

Einleitung

Hanns Eislers Musik zu Bertolt Brechts Bühnenstück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe oder Reich und reich gesellt sich gern. Ein Greuelmärchen* beinhaltet einige seiner bekanntesten Lieder. Dass diese auch integrativer Bestandteil eines „Schauspiels mit Musik“¹ sind, ist bis heute kaum zur Kenntnis genommen worden. *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* stellen nach *Die Maßnahme* und *Die Mutter* die dritte größere Theaterzusammenarbeit zwischen Brecht und Eisler dar. Im Unterschied jedoch zu den vorangegangenen Stücken waren *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* kein vergleichbarer Erfolg, was freilich in erster Linie mit den schwierigen Bedingungen der Entstehung und problematischen Aufführungsmöglichkeiten zusammenhängt: An eine Aufführung in Nazi-Deutschland war 1934 – als Eisler an der Bühnenmusik zu arbeiten begann – nicht zu denken. Brecht und Eisler befanden sich im Exil, Aufführungen außerhalb Deutschlands gestalteten sich aufgrund finanzieller und politischer Zwänge als außerordentlich schwierig. Auch nach 1945 wurde das Stück weder in Ost- noch in Westdeutschland häufig gespielt.² Die Bühnenmusik Eislers liegt in verschiedenen Fassungen und Bearbeitungen vor. Mit diesem Band wird der Öffentlichkeit die chronologisch späteste und umfangreichste Fassung zum ersten Mal in gedruckter Form präsentiert.

Zur Entstehung

Als Brecht im Spätsommer 1932 Eisler über die Fertigstellung einer Bearbeitung von Shakespeares *Maß für Maß* berichtete, geschah dies wohl in erster Linie in der Hoffnung auf Eisler als kritischen Leser.³ Ob zu diesem Zeitpunkt und für diese Fassung des Stückes Brecht bereits an eine Musik gedacht hatte, ist fraglich: Außer den Texten zu der späteren „Kavatine der Isabella“ und „Das ‚Vielleicht‘-Lied“ sind keine als solche erkennbaren Lieder enthalten. Möglicherweise entstand die Idee, Musik größeren Umfangs in das Stück einzuarbeiten,

gemeinsam mit Kurt Weill.⁴ Dieser beruft sich in einem Brief an Brecht von Anfang Juni 1933 auf die Urheberschaft der Idee einer Einrichtung des Stückes zur Operette: „Dagegen beschäftige ich mich mit dem Plan betr. ‚Spitzköpfe und Rundköpfe‘, den ich Ihnen vorgeschlagen hatte. [...] Dazu wäre allerdings folgendes zu klären: Sie wissen, dass ich mich seit längerer Zeit mit dem Gedanken trage, aus diesem Stück eine Art ‚Operette‘ zu machen, und dass dieser Gedanke ausschließlich von mir stammt. Nun scheint Aufricht zu Steinthal geäußert zu haben, dass Sie von Eisler die Musik zu dem Stück schreiben lassen wollen. Da ich auf keinen Fall Ihre gemeinsamen Pläne mit Eisler tangieren möchte und nur unter ganz klaren und eindeutigen Verhältnissen arbeiten könnte, möchte ich Sie bitten, diese Frage zunächst aufzuklären, bevor ich mich mit dem Plan weiter beschäftige.“⁵ Eine Antwort Brechts ist nicht überliefert. Da er aber zur selben Zeit tatsächlich in Paris mit dem im Brief Weills erwähnten Ernst Aufricht über eine Aufführung verhandelte,⁶ referiert die Äußerung Steinthals gegenüber Weill wahrscheinlich Brechts Intentionen korrekt. Wann genau Brecht Eisler eine Zusammenarbeit an *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (bzw. *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*, wie der Stücktitel bis 1934 lautete) angeboten hat, bleibt allerdings offen. Eine Meldung der *Roten Fahne* vom 25. Dezember 1932 ist hinsichtlich der Erwähnung Eislers missverständlich: „Bert Brecht arbeitet zusammen mit Eisler an einem Arbeiterchorwerk, in dem Stücke aus dem *Kommunistischen Manifest* zur Verwendung kommen. Ferner an einem antifaschistischen Stück *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* nach Motiven aus *Maß für Maß* von Shakespeare.“ Unklar bleibt hier, ob sich die Mitarbeit Eislers nur auf die genannte Chorkomposition (zu der keine Quellen bekannt sind) oder auch auf das Bühnenstück bezieht.

Im Sommer und Herbst 1933 ist Eisler durch die Arbeit an den Filmmusiken zu *Nieuwe Gronden* und *Le grand Jeu* in Paris

1 Hanns Eisler, *Zur Musik* (siehe S. 1 der vorliegenden Ausgabe und die Beschreibung von Quelle AG im Kritischen Bericht).

2 Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1976, S. 116, schrieb gar von der „bis heute verkanntesten Arbeit“ Brechts und Eislers. Zu den Aufführungen des Stückes siehe Albrecht Dümling, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, in: *Brecht-Handbuch I. Stücke*, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart 2001, S. 309–316, hier: S. 314 f.

3 Siehe den Brief Bertolt Brechts an Hanns Eisler von August/September 1932, in: Bertolt Brecht, *Briefe 1*, bearbeitet von Günter Glaeser unter Mitarbeit von Wolfgang Jeske und Paul Gerhard Wenzlaff, Berlin u. a. 1998 (= *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller [im Folgenden: *Werke*], Bd. 28), S. 341 f.: „Die *Maß-für-Maß*-Bearbeitung ist fertig und ganz gut (unaufführbar) geworden. Ich hoffe, Sie werden einer der drei Leser sein, die das Werk (unter Anwendung der gebotenen Vorsichtsmaßregeln) lesen.“ Die Stückfassung, die Brecht hier zur Lektüre anbietet, erschien mit wenigen Veränderungen Ende 1932 als Bühnenmanuskript bei Felix Bloch Erben in Berlin und wurde auf der Grundlage eines Umbruchexemplars von Anfang 1933 des nicht mehr erschienenen achten Heftes der Brechtschen *Versuche* unter dem Titel *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe oder Reich und reich gesellt sich gern. Ein Greuelmärchen* [Fassung 1933] ediert in: Bertolt Brecht, *Stücke 4*, bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig, Berlin u. a. 1988 (= *Werke*, Bd. 4), S. 7–145. Zu den verschiedenen Fassungen des Stücktextes zwischen 1931 und 1938 siehe die Anmerkungen der Herausgeberin in: Bertolt Brecht, „*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*“, *Bühnenfassung, Einzelszenen, Varianten*, hrsg. von Gisela Bahr, Frankfurt a. M. 1979, S. 236–240, den Kommentar der Herausgeberin in: Brecht, *Stücke 4*, a. a. O., S. 459–491, sowie Dümling [Anm. 2], S. 309–311.

4 Kurt Weill hatte Anfang 1933 von Brechts Shakespeare-Bearbeitung Notiz genommen. Siehe den Brief Kurt Weills an Lotte Lenya vom 9. Januar 1933, in: *Sprich leise wenn du Liebe sagst. Der Briefwechsel Kurt Weill/Lotte Lenya*, hrsg. von Lys Symonette und Kim H. Kowalke, Köln 1998, S. 83: „Übrigens habe ich seine [Brechts] Bearbeitung von *Maß für Maß* gelesen, die teilweise sehr schön ist. Ich habe gleich gemerkt, daß eine wunderbare Rolle für dich drin ist, u. tatsächlich hat er gesagt, daß er dabei an dich denkt. Aufricht will es vielleicht machen.“

5 Brief Kurt Weills an Bertolt Brecht vermutlich von Anfang Juni 1933, Stiftung Archiv der Akademie der Künste (im Folgenden: SAdK) Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv (im Folgenden: BBA) 911/47.

6 Siehe den Brief Bertolt Brechts an Helene Weigel vom 10. Juni 1933, in: Brecht, *Briefe 1* [Anm. 3], S. 361 f.: „Dann verhandle ich mit Aufricht wegen Spitzköpfe in Paris.“

gebunden. In den erhaltenen Briefen an Brecht aus dieser Zeit wird die Bühnenmusik nicht erwähnt, jedoch der Wunsch nach gemeinsamer „Arbeit“. So schreibt Eisler im August desselben Jahres: „Es ist ein Jammer daß ich nicht zu Ihnen kommen kann. Eine Arbeit mit Ihnen wäre jetzt großartig.“⁷ Hierzu kam es dann Anfang 1934, wobei die Aussicht auf eine Aufführungsmöglichkeit unter Per Knutzon am Dagmar-Theater in Kopenhagen einen besonderen Anlass dargestellt haben mag, an *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* zu arbeiten.

Fassung 1934

Am 12. Februar 1934 reist Hanns Eisler zusammen mit seiner Lebensgefährtin und späteren Ehefrau Louise Jolesch von Paris nach Svendborg auf der dänischen Insel Fünen, in die unmittelbare Nähe Bertolt Brechts.⁸ Nach den handschriftlichen Datierungen Eislers und den Beschaffenheiten der Quellen (siehe Quellenbeschreibung von G und H) ergibt sich folgende Chronologie der Arbeit Eislers an der Musik zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*: Zunächst entstehen in Dänemark⁹ „Die Ballade vom Knopfwurf“ (4. April 1934) und „Kavatine der Isabella“ (5. April 1934). Die Zusammenarbeit mit Brecht und dessen Mitarbeiterin Margarete Steffin an einer neuen Fassung des Stücks gestaltet sich sehr eng: Eisler wird auch in Diskussionen über den Stücktext mit einbezogen.¹⁰ Teilweise scheint dieses ‚Teamwork‘ über die Bereitschaft des Komponisten hinausgegangen zu sein. So berichtet Louise Eisler-Fischer über die zwischenzeitliche Rückkehr nach Paris Mitte April: „Allzulange hielt Eisler es nicht in Dänemark aus. Als die Arbeit an dem Stück bei Detailfragen hängen blieb,

wobei es sich ständig um zwei Pferde drehte, erschien er plötzlich in dem Pariser Hotel, in das ich vorausgefahren war. ‚Ackergäule sind sicherlich für einen Bauern sehr wichtig‘, sagte er, ‚ich begreife auch, daß sie für die Konstruktion des Stückes eine gewisse Rolle spielen, aber sie halten mich zu lange vom Komponieren ab, ich brauche ein Klavier und keine Pferde‘.“¹¹

In Paris komponiert Eisler das „Chorlied von der nützlichen Missetat“ (14. April 1934) sowie vermutlich Mitte Mai eine frühe Fassung vom „Duett (Isabella – Judith)“.¹² Das „Lied der Sichel“ wurde wahrscheinlich ebenfalls in Paris zwischen Mitte April und Mitte Mai niedergeschrieben.¹³ Weitere kompositorische Arbeit in dieser Zeit an *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* ist schriftlich nicht überliefert, aber wahrscheinlich. So berichtet Gustav Regler in einem Brief an Brecht vom 19. April 1934 über die Aufführung einiger Lieder in Paris: „[...] wir wurden vorgestern von Hanns Eisler in der angenehmsten Weise an Sie erinnert, er hat uns aus den ‚Rund- und Spitzköpfen‘ vorgespielt, ich kann kein endgültiges politisches Urteil abgeben, möchte aber doch sagen, dass mir einige Balladen (Erbhofsumpf / Angelas-Hymne [/] Knopfwurf / Vielleichtlied) besonders gut gefallen haben.“¹⁴ Über die Grundlage dieses und anderer Vorspiele¹⁵ ist wenig bekannt. Auf diesen Zeitraum datierbare Niederschriften beispielsweise von „Das ‚Vielleicht‘-Lied“ liegen jedenfalls nicht vor.

Anfang Juli treffen Eisler und Louise Jolesch wieder auf Fünen ein und nehmen Quartier in Skovsbostrand, „[...] drei Minuten zu Fuß von Brechts Haus“.¹⁶ Louise Eisler-Fischer erinnert sich: „Das gemietete Piano, das aus Svendborg kam, nahm fast

- 7 Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht vom 10. August 1933, SAdK Berlin, BBA 479/53–56. Die Briefe Eislers an Brecht von Mitte der dreißiger Jahre sind auszugsweise zitiert und referiert bei Eberhardt Klemm, *Hanns Eisler an Bertolt Brecht 1933 bis 1936. Briefexzerpte und Kommentare*, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 17 (1972), S. 98–113.
- 8 Datum nach Louise Eisler-Fischer, *Eisler in der Emigration*, in: *Neues Forum*, September/Oktober 1972, S. 70–73, hier: S. 71. Werner Hecht, *Brecht-Chronik*, Frankfurt a. M. 1998, S. 394, nennt den 25. Februar, Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur*, Leipzig 1984, S. 19, sogar erst den 13. März desselben Jahres. Die handschriftliche Datierung Eislers mit der Erwähnung der bewohnten Pension: *Stella Maris Dänemark 25 Februar 1934* auf dem Autograph von *Die Ballade von der Billigung der Welt* (SAdK Berlin, Hanns-Eisler-Archiv [im Folgenden: HEA] 597 [EA 145/71–86]) sowie ein Brief Margarete Steffins an Walter Benjamin von vermutlich Mitte Februar 1934 (publiziert in: Margarete Steffin, *Briefe an berühmte Männer*, hrsg. von Stefan Hauck, Hamburg 1999, S. 111 f.) belegen die Anwesenheit Eislers bereits im Februar. Darüber hinaus ist die Angabe von Louise Eisler-Fischer umso plausibler, als sie in ihre Erinnerungen auch Daten politischer Ereignisse (Generalstreik in Paris und Anti-Dollfuß-Rebellionen in Österreich am 12. Februar 1934) mit einfließen lässt.
- 9 Margarete Steffin schreibt am 15. März 1934 an Walter Benjamin (siehe Steffin, *Briefe an berühmte Männer* [Anm. 8], S. 119): „hanns e. ist eifrig bei dem komponieren.“
- 10 Über die Zusammenarbeit von Brecht und Eisler 1934 in Dänemark siehe auch Ruth Berlau, *Für Hanns Eisler*, in: *Sinn und Form. Sonderheft Hanns Eisler* 1964, S. 326–329, insbesondere: S. 327 f.
- 11 Louise Eisler-Fischer [Anm. 8], S. 71.
- 12 Siehe den Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht vom 24. Mai 1934, SAdK Berlin, BBA 479/66–69: „Das Duett Isabella – Judith ist recht gut geworden.“ „Judith“ ist in den Stückfassungen von 1934 der Name jener Bühnenfigur, die in späteren Fassungen, einschließlich der Druckausgabe von 1938, „Nanna“ genannt wird. Bei dieser frühen Fassung des Duetts handelte es sich vermutlich um eine Zusammenstellung von H:Ag13/6 und H:Sk13/1 a. c. (siehe Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht).
- 13 Die Identität der Papiersorte des Autographs mit der bei der Niederschrift von „Chorlied von der nützlichen Missetat“ verwendeten legt diese Datierung nahe. Dasselbe Notenpapier tritt bei der Arbeit an *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* nur noch in den Teilen des Autographs der bereits erwähnten frühen Fassung von „Duett (Isabella – Judith)“ auf (siehe oben Anm. 12) sowie in den ebenfalls eine frühe Fassung beinhaltenden Teilen des Autographs von „Die Ballade vom Wasserrad“ (Zusammenstellung von H:Sk11/1–2 a. c. und H:Ag11/4; siehe Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht). Möglicherweise entstand auch diese frühe Fassung in Paris zwischen April und Juni 1934.
- 14 Brief Gustav Reglers an Bertolt Brecht vom 19. April [1934], SAdK Berlin, BBA 479/65. (Der Brief enthält auch eine handschriftliche Eintragung Eislers: „Beste Grüße Ihr Eisler“. „Angelas“ ist in einigen frühen Stückfassungen der Name jener Bühnenfigur, die in späteren Fassungen „Iberin“ genannt wird: Mit „Angelas-Hymne“ meint Regler vermutlich eine frühe Fassung von „Choral (Hymne des erwachenden Jahoo)“. „Erbhofsumpf“ bezieht sich wohl auf das „Erbsumpflied“ (siehe Brecht, *Stücke 4* [Anm. 3], S. 467), dessen Wortlaut sich nicht erhalten hat. Es ist später offensichtlich aus dem Stück wieder ausgesondert worden. Niederschriften Eislers sind nicht bekannt.
- 15 Auch Walter Benjamin hat wohl eine musikalische Vorführung im Sinn, wenn er am 21. Mai 1934 an Bertolt Brecht schreibt (zitiert nach: Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1971, S. 129): „Einige von den neuen Liedern bekam ich zu hören, die mir sehr gut gefallen haben.“
- 16 Louise Eisler-Fischer [Anm. 8], S. 71. In einem Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht vom 18. Juni 1934, SAdK Berlin, BBA 479/58, wird ein geplantes Reisedatum genannt: „Was die gemeinsame Arbeit betrifft: ich fahre am 3. Juli zu Ihnen, dies ganz sicher, ich bitte Sie daher für die Lou und mich ein geeignetes Quartier zu suchen, möglichst billig und sehr nah von Ihnen. Sie können das fix mieten, da ich bestimmt komme.“

den ganzen Raum des einen Zimmers ein, trotzdem wurde dort den Brechts, Grete Steffin, Karl Korsch und Walter Benjamin, die dicht aneinandergedrängt, bei offener Türe gerade noch Platz fanden, die jeweils fertig gewordenen Kompositionen für die *Rundköpfe und Spitzköpfe* von Eisler vorgespielt und vorgesungen, meist bei rauchenden Petroleumlampen, denn es gab kein elektrisches Licht in unserer Bude.“¹⁷ Es entstehen „Die Ballade vom Wasserrad“ (27. Juli 1934), „Lied von der belebenden Wirkung des Geldes“ (4. August 1934), „Das ‚Was-man-hat-hat-man‘-Lied“ (8. August 1934), „Lied eines Großen“ (9. August 1934), „Duett (Isabella – Judith)“ (14. August 1934), „Das Lied von der Tünche“ (15. August 1934), „Das ‚Vielleicht‘-Lied“ (19. August 1934) und „Choral (Hymne des erwachenden Jahoo)“.¹⁸

Die unter Mitarbeit von Eisler und Steffin, nicht zuletzt durch die Einfügung der Lieder entstandene „völlige Neuformung“¹⁹ des Stückes fordert an mehreren Stellen: „Die Musik setzt ein, welche die Grausamkeiten und Widersinnigkeiten einer verwirrten Zeit andeutet.“²⁰ Eine ausdrücklich zu diesem Zweck komponierte Musik Eislers ist nicht bekannt. Möglicherweise war hierfür eine ursprünglich für die Bühnenmusik zu *Kamrad Kasper* 1932 entstandene Ouvertüre vorgesehen, die sich innerhalb der Konvolute der 1934 entstandenen Autographie befindet (G:Fh0/1).

(Zur Reihenfolge der Lieder innerhalb der Fassung 1934 siehe die Nummerierung in G und H sowie Band V/3A dieser Gesamtausgabe.²¹)

Bearbeitung 1934/Ratz

Spätestens nach seiner Rückkehr nach Paris Anfang April 1934 beauftragte Eisler seinen in Wien lebenden Freund Erwin Ratz mit der Herstellung von Klavierauszügen der bereits komponierten Stücke, um die Musik bei Verhandlungen mit Theatern vorstellen zu können.²² (Brecht und Eisler verhandelten neben Kopenhagen mit Bühnen in London, New York, Paris und Zürich.) Die Klavierauszüge aller 1934 komponierten Lieder waren spätestens Anfang September fertiggestellt.²³

Zwischen September 1934 und 1937 planten Brecht und Eisler, nach dem Vorbild des im Frühjahr 1934 in Paris erschienenen Bandes *Lieder Gedichte Chöre*, gemeinsam mit Wieland Herzfelde vom Malik-Verlag einen Druck des Stücktextes zusammen mit der Musik. Grundlage des Notentextes wären dabei die Klavierauszüge von Ratz gewesen.²⁴ Der Plan musste jedoch aus finanziellen Gründen fallengelassen werden. Eine separate Drucklegung der Musik im Zusammenhang mit der Kopenhagener Uraufführung im November 1936 (siehe unten) kam ebenfalls nicht zustande.²⁵

Die Klavierauszüge von Erwin Ratz waren in den Jahren 1956 bis 1958 schließlich Grundlage der verstreuten Publikation beinahe aller 1934 entstandenen Lieder in den Bänden 1, 2 und 4 der *Lieder und Kantaten*.²⁶ Lediglich „Choral (Hymne des erwachenden Jahoo)“ nahm Eisler von dieser Form der späten, nicht mehr direkt auf das Bühnenstück bezogenen Veröffentlichung aus.

- 17 Louise Eisler-Fischer [Anm. 8], S. 71. Neben den erwähnten Walter Benjamin und Karl Korsch hielt sich im August dieses Jahres auch Erwin Ratz in Skovsbostrand auf (mündliche Mitteilung von Ratz' Tochter Brigitte Ratz an Albrecht Dümmling).
- 18 Papiersorte und Präparierung des Instrumentenvorsatzes durch Erwin Ratz in G:Ag1/12 (siehe Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht) legen eine Datierung im August 1934 nahe, als sich Ratz ebenfalls in Skovsbostrand aufhielt. Alle Gesangsnummern der Fassung 1934 wurden somit vor Eislers Abreise von Fünen nach London Ende August fertiggestellt.
- 19 Brief Bertolt Brechts an Elias Alexander vom 31. März 1934, in: Brecht, *Briefe 1* [Anm. 3], S. 413. Alexander war Agent Brechts und wollte in London wegen einer Aufführung von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* verhandeln (siehe den Brief Elias Alexanders an Bertolt Brecht vom 6. April 1933, SAdK Berlin, BBA 785/22).
- 20 Passim. Die zitierte Anweisung findet sich auch in der von Bahr [Anm. 3] rekonstruierten Stückfassung von 1936 z. B. auf S. 21.
- 21 Alle erhaltenen Typoskripte des Stücktextes im Bertolt-Brecht-Archiv der SAdK Berlin, die sich vor allem durch das Fehlen von „Lied der Nanna“ und „Kuppellied“ auf die Musik der Fassung 1934 beziehen lassen (BBA 255, BBA 257, BBA 258, BBA 262–263, BBA 430, BBA 431, BBA 2151, BBA 2152 und BBA 2193), weichen hinsichtlich der Anzahl bzw. Reihenfolge von der Zusammensetzung und Nummerierung in G und H ab. Zu den genannten Typoskripten siehe auch die Anmerkungen von Bahr in Brecht, „*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*“ [Anm. 3], S. 238–240.
- 22 Siehe den Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht vom 16. April 1934, SAdK Berlin, BBA 479/72–73: „Ich bin sehr fleißig, Ratz arbeitet bereits an den ersten Klaviersätzen. Sobald wie es technisch möglich haben Sie ein Musikexemplar für London. (An Fleiß und Eile fehlt es gewiß nicht, nur ist doch etwas Zeit nötig.)“
- 23 Siehe den Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht vom 11. September 1934 (?), SAdK Berlin, BBA 479/47: „Bitte schicken Sie auf keinen Fall die Klavierauszüge Alexander, das wäre vollständig überflüssig, aber bringen Sie sie unbedingt nach London mit.“ Siehe auch den Bericht über die Begegnung mit Stefan Zweig in London, bei der Eisler das „Lied von der belebenden Wirkung des Geldes“ und „Die Ballade vom Wasserrad“ vorgespielt hat, in: Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*, übertragen und erläutert von Hans Bunge, Leipzig 1975 (= ders., *Gesammelte Werke* III/7), S. 101 f., insbesondere S. 101: „Wir hatten damals gerade, glaube ich, die Klavierauszüge bekommen von den *Spitzköpfen*.“
- 24 Siehe den Brief Wieland Herzfeldes an Bertolt Brecht vom 27. Juni 1935, SAdK Berlin, BBA 477/31: „Eisler [wartet] sehr auf den Druck der Noten [...]. Ich habe ihm die Einwände gesagt und er wird einige Stellen in dem Klavierauszug vereinfachen lassen, ausserdem aber sind die Ueberschriften der einzelnen Lieder oder Songs noch provisorisch (sie stammen gar nicht von Dir, sondern von dem Hersteller des Klavierauszugs), und es muss darüber auch möglichst schnell Beschluss gefasst werden.“ Eisler hatte seinerseits zuerst mit dem Pariser Verleger Bernard Rosner den Abdruck des Stücktextes zusammen mit der Musik ins Auge gefasst (siehe den Brief Bernard Rosners an Hanns Eisler vom 13. August 1934, SAdK Berlin, BBA 462/03).
- 25 Einen entsprechenden Vorschlag machte Per Knutzon in seinem Brief an Hanns Eisler vom 19. August 1936, SAdK Berlin, BBA 476/19–20. Siehe auch den Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht vom 15. Oktober 1936 (?), SAdK Berlin, BBA 479/10, der sich offensichtlich auf eine solche Möglichkeit bezieht: „lieber brecht, heute ein sogenannter geschäftsbrief. Es rief mich in london ein kopenhagener verleger an. er bietet mir 20 % vom ladenpreis. in diese summe muss ich aber auch dich einbeziehen, während er den dänischen übersetzer übernimmt. ich schlage dir vor, von meinen tantiemen das übliche bei musikausgabe[n] abzugeben, das ist ein drittel also 6 1/2 procent cirka. (so haben wir es auch bei der universaledition gemacht.) bitte schreibe mir s o f o r t, ob du einverstanden bist, denn ich möchte mit dem verleger nicht abschliessen, bevor ich mich mit dir geeinigt habe.“
- 26 Hanns Eisler, *Lieder und Kantaten*, Bd. 1, Leipzig 1956; ders., *Lieder und Kantaten*, Bd. 2, Leipzig 1957; ders., *Lieder und Kantaten*, Bd. 4, Leipzig 1958. Zur Auswahl der Lieder in den einzelnen Bänden siehe Quellenbeschreibung von W, X und Y.

Bearbeitung 1936/Roger-Henrichsen

Erst im Herbst 1936 wurden *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* uraufgeführt, nicht im Dagmar-Theater, sondern im viel kleineren Kopenhagener Riddersalen-Theater unter der Regie von Per Knutzon. Brecht hatte das Stück in der Zwischenzeit weiter bearbeitet und dabei insbesondere zwei neue Liedtexte hinzugefügt: „Lied der Nanna“ und „Kuppellied“. Eisler komponierte diese zwei Lieder im August 1936 in einer Fassung für Gesang und Klavier. Dabei war ihm bewusst, dass auch die bereits 1934 komponierten Lieder nicht in ihrer ursprünglichen Fassung würden aufgeführt werden können. Einige Tage zuvor hatte Per Knutzon Eisler brieflich mitgeteilt: „Was die Musik angeht: Die Lage ist so, dass wir nur 4 Musiker haben können, aber diese 4 können selbstverständlich für verschiedene Instrumente eingesetzt werden. Ich bitte Dich nun, uns so schnell wie möglich die Musik so zu setzen, dass sie von 4 Mann spielbar ist. Falls Du aber durchaus keine Zeit dafür aufbringen kannst und einverstanden bist, dass wir es hier in Kopenhagen machen lassen, so würden wir uns mit Bernhard Christensen oder Otto Mortensen in Verbindung setzen.“²⁷ Eisler reagierte hierauf in einem Brief an Brecht zunächst protestierend: „was die musik anbelangt steht die sache sehr schlecht. ein arrangement für 4 instrumente ist unmöglich, hingegen ist eines für 2 klaviere eher möglich. ich selbst bin nur so beschäftigt, dass ich es unmöglich machen kann. ich schlage einen kompromiss vor, ich bitte dich ihn zu unterstützen. man soll wenigstens 8 tage die musik in der originalbesetzung spielen. das ist für eine uraufführung wohl unerlässlich. ich muss die möglichkeit haben die musik für kurze zeit im original vorführen zu können. inzwischen kann mortensen eine bearbeitung für 2 klaviere machen, die ich kontrollieren und verbessern werde. eine ander[c] möglichkeit sehe ich nicht. mit 4 instrumenten kann ich nicht einmal meine ouvertüre aufführen, geschweige denn lieder wie ‚lob des geldes‘ oder ‚tünchnerchor‘.“²⁸ Bereits am selben Tag jedoch schickt Eisler in einem zweiten Brief die beiden neuen Lieder an Brecht, mit Anweisungen für die Bearbeitung und ohne einen Hinweis auf die „originalbesetzung“ der übrigen Nummern: „diese beiden lieder habe ich jetzt nur für ein klavier gemacht. der bearbeiter soll das für 2 klaviere ganz kabarettmässig aussetzen, wobei beim ersten lied der blues charakter und beim zweiten lied der bänkel charakter herauskommen soll.“²⁹ Die Bearbeitung für Gesang bzw. Chor und zwei Klaviere besorgte dann nicht,

wie von Eisler in seinem ersten Brief vorgeschlagen, Otto Mortensen, sondern Børge Roger-Henrichsen.³⁰

Die Uraufführung von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (in dänischer Sprache) fand am 4. November 1936 am Riddersalen-Theater in Kopenhagen statt. Die Musik erklang in der Bearbeitung Børge Roger-Henrichsens für Gesang bzw. Chor und zwei Klaviere. Hanns Eisler war weder bei den Proben noch bei einer der insgesamt einundzwanzig Aufführungen bis zum 24. November desselben Jahres anwesend.

(Zur Reihenfolge der Lieder innerhalb der Bearbeitung 1936 siehe die Nummerierung in T sowie Band V/3A der Gesamtausgabe.³¹)

Fassung 1962

1938 erschien Brechts letzte Fassung von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* im Rahmen des zweiten Bandes seiner *Gesammelten Werke (Malik)*. Diese Stückfassung verändert insbesondere die Reihenfolge der Lieder gegenüber den vorherigen Fassungen und ersetzt das „Chorlied von der nützlichen Missetat“ durch „Das neue Iberinlied“. Nach Kopenhagen 1936 gab es bis Kriegsende keine weiteren Aufführungen, nach 1945 bis zu Eislers Tod sind nur zwei nachgewiesen: Im November 1948 eine Teilaufführung im Bert-Brecht-Studio der Deutschen Volksbühne Dresden, vermutlich ohne Musik; im Februar 1960 eine Schulaufführung in Frankfurt am Main, mit einer Musik von Ehrhardt Hoenemann und Hans Hermann Thiele.

Die Aufführung eines Brecht-Stückes 1962 an einem westdeutschen Theater war, ein Jahr nach dem Beginn des Baus der Berliner Mauer, keine Selbstverständlichkeit. Henning Rischbieter wies den damaligen Intendanten des Landestheaters Hannover Kurt Ehrhardt auf *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* hin, der seinerseits Günter Fleckenstein mit der Inszenierung beauftragte.³² Weder Rischbieter noch das Landestheater besaßen direkten Kontakt zu Eisler, weshalb der Suhrkamp Verlag vermittelte.³³

Für Hanns Eisler ergab sich so die attraktive Möglichkeit, seine bereits vor einem Vierteljahrhundert komponierte Musik zum ersten Mal nach seinen Vorstellungen aufzuführen. Daneben scheint Eisler zu dieser Zeit, nach einer großen Enttäuschung im Vorjahr mit einer Inszenierung von *Schweyk im zweiten Weltkrieg* am Piccolo Teatro in Mailand,³⁴ besonderen Wert darauf gelegt zu haben, auch in westlichen Ländern sowohl

27 Brief Knutzons an Eisler vom 19. August 1936 [Anm. 25].

28 Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht vom 24. August 1936 (?), SAdK Berlin, BBA 479/09.

29 Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht vermutlich vom 24. August 1936, SAdK Berlin, BBA 479/01.

30 Siehe Quellenbeschreibung von T.

31 Die vermutliche Grundlage für die Aufführung 1936 in Kopenhagen, ein Typoskript des Stücktextes in dänischer Sprache – eine Fotokopie befindet sich im Bertolt-Brecht-Archiv der SAdK (BBA 2156) –, weicht hinsichtlich der Anzahl bzw. Reihenfolge der Lieder von der Zusammensetzung bzw. Nummerierung in T ab.

32 Siehe auch Günter Fleckenstein, *Zur Aufführung von Brechts „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“*. *Der Regisseur berichtet über die Einrichtung*, in: *Hannoverscher Theater Almanach auf die Spielzeit 1962/63*, S. 40.

33 Gespräch Albrecht Dümlings mit Henning Rischbieter am 16. März 1999.

34 Siehe hierzu z. B. den Brief Hanns Eislers an Paolo Grassi (Piccolo Teatro) vermutlich vom 19. Januar 1961, SAdK Berlin, HEA 5338: „Lieber, verehrter Herr Grassi! Vielen Dank für Ihre Gastfreundschaft. Aber ich verlasse Milano mit Kummer, müde und deprimiert. So etwas von Entstellung, Verflachung, Verschönerung['] meiner Musik, ist mir noch nie passiert. Dabei hat Herr Strehler sich nicht einmal die Mühe genommen, sich mit mir, dem ältesten lebenden Mitarbeiter Brechts zu beraten. Herrn Strehler scheint leider der Ruhm nicht gut zu bekommen. Das ganze ist eine üble Affaire, die selbstverständlich unter uns bleibt. Bitte sorgen Sie dafür, daß mein Name vom Programmheft verschwindet. Ich will nicht als Komponist genannt werden. Schade! [...] Ich verkrieche mich jetzt in Ascona, mit dem abscheulichen Klang der Filmorgel im Ohr.“

seine Autorisierung als Brecht-Mitarbeiter anerkannt zu wissen als auch auf Inszenierungen mit seiner Musik direkten Einfluss nehmen zu können. Dies war ihm zuletzt im Spätsommer 1961 bei der Mitarbeit an der *Schweyk*-Inszenierung Roger Planchons am Théâtre de la Cité in Villeurbanne bei Lyon möglich geworden. Diese aus Eislers Sicht wohl gelungene Zusammenarbeit sollte offensichtlich Vorbild auch für die Aufführung von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* in Hannover werden. In diesem Sinne schreibt er am 16. August 1962 an Karlheinz Braun vom Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main: „Sehr geehrter Doktor Braun! Ich schicke in einigen Tagen die Partitur der ‚Rundköpfe und Spitzköpfe[‘]. Es ist diesmal besonders notwendig, dass ich zumindest eine Woche bei den letzten Proben für die Bühne und die Musik dabei bin. Sie wissen vielleicht, dass Brecht mich auch als Mitarbeiter des Stückes nennt. Bitte arrangieren Sie das mit dem Landestheater Hannover. Es dürfte da keine Schwierigkeiten geben, da es sich um eine sehr wichtige Uraufführung handelt.“³⁵

Zunächst musste Eisler jedoch eine vollständige, mit der Druckfassung des Bühnenstückes von 1938 übereinstimmende Partitur seiner Musik einrichten.³⁶ Dies bedeutete in erster Linie, die 1936 nur für Gesang und Klavier komponierten Lieder „Lied der Nanna“ und „Kuppellied“ für ein den übrigen Nummern vergleichbares Instrumentarium zu arrangieren. Eisler verwendete zu diesem Zweck möglicherweise bereits Mitte der fünfziger Jahre und außerhalb eines Zusammenhangs mit der Bühnenmusik entstandene Fassungen. Beide Lieder sahen im Unterschied zur Besetzung der Fassung 1934 einen Kontrabass vor. Dies mag Anlass für Eisler gewesen sein, eine Kontrabassstimme teilweise auch bei den früher komponierten Liedern zu ergänzen und eine vermutlich ebenfalls für andere Zusammenhänge geschriebene neue Fassung der „Ballade vom Wasserrad“ aufzunehmen, die bereits einen Kontrabass enthielt.

Zwei Wochen später, am 1. September, kündigt Eisler dem Suhrkamp Verlag die Übersendung des Materials an: „Sehr geehrter Herr Doktor! Eben schicke ich die Musik express, eingeschrieben an Sie ab. Es sind 4 Pakete, denn es ist enorm viel Musik in den ‚Rundköpfen und Spitzköpfen‘. Ich lege eine Liste der Musiknummern bei. [...] PS Es wäre gut nicht nur zum Schluss der Proben nach Hannover zu kommen, sondern ungefähr in der Mitte, damit man noch ändern und die diffizile Musik einrichten kann. Wie sind die genauen Termine?“³⁷

Über die tatsächliche Größe und den Inhalt der „4 Pakete“ lässt sich nur spekulieren: Möglicherweise enthielten sie, wie im

ersten Brief angekündigt, nur die Partitur, also eine Zusammenstellung der Quellen [O] und [AE] oder Fotokopien davon. Vielleicht war auch schon Stimmenmaterial beigelegt, also die Quelle [AI] oder eine Fotokopie davon. In jedem Fall wird im zweiten Brief an Braun deutlich, dass Eisler diese Quellen nicht als endgültige Fixierung der Bühnenmusik betrachtete, sondern weitere Änderungen im Zusammenhang mit der aktuellen Inszenierung für wahrscheinlich hielt. Zu einem Besuch in Hannover kam es jedoch nicht mehr: Eisler starb wenige Tage später, am 6. September, in Berlin.

Die deutsche Erstaufführung von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* mit der Musik Hanns Eislers fand am 21. Oktober 1962 am Landestheater in Hannover statt. Dem Regie-Exemplar Günter Fleckensteins sowie dem Programmheft zufolge waren „Die Ballade vom Knopfwurf“, „Das neue Iberinlied“ und „Lied von der belebenden Wirkung des Geldes“ gestrichen worden. „Choral (Hymne des erwachenden Jahoo)“ wurde im Wechsel zweier Personengruppen gesungen, die sich erst in der letzten Strophe vereinten. Diese letzte Strophe kehrte am Schluss des Stückes wieder, wo es das „Sichellied“ ersetzte. Nach der Erinnerung von Erik Tass, dem musikalischen Leiter der Aufführung, musste zudem aufgrund der kleinen Bühne im Studio der Humboldtstraße die Instrumentalbesetzung reduziert werden.³⁸ Ein Mitschnitt dieser Aufführung auf Bild- oder Tonträger ist nicht überliefert.³⁹

Zur Musik

Kurt Weill schrieb im Frühjahr 1934 in einem Brief an seine Ehefrau Lotte Lenya, nachdem er offensichtlich von dem Beginn der gemeinsamen Arbeit Brechts und Eislers an *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* erfahren hatte: „Bidi [Bertolt Brecht] schreibt mit Eisler eine Operette! Da wird wohl alles verwertet werden, was ich ihm über musikalisches Theater gesagt habe.“⁴⁰

Es ist allerdings fraglich, ob Brecht und Eisler tatsächlich von der Weillschen Idee einer Bearbeitung des Stückes zur Operette ausgingen. Das rein zahlenmäßige Verhältnis von gesprochenem Text zur Anzahl gesungener Lieder räumt der Musik zwar in allen Fassungen des Stücktextes einen beträchtlichen Raum ein. Um von einer eigentlichen Operette sprechen zu können, überwiegen die gesprochenen Dialoge denn aber doch zu sehr. Immerhin mag Eislers unverhältnismäßige Bezeichnung der Bühnenmusik als „Oper“⁴¹ in einem maschinenschriftlichen Werkverzeichnis aus der amerikanischen Zeit der späten Reflexursprünglicher oder zwischenzeitlicher Vorstellungen gewesen

35 Brief Hanns Eislers an Karlheinz Braun vom 16. August 1962, zitiert nach einer unvollständigen Abschrift in der SAdK Berlin, HEA 5357.

36 Alle bis 1979 erschienenen Ausgaben des Stückes, insbesondere der Verlage Suhrkamp und Aufbau, basieren auf der Druckfassung von 1938. Das Regieexemplar Günter Fleckensteins beruhte auf einer Ausgabe des Suhrkamp Verlages (Berlin u. a. o. J., Copyrightvermerk: 1957).

37 Brief Hanns Eislers an Karlheinz Braun vom 1. September 1962, zitiert nach einer unvollständigen Abschrift in der SAdK Berlin, HEA 5357.

38 Gespräch Albrecht Dümmlings mit Erik Tass am 9. März 1999.

39 Erhalten hat sich lediglich ein zur Einspielung von Fanfaren und Rundfunkansprachen verwendetes Tonband im Archiv der Niedersächsischen Staatstheater.

40 Brief Kurt Weills an Lotte Lenya vom 6. April 1934, zitiert nach: *Sprich leise* [Anm. 4], S. 132 f. Der zitierten Passage folgt eine boshaft-scherzhafte Charakterisierung der Physiognomien Brechts und Eislers: „Aber mich läßt das kalt. Was kann schon dieser ausgetrocknete Hering für eine Operette schreiben, und dazu noch mit diesem Nußknacker.“

41 Hanns Eisler, *The works of Hanns Eisler* [1946], SAdK Berlin, HEA 4007, S. 2: „[Op.] 45 DIE RUNDKOEPE UND DIE SPITZKOEPE (OPER)“.

sein, die möglicherweise ein anderes Verhältnis von reinem Sprechtext und Musik vorsahen. (Brecht erwog 1935 anlässlich einer möglichen, jedoch nicht zustande gekommenen Verfilmung die Umarbeitung des Stückes „[...] in eine kleine komische Oper beziehungsweise eine satyrische Operette [...]“⁴²) Auch tragen einzelne Lieder deutlich operettenhafte bzw. Operetten parodierende Züge, insbesondere das Terzett „Lied eines Großen“.

Unstrittig dagegen dürfte sein, dass Brecht und Eisler mit *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* an Modelle eines Musik wesentlich voraussetzenden ‚epischen Theaters‘ anknüpfen, die Brecht und Weill seit Ende der zwanziger Jahre gemeinsam entwickelt hatten und deren „erfolgreichste Demonstration“⁴³ *Die Dreigroschenoper* von 1928 gewesen war. In einem größeren Maße als im Lehrstück *Die Maßnahme* und in *Die Mutter* nimmt Eisler in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* Bezug auf die ‚Song-Musik‘ Kurt Weills. Im Zusammenhang mit der Übersendung der 1936 komponierten Lieder „Lied der Nanna“ und „Kuppellied“ betont Eisler in einem Brief an Brecht die gemeinsamen Merkmale einer solchen, sich an „sogenannte[r] billige[r] Musik“ orientierenden „gestischen“⁴⁴ Song-Musik mit den neuen Stücken; gleichzeitig wird aber auch vage auf einen Unterschied zu den bereits 1934 komponierten Liedern hingewiesen: „lieber brecht, das ist der zweite brief den ich heute schreibe und das zweite lied das ich heute wegschicke. ich glaube dass es gelungen ist. die wirkung daran liegt, das[s] die musik furchtbar gemein und ordinär ist. das muss eine dicke versoffene vettel singen mit resten von tizian schönheit. musikalisch leicht zu singen aber schwer vorzutragen. sehr frei im tempo. [...] diese beiden stücke die sich sehr von der anderen musik unterscheiden, bringen sicher etwas spass in diese düstere angelegenheit. hoffentlich werden die texte so übersetzt dass ein gewisser spass auch in den worten heraus kommt. zu erwähnen bleibt noch, dass in diesem lied, das ich beilege, das hauptmotiv von ‚Tristan und Isolde‘ von richard wagner als begleitung verwendet wurde, denn man soll die meister immer dort ehren wo es notwendig ist.“⁴⁵ Eislers Lieder zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* erschöpfen sich nicht in einer „gestischen Musik“, obwohl sie das Vorbild der Song-Musik nicht leugnen. Darüber hinaus jedoch eignet ihnen ein reflektierendes Moment, wie es

in den Chören und Gesängen z. B. aus *Die Mutter*⁴⁶ bereits verwirklicht worden war. Die Verwendung einer Song-Musik in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* dürfte sich vor allem mit Rücksicht auf die potenzielle Zielgruppe ergeben haben. Im Unterschied zu *Die Mutter*, die sich dezidiert an die Arbeiterklasse wendet und diese zu revolutionärer Haltung bewegen soll, richtet sich *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* eher an das für die aktuellen faschistischen Tendenzen empfängliche Kleinbürgertum. Mit den Worten Brechts: „Zu dem Stück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, das sich, anders als die *Mutter*, an das ‚breitere‘ Publikum wendet und die reinen Unterhaltungsbedürfnisse mehr berücksichtigt, schrieb Eisler Song-Musik. Auch diese Musik ist in einem gewissen Sinne philosophisch. Auch sie vermeidet narkotische Wirkungen, hauptsächlich indem sie die Lösung musikalischer Probleme verknüpft mit dem klaren und deutlichen Herausarbeiten des politischen und philosophischen Sinnes der Gedichte“.⁴⁷ Unter dem „philosophischen“ Charakter der Musik Eislers zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* lässt sich das Reflektieren ihrer eigenen Wirkung gerade im Verhältnis zum vertonten Text verstehen. So gewinnen z. B. im „Duett (Isabella – Nanna)“ die von der reichen Pachtherrin vorgebeteten Worte im Munde der zur Prostitution genötigten Pächtertochter eine andere, die sozialen Unterschiede der Duett-Partner thematisierende Bedeutung durch die Musik, obwohl die ‚Worte‘ scheinbar dieselben sind.⁴⁸ Aber nicht nur die soziale Klasse der Personen wird durch die Musik charakterisiert. Generell reflektieren Vokabeln unterschiedlichster musikalischer Stile im Zusammenhang mit dem gesungenen Text die Funktion solcher Musik in einer Gesellschaft, die sie goutiert.⁴⁹ Die Idiome zeitgenössischer wie historischer Unterhaltungsmusik in zahlreichen Liedern stehen neben Anleihen aus Kirchenmusik und politischer ‚Kampfmusik‘ (‚Lied der Sichel‘). Auch die sogenannte ‚ernste Musik‘ wird als Stilreservoir genutzt: so das von Eisler selbst hervorgehobene Zitat aus *Tristan und Isolde* im „Kuppellied“ als historisch-semantic bestimmtes Motiv, das durch die Worte der Frau Cornamontis in seiner Bedeutung verschoben wird. Aber nicht nur historisch Vermitteltes, auch Zeitgenössisches wird evoziert: In den Einleitungstakten zu „Das ‚Was-man-hat-hat-man‘-Lied“ erklingt ein Zwölftonfeld.

42 Bertolt Brecht, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* [Film-Exposé], in: ders., *Prosa 4. Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913–1939*, bearbeitet von Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Michael Durchardt, Ute Liebig und Jan Knopf, Berlin u. a. 1997 (= *Werke*, Bd. 19), S. 378–380; hier: S. 380.

43 Bertolt Brecht, *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater* [1935], in: ders., *Schriften 2/1*, bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht, Berlin u. a. 1993 (= *Werke*, Bd. 22/1), S. 155–164, hier: S. 156.

44 Siehe Brecht [Anm. 43], S. 161: „Der Charakter dieser Songmusik als einer sozusagen gestischen Musik kann kaum anders als durch solche Erörterungen geklärt werden, die den gesellschaftlichen Zweck der Neuerungen herausarbeiten. Praktisch gesprochen, ist gestische Musik eine Musik, die dem Schauspieler ermöglicht, gewisse Grundgesten vorzuführen. Die sogenannte billige Musik ist besonders in Kabarett und Operette schon seit geraumer Zeit eine Art gestischer Musik.“

45 Brief Eislers an Brecht vermutlich vom 24. August 1936, [Anm. 29]. Zur Charakterisierung seiner Musik als ‚gestischer‘ siehe auch den Brief Hanns Eislers an Bertolt Brecht vom 14. Oktober 1936, SAdK Berlin, BBA 479/02–08: „N. B.: Laß die Schauspieler nicht zu viel sprechen bei den Liedern. Das Singen bringt die Gesten mit sich u. erleichtert sie.“

46 Brecht scheint die Bezeichnung ‚Song-Musik‘ für die Musik zu *Die Mutter* nicht verwendet zu haben. In *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater* [Anm. 43], S. 161 f. ist die Rede von „Musik“ und „Stücken“ aus *Die Mutter*.

47 Brecht [Anm. 43], S. 162.

48 Siehe hierzu auch Albrecht Dümmling, *Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München 1985, S. 376–379.

49 Für einige Beispiele dieser Stil-Vokabeln und deren musikdramaturgischer Funktionen siehe Gerd Rienäcker, *The invigorating effect of music? Making music about music in Brecht and Eisler's ‚Song of the invigorating effect of money‘*, in: *Hanns Eisler. A Miscellany*, hrsg. von David Blake, Luxemburg 1995, S. 91–102, und ders., *Vorworte zu Hanns Eislers musikalischen Kommentaren*, in: *Programm-Material 1–4 zu ‚Die Rundköpfe und die Spitzköpfe‘ von Bertolt Brecht/Hanns Eisler*, hrsg. vom Berliner Ensemble (Redaktion: Bärbel Jaksch), [Berlin] 1998, Teil 3, S. [3]–[8].

Brecht erwähnt die Musik Eislers in den Texten über die Kopenhagener Uraufführung kaum. In einer Stichpunkt-sammlung zu [Zur Kopenhagener Aufführung] heißt es knapp: „Musik von Hanns Eisler, gesetzt für kleines Orchester, gegeben auf 2 Klavieren.“⁵⁰ Im ausformulierten Text fehlt dann selbst dieser lapidare Hinweis.⁵¹ Auch in der 1938 zusammen mit der letzten Fassung des Stücktextes publizierten *Anmerkung zu ‚Die Spitzköpfe und die Rundköpfe‘* sind Hinweise zur Musik nur spärlich.⁵² Sie betreffen in der Regel die gesanglich-schauspielerische Leistung einzelner Akteure und die Einbeziehung der beiden Klaviere ins Bühnenbild: „Die zwei Klaviere waren, wenn sie arbeiteten, beleuchtet; ihr Mechanismus war offengelegt.“⁵³ Im Zentrum dieser Beschreibung Brechts der Kopenhagener Aufführung steht der Begriff der ‚Verfremdung‘. Als Mittel der Verfremdung gelten ihm dabei in akustischer Hinsicht „Geräusch- oder Musikkulissen“: auf der Bühne sichtbare Grammophone, auf denen Schauspieler Schallplatten abspielen. Die Lieder Eislers werden als Mittel der Verfremdung nicht ausdrücklich genannt. (Gleichwohl lassen sich bestimmte Aspekte des Eislerschen „Musizierens über Musik“ wohl auch als Arten der Verfremdung bezeichnen.⁵⁴) Dies korrespondiert der Tendenz in den Stückfassungen spätestens seit 1936, den Anteil des Sprechtextes zu vergrößern, mithin die Musik weiter zurücktreten zu lassen. Die Druckausgabe von 1938 verzichtet dann auch im Titel auf den Zusatz „Mit einer Musik von Hanns Eisler“⁵⁵, der sich in den meisten Typoskripten der Stückfassung von 1934 noch findet. Trotzdem besteht Eisler im Vorwort zur Partitur darauf, dass die Musik zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* für das Stück „eine große Rolle [spielt] und weit über den Rahmen einer Bühnenmusik hinaus[geht]“.⁵⁶

Zur Edition

Die vollständige Musik zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* wird mit der vorliegenden Edition der Öffentlichkeit zum ersten Mal in gedruckter Form zugänglich gemacht. Ediert ist die Fassung 1962 als umfangreichste und im Verhältnis zu der für Aufführungen relevanten Stückfassung von 1938 vollständigste. (Die Fassung 1934 und die Bearbeitung 1936 von Børge Roger-Henrichsen erscheinen in Band V/3A dieser Gesamtausgabe. Diejenigen Teile aus der Bearbeitung 1934 von

Erwin Ratz, die Eisler Ende der fünfziger Jahre in die *Lieder und Kantaten* aufnahm, erscheinen in den betreffenden Bänden der Serie III der Gesamtausgabe.) Die Fassung 1962 ist in mehrfacher Hinsicht und häufig aufgrund ihres Verhältnisses zur Stückfassung von 1938 nicht eindeutig:

1. Eisler empfiehlt, vermutlich aus textlichen Erwägungen, im Vorwort zur Partitur, den „Choral des erwachenden Jahoo“ zu streichen. Gleichwohl ist er u. a. in der Hauptquelle AG – unter dem Titel: „Choral (Hymne des erwachenden Jahoo)“ – enthalten.
2. Statt des in der Druckfassung von 1938 von Brecht dort vorgesehenen „Neuen Iberinliedes“ enthält die Partitur Eislers das „Chorlied von der nützlichen Missetat“. Die Skizzen Eislers, die eine Aufteilung des Textes des „Neuen Iberinliedes“ auf das musikalische Material des „Chorliedes“ entwerfen, wurden nicht ausgeführt.
3. Die Druckfassung des Bühnenstückes wiederholt den Wortlaut zweier Lieder innerhalb des Stückes: „Das ‚Was-man-hat-hat-man‘-Lied“ sowie das „Sichellied“ (= „Lied von der Sichel“). Die vorliegenden Quellen zur Bühnenmusik in der Fassung 1962 enthalten keine Hinweise darauf, ob und wie diese Wiederholungen musikalisch zu realisieren sind. Die Anweisungen im Bühnenstück legen einen Verzicht auf die instrumentale Begleitung bei den Wiederholungen zumindest nahe, das allerdings vermutlich erst postum zusammengestellte Stimmenmaterial in AK fordert dies ausdrücklich durch Tacet-Anweisungen.
4. Der Text der Druckfassung des Bühnenstückes sieht im Gegensatz zu den verschiedenen Stückfassungen, die der Fassung 1934 zugrundegelegen haben mögen, keine rein instrumentale, die Szene begleitende Musik mehr vor. (Siehe dagegen die wiederholte Anweisung in den Stück-Typoskripten von 1934: „Die Musik setzt ein, welche die Grausamkeiten und Widersinnigkeiten einer verwirrten Zeit andeutet.“) Unklar bleibt, ob die innerhalb der Fassung 1934 hierfür möglicherweise vorgesehene „Ouverture“ zu *Kamrad Kasper* auch als tatsächliche Ouvertüre entweder der Fassung 1934 oder der Fassung 1962 oder auch beider Fassungen verwendet werden sollte. (Die Druckfassung des Bühnenstückes bietet darüber hinaus für die Position einer möglichen Ouvertüre zwei Möglichkeiten: vor dem in den Stück-Typoskripten von 1934 noch fehlenden Vorspiel oder zwischen Vorspiel und erstem Bild.)

50 Bertolt Brecht, *Schriften 4. Texte zu Stücken*, bearbeitet von Peter Kraft unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, Berlin u. a. 1991 (= *Werke*, Bd. 24), S. 515. Der Text ist auch publiziert in: Brecht, „*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*“ [Anm. 3], S. 204 ff.

51 Bertolt Brecht, [Zur Kopenhagener Aufführung] vermutlich November 1936, in: ders., *Schriften 4. Texte zu Stücken* [Anm. 50], S. 204 f.

52 Bertolt Brecht, *Anmerkung zu ‚Die Spitzköpfe und die Rundköpfe‘*, in: ders., *Gesammelte Werke. Band II*, London 1938 (Malik), S. 139–147. (Auch abgedruckt in: Brecht, *Schriften 4. Texte zu Stücken* [Anm. 50], S. 207–219.)

53 Brecht, *Anmerkung zu ‚Die Spitzköpfe und die Rundköpfe‘*, in: ders., *Schriften 4. Texte zu Stücken* [Anm. 50], S. 216.

54 Siehe Rienäcker, *The invigorating effect of music? Making music about music in Brecht and Eisler’s ‚Song of the invigorating effect of money‘* [Anm. 49], insbesondere: S. 95: „Whatever is usual, all-too-usual, must be converted into the unusual i. e., made alien, by introducing gaps and breaks, by reorderings, by thwarting the expected just at the moment of fulfilment, by procedures which are foreign, or seem to be, to the material, so that the vocabulary is wrenched out of what is usual – while, at the same time, not being wholly foreign or external to the material, because relationships can only be made to dance to tunes played in their own proper way“. Und ders., *Vorworte zu Hanns Eislers musikalischen Kommentaren* [Anm. 49], insbesondere S. 6: „Die Jazzinstrumentation [in ‚Lied von der belebenden Wirkung des Geldes‘] tut ihr Übriges, das Aufgenommene, vorab die ‚romantischen‘ Vokabeln zu verfremden [...]“.

55 Siehe die Beschreibung einzelner Titeileien dieser Typoskripte in: Brecht, „*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*“ [Anm. 3], S. 238 f.

56 Eisler [Anm. 1].

5. Auffälligstes musikalisches Unterscheidungskriterium der Fassung 1962 gegenüber der Fassung 1934 ist die von Eisler bei einigen Liedern ergänzte Kontrabassstimme. Die Ergänzung betrifft grundsätzlich diejenigen Nummern, an denen auch das Klavier beteiligt ist; bei „Duett (Isabella – Nanna)“, „Lied eines Großen“ und „Vielleicht-Lied“ wurde sie jedoch nicht vollzogen. Ob dies auf Zeitgründe zurückzuführen ist oder einen bewussten Verzicht darstellt, lässt sich nicht eindeutig klären.

Die vorliegende Edition setzt sich zum Ziel, einen Notentext vorzulegen, der den praktischen Bedürfnissen einer Aufführung gerecht wird, ohne in den genannten problematischen Punkten Entscheidungen zu fällen, die durch die Quellen nicht belegt sind. Auf diese Weise soll auch der theoretisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Notentext größtmögliche Transparenz geboten werden. So wurde „Choral (Hymne des erwachenden Jahoo)“ gemäß der Hauptquelle in den Notentext aufgenommen. Die in ihrer Funktion hinsichtlich der Fassung 1934 und in ihrer Relevanz hinsichtlich der Fassung 1962 unbestimmte „Ouverture“ dagegen wird im Anhang vorgelegt. Die überlieferten Entwürfe Eislers zu „Das neue Iberinlied“ werden im Anschluss an den Kritischen Bericht in Quellenedition geboten („Skizzen zu ‚Das neue Iberinlied‘“). Die Ergänzungen der Kontrabassstimme durch Manfred Grabs (siehe unten) sind im Kritischen Bericht innerhalb der Quellenbeschreibung von AG enthalten. Je nach praktischer oder theoretischer Zielsetzung wird es dem Benutzer somit ermöglicht, eigene Entscheidungen zu treffen.

Manfred Grabs' im Rahmen der *Gesammelten Werke* bereits 1984 fertiggestellte Edition der Musik zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* diente den Bandherausgebern als wichtige und hilfreiche Vorarbeit.⁵⁷ Aufgrund der unterschiedlichen editorischen Ziele und Ansprüche der *Hanns Eisler Gesamtausgabe* gegenüber den *Gesammelten Werken* war jedoch an eine einfache Revision der bereits von Grabs geleisteten Arbeit nicht zu denken. Die Ergänzungen, die Grabs hinsichtlich einer praktischen Vervollständigung der fragmentarischen Quellenlage in AG vornahm, sind im Kritischen Bericht aufgeführt. Insbesondere die von Eisler nicht mehr vorgenommenen,

möglicherweise aber geplanten Ergänzungen einer Kontrabassstimme in Nr. 13, 14 und 16 wurden von Grabs auf eine Art und Weise ‚nachkomponiert‘, die sich innerhalb einer historisch-kritischen Edition verbietet. Der an diesen Ergänzungen interessierte Benutzer möge das Verzeichnis mit Grabs' Eintragungen in der Quelle AG konsultieren. (Dabei kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass die Eintragungen von Grabs in AG die geplante Edition in endgültiger Form repräsentieren.) Der vorliegende Band jedenfalls versteht sich gerade aufgrund dieser inhaltlichen Verwobenheit auch als Verbindungsstück der mit dieser Edition eröffneten *Hanns Eisler Gesamtausgabe* zu den *Gesammelten Werken*.

Die Bandherausgeber haben sich bei zahlreichen Personen und Institutionen zu bedanken, die bei der Arbeit an diesem Band behilflich waren: Wichtige Hinweise zur Identifizierung der Handschrift von Roger-Henrichsen gaben Michael Fjeldsøe, Erik Moseholm und Kirsten Madsen von der dänischen Urheberrechtsgesellschaft Koda. Günter Fleckenstein, Erik Tass, Henning Rischbieter und Carsten Niemann (Theatermuseum Hannover) stellten mit großem Entgegenkommen Auskünfte und Materialien zur Aufführung von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* 1962 in Hannover zur Verfügung. Dem Henschel Schauspiel Theaterverlag und den verschiedenen Abteilungen und Mitarbeitern der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin gilt Dank für die großzügige Bereitstellung der Quellen, insbesondere dem Leiter der Musikabteilung Werner Grünzweig sowie dem Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs Erdmut Wizisla. Helgard Rienäcker, Betreuerin des Hanns-Eisler-Archivs, erwies sich als unentbehrlich bei der Identifizierung und Entzifferung der verschiedenen Handschriften. Zu danken ist nicht zuletzt auch Hartmut Fladt, Anna Pahlmann und Christian Martin Schmidt, die alle durch engagierten Rat und aufwendiges Korrekturlesen am Gelingen dieses Bandes maßgeblich beteiligt waren.

Berlin,
den 11. Dezember 2001 Thomas Ahrend / Albrecht Dümmling

⁵⁷ Neben der Quelle AG, die als Druckvorlage der geplanten Edition diente, befinden sich im Hanns-Eisler-Archiv der SAdK Berlin noch ein Probedruck des Notentextes mit Korrekturen von Grabs (*HEA 1647*), das Typoskript des Kritischen Berichts (*HEA 1648*) und ein Probedruck des von Grabs ebenfalls edierten Notentextes der Bearbeitung für Gesang bzw. Chor.