX/1 zu edierenden Schriften. Bis zum Erscheinen dieser Bände sei auf die Ausgabe EGW (Eisler 1973b; 1982; 1983) verwiesen.

Zitierte Literatur wird ‚amerikanisch‘ nachgewiesen, d. h. durch Angabe von Autor (Nachname), Erscheinungsjahr und Seitenzahl (ohne „S.“) in Klammern am Ort des Zitats oder Verweises, wobei die vollständigen bibliographischen Daten dem Literaturverzeichnis zu entnehmen sind. Abkürzungen von Organisationen und Institutionen sind im Abkürzungsverzeichnis aufgelöst.

Zum Kritischen Bericht

Formatangaben (stets Höhe mal Breite) sind bei mehreren sowie bei unregelmäßig beschnittenen oder abgerissenen Blättern Durchschnittswerte.

Weist eine Quelle verschiedene Schreibstoffe auf, so wird in der entsprechenden Rubrik der Quellenbeschreibung der hauptsächlich verwendete an erster Stelle genannt; die übrigen werden danach in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt. Die Handschriften von Hanns Eisler und der identifizierbaren weiteren Schreiber (Louise Jolesch, Erwin Ratz, Jürgen Elsner und Nathan Notowicz) werden in der Quellenbeschreibung und gegebenenfalls in den Variantenverzeichnissen namentlich gekennzeichnet. Bei Eintragungen, die ausschließlich mit dem Hauptschreibstoff vorgenommen wurden, wird dieser in der Regel nicht noch einmal ausdrücklich genannt. Bleibt die Angabe „Schreibmaschine“ ohne Zusatz, so ist die Verwendung eines schwarzen Farbbandes impliziert.

Die einfache Angabe „maschinenschriftlich“ bezieht sich bei Durchschlägen von Typoskripten stets auf die durchgeschlagene maschinenschriftliche Grundschrift. Auf Durchschlägen maschinenschriftlich vorgenommene Nachträge sind durch die Angabe „maschinenschriftlich auf dem Durchschlag“ gekennzeichnet.

Sofern nichts anderes vermerkt wird, sind die Blätter der hand- und maschinenschriftlichen Quellen mit dem Haupttext nur einseitig (recto) beschriftet.

Als Grundschriftkorrekturen gelten Korrekturen mit dem Hauptschreibstoff, d. h. in den meisten Fällen Sofortkorrekturen. Bei Typoskripten zählen dazu außerdem handschriftliche Korrekturen auf dem Original, die in den Durchschlägen abgebildet sind (auf derartige Son-

derfälle wird an Ort und Stelle jeweils hingewiesen). Durchsichtkorrekturen sind demgegenüber Korrekturen, die mit einem anderen als dem Hauptschreibstoff bzw. nach der Trennung von Typoskript-Original, Kohlepapier und Durchschlägen ausgeführt wurden.

Werden Grundschrift- und Durchsichtkorrekturen in getrennten Verzeichnissen nachgewiesen, so wird der Quellentext im Verzeichnis der Durchsichtkorrekturen im Zustand nach der Korrektur der Grundschrift wiedergegeben; die Grundschriftkorrekturen werden also nicht ein zweites Mal angezeigt.

Varianten sind in Bezug auf den edierten Text durch die jeweils angegebene Seiten- und Zeilenzahl sowie in der Regel an Hand von Anschlusswörtern zu lokalisieren. Anschlusswörter sind das jeweils letzte und erste mit dem edierten Text übereinstimmende Wort vor bzw. nach einer abweichenden Stelle des Quellentextes. Bei Gefahr der Missverständlichkeit wird ein weiteres Wort zum vorderen oder hinteren Anschlusswort hinzugezogen; umgekehrt wird bei hinreichender Klarheit der Lokalisierung auf ein oder beide Anschlusswörter verzichtet.

Den Textkritische Anmerkungen wurde, wie den Erläuterungen, die Form eines lemmatisierten Apparats zugrunde gelegt. Sofern die Darstellung der Herausgeber-Eingriffe dadurch vereinfacht wird, ist dem Zitat aus dem edierten Text nach dem Lemmazeichen der Text der Hauptquelle gegenübergestellt.

Die Bandherausgeber des vorliegenden Bandes sind arbeitsteilig vorgegangen: Auf den gesamten Bereich der Erläuterungen hat sich Günter Mayer konzentriert, auf den der Kollationierung und des Kritischen Berichtes Tobias Faßhauer. An der Konzeptualisierung dieser Ausgabe und an der Sichtung und Beschreibung der Quellen hat Friederike Wißmann wesentlichen Anteil; eine intensive Endredaktion wurde von Maren Köster durchgeführt. Anna Pahlmann war als Praktikantin an der Arbeit beteiligt.

Die Bandherausgeber bedanken sich bei den Institutionen und Personen, welche die Arbeit am vorliegenden Band unterstützt haben: bei den verschiedenen Abteilungen und Mitarbeitern der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, insbesondere bei Werner Grünzweig und Helgard Rienäcker; bei Michael Dewey, Iris Lorenz, Alexandra Momper und Axelle Putzbach für die Übersetzung und Redaktion fremdsprachiger Textanteile; bei Irma Bauman, Peter Deeg, Georg Knepler (1906–2003), Inge Lammel, Jan Ling und Gerhard Scheit für wertvolle Hinweise zu einzelnen Sachverhalten. Dass die Arbeit an diesem Band wie an der Hanns Eisler Gesamtausgabe von Stepha-

nie Eisler (1919–2003) großzügig gefördert und hilfreich begleitet wurde, sei besonders hervorgehoben.

Berlin, Frühjahr 2007

Tobias Faßhauer/Günter Mayer