

Einleitung

Die Karriere des jungen Hanns Eisler ist durch zwei Zäsuren gekennzeichnet, die sich auf die Jahre 1919 und 1926 datieren lassen. Insbesondere in der Gattung Lied manifestiert sich dieser Wille und die Fähigkeit zur fundamentalen Neuorientierung am dezidiertesten. So kommt vor allem den zwischen 1922 und 1932 komponierten Liedern, auch wegen der Fülle des Materials und der kontinuierlichen Produktion, eine quasi seismographische Funktion im Hinblick auf die Erschütterungen in Eislers künstlerischem Selbstverständnis zu. Ab Herbst 1919 war Eisler für vier Jahre Schüler von Arnold Schönberg, der sich bei zeitweiliger Abwesenheit von Anton Webern vertreten ließ. 1917 hatte Eisler Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 in einer vom Komponisten selbst geleiteten Aufführung gehört. Dieser Eindruck war so nachhaltig, dass sich Eisler 1919 entschloss, das erst kürzlich bei Karl Weigl am Neuen Wiener Konservatorium aufgenommene Kompositionsstudium abzubrechen, um als Privatschüler am Gruppenunterricht bei Schönberg teilzunehmen. Den mit einer Drucklegung bei der Universal-Edition Wien gekrönten Abschluss dieser Lehrjahre bei Schönberg und dessen Assistenten Anton Webern bilden die *Sechs Lieder für Gesang und Klavier* op. 2.

Sie adaptieren die hochexpressive Tonsprache des neuen musikalischen Umfeldes und lösen sich somit radikal von der Ästhetik der früheren Lieder¹, die noch stark von Hugo Wolf und Gustav Mahler beeinflusst waren. Wie sehr Eisler zunächst Schönbergs Avantgardismus technisch nacheiferte, zeigt sich auch in der Verwendung der Zwölftontechnik schon 1925, also noch vor den anderen Schönberg-Schülern. Andererseits ist bereits den dodekaphonen Erstlingen – *Palmström* op. 5 und *Der kleine Kohn* aus *Lustige Ecke* – eine ironische Distanzierung inhärent, indem die „ernsthafte“ Technik durch die Vertonung dezidiert „unernster Texte“ konterkariert wird.² Und schon im selben Jahr – Auslöser war die Enttäuschung über eine Veranstaltung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)³ – begann Eisler an seinem eingeschlagenen Weg zu zweifeln. Zunächst komponierte er zwar noch im „modernen“ Stil weiter bzw. vollendete entsprechende Werke, wie beispielsweise die *Zeitungsausschnitte* op. 11, die

gleichwohl hinsichtlich der Wahl der Textvorlagen – allesamt Fundstücke aus Tageszeitungen – mit der „bürgerlichen Konzertlyrik“⁴ brachen. Als die *Zeitungsausschnitte* im Dezember 1927 im Rahmen der IGNM-Tagung in Berlin uraufgeführt wurden, hatte er sich aber bereits einer neuen und gänzlich andersartigen Aufgabe verschrieben. Eisler hatte sich politisch radikalisiert, arbeitete bei der kommunistischen Agitproptruppe „Das rote Sprachrohr“ mit und schrieb Feuilleton-Artikel für die Parteizeitung der KPD *Die Rote Fahne*. Sein Beitrag „Über moderne Musik“⁵ vom Oktober 1927 liest sich wie ein persönliches Manifest zur kompositorischen, ästhetischen und politischen Umorientierung für die Zeit nach *Zeitungsausschnitte* op. 11. Eisler diagnostizierte in dem Artikel eine Krise der modernen Musik, die daher rühre, dass diese unfähig sei, über einen kleinen esoterischen Zirkel hinaus gemeinschaftsstiftend zu wirken, auch weil sie sich dagegen versperre, gesellschaftliche Entwicklungen zu reflektieren und künstlerisch zu verarbeiten. „Die Zersetzung der bürgerlichen Kultur drückt sich am stärksten von allen Künsten in der Musik aus. Trotz aller technischen Feinessen läuft sie leer, denn sie ist ideenlos, gemeinschaftslos. Eine Kunst, die ihre Gemeinschaft verliert, verliert sich selbst“⁶. Während „in den Nachkriegsjahren [...] in fast allen Künsten eine Anzahl wirklich revolutionärer Künstler aufgetreten [sind], die in ihren Werken wirklich Konsequenzen aus der gesellschaftlichen Situation gezogen haben. In der Musik gab es und gibt es das nicht.“⁷ – „1918–1923, zur Zeit der Inflation, der Spartakuskämpfe, Räterepublik München, Budapest, die rote Armee vor Warschau, raufte sich die Musiker nur wegen rein technischer Dinge. Keinen gab es, der auch nur einen Hauch vom Atem dieser Zeit verspürt hätte.“⁸ Dieser „Borniertheit“ entgegenzuwirken und „mit der Erfahrung und den Kunstmitteln der Bourgeoisie eine neue Musik [für] das Proletariat [zu] schaffen“⁹, sah Eisler fortan als seine Aufgabe an. Am Aufbau einer dezidiert proletarischen Musikkultur mitzuwirken, bedeutete für ihn, sein an der „bürgerlichen“ Musikkultur geschultes kompositorisches Können so zu transformieren, dass es den ästhetischen Bedürfnissen, lebensbedingten Interessen und – jedenfalls aus kommunistischer Perspektive – politischen Zielen der Arbeiterklasse zu Diensten sein konnte.

1 Vgl. hierzu Hanns Eisler, *Lieder für Singstimme und Klavier 1917–1921*, hrsg. von Julia Rittig-Becker und Christian Martin Schmidt, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2009 (= *Hanns Eisler Gesamtausgabe III, 1*).

2 Vgl. *Palmström* op. 5 nach Texten von Christian Morgenstern sowie *Lustige Ecke*, in der zwei Witze vertont werden.

3 Es ist nicht ermittelbar, welche der beiden 1925 stattgefundenen Veranstaltungen der IGNM Eislers ablehnende Haltung bewirkte, jene in Prag vom 15.–20. Mai 1925 (vgl. hierzu Kommentar zur Brief Nr. 51, in: Hanns Eisler, *Briefe von 1907–1943*, hrsg. von Jürgen Schebera und Maren Köster, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2010, [= *Hanns Eisler Gesamtausgabe IX, 4, 1*] S. 307) oder das Fest vom 3.–8. September 1925 in Venedig, bei dem auch Eislers *Duo für Violine und Violoncello* zur Aufführung gelangte (vgl. Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: Atlantis 1982, S. 560).

4 Siehe „F“, *Neue Kammermusik. Hanns Eisler: „Vertonte Zeitungsausschnitte“*, in: *Die Rote Fahne*, 15. Dezember 1927, AdK Berlin, HEA 3471.

5 In: *Die Rote Fahne* vom 15. Oktober 1927 ohne Verfasserangabe. Vgl. Kommentar in: Hanns Eisler, *Gesammelte Schriften 1921–1935*, hrsg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2007 (= *Hanns Eisler Gesamtausgabe IX, 1, 1*), S. 349.

6 Ebd., S. 48.

7 Ebd., S. 47.

8 Ebd.

9 Ebd.

In der Folgezeit verlegte sich Eisler fast ausschließlich auf das Komponieren von Vokalmusik¹⁰ und wählte als Textvorlagen für seine Lieder insbesondere politische Gedichte von Erich Weinert, Bertolt Brecht, Kurt Tucholsky, Walter Mehring und David Robert Winterfeld (alias Robert Gilbert, David Weber). Hatte Eisler in Opus 2 noch romantische (Matthias Claudius) bzw. neoromantische Lyrik (Hans Bethge, Klabund) subjektiven Inhalts vertont, ging es nun um allgemeine, zeittypische, sozialkritische Stoffe¹¹, die das Elend der Arbeitslosen¹² und ihrer Familien¹³, das schwere Los der Proletarier¹⁴, das Schicksal der Kriegsversehrten¹⁵ und Kriegerwitwen¹⁶ und die Ungerechtigkeiten der kapitalistischen Klassengesellschaft¹⁷ thematisierten, aber auch die Auseinandersetzung mit politischen Gegnern¹⁸ führten, an ein proletarisches Selbstbewusstsein¹⁹ und Geschichtsverständnis²⁰ appellierten und zum revolutionären Klassenkampf²¹ aufriefen. Indem die Lieder thematisch an die Lebenswirklichkeit ihrer Adressaten anknüpften, sollten sie gleichzeitig das Klassenbewusstsein ausbilden und stärken helfen. Dieser agitatorischen Zweckbestimmung entsprach auch der veränderte Aufführungskontext. Die Lieder waren nicht mehr für den Konzertsaal bestimmt, sondern überwiegend als genuine Bühnen-, Auftritts- oder Umgangsmusik in den Rahmen von Theaterstücken bzw. Filmhandlungen, Kabarettprogrammen oder politischen Veranstaltungen eingebunden und somit Teil eines übergeordneten dramaturgischen Konzepts. Entsprechend den verschiedenen Bestimmungen existierten unterschiedliche Besetzungsvarianten neben der traditionellen für eine Singstimme und Klavier. Bei vielen Liedern war vorgesehen, dass der Refrain alternativ von einem Gesangsensemble, einem Chor oder auch dem Publikum gesungen werden konnte, sodass der Gesangssolist die Rolle eines Vorsängers einnahm, also das traditionelle Solo- zu einem Gemeinschafts- und in einigen Fällen sogar zu einem Massenlied umfunktionierte. Ein besonders eindringliches Beispiel für einen solchen Kundgebungscharakter bietet die 1931 im Verlag für

Arbeiterkultur gedruckte Fassung von *Der heimliche Aufmarsch* für Sprecher, einstimmigen Chor und Klavier. In dieser Besetzungsvariante reduziert sich die Rolle des Gesangssolisten auf die eines, wie es in der Spielanweisung heißt, „Genossen, [der] wie ein Referent“ den Text der Strophen „kalt u. scharf, aber genau im Rhythmus zu sprechen“²² hat, während der Refrain von einem einstimmigen Chor, also einem Kollektiv, gesungen wird.

Diese Neuausrichtung Eislers in der Gattung Lied wirkte sich auch auf die Drucklegungspraxis aus. Zwar verfügte der Komponist ab 1925 über einen fünfjährigen Optionsvertrag bei der Universal-Edition, trotzdem wurde nur ein Bruchteil der Lieder auch dort publiziert, nämlich 1925 die *Sechs Lieder für Gesang und Klavier* op. 2, 1929 die *Zeitungsausschnitte* op. 11, 1931 das *Balladenbuch* op. 18 und 1932, aus dem Tonfilm „Kuhle Wampe“ stammend, das *Solidaritätslied* und *Die Spaziergänge* unter op. 27 Nr. 1 und Nr. 2. Stattdessen sorgte Eisler dafür, dass seine Lieder in Organen der Arbeiterkultur publiziert wurden, vor allem in Zeitschriften, die durch die Parteinähe zur KPD ihre Adressaten – Agitpropgruppen, organisierte Arbeitersänger – besser erreichen konnten als Druckausgaben eines „bürgerlichen“ Verlags.²³ Von Opus 18 und Opus 27 erschienen sogar zusätzlich zu den Ausgaben bei der Universal-Edition lizenzierte Nachdrucke beim Verlag des Deutschen Arbeitersängerbunds, und die Balladen op. 22 wurden gleich dort verlegt.

Eisler selbst war in verschiedenen Organisationen der Arbeiterkulturbewegung führend tätig. 1930 wurde er zum Reichsleiter der Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur (IfA) gewählt, 1932 berief man ihn in den Vorstand des Internationalen Musikbüros (IMB) in Moskau, dessen Vorsitzender er 1935 wurde. Mit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten 1933 wurden diese Kultur und ihre Organe in Deutschland zerschlagen. Die institutionellen Kontakte wirkten aber international fort und ermöglichten die Drucklegung im Ausland. In Leningrad gab Michail Druskin die Sammelbände *Pesni revoljucionnoj germanii* (1932) und *Dve satiričeskie Džaz-pesenki – Zwei satirische Jazz-Lieder* (1935) heraus, die jeweils auch Eisler-Lieder enthielten. Im Frühjahr 1935 unternahm Eisler eine mehrmonatige Vortrags- und Konzerttournee durch die USA. Noch im selben Jahr erschienen dort Eisler-Lieder im *Workers' Song Book No. 2* (New York: Workers' Music League 1935), außerdem zwei Jahre später im Liederbuch *Songs of the People* (New York: Workers' Library Publishers 1937). 1934 brachten Bertolt Brecht und Hanns Eisler in Paris die Früchte ihrer bisherigen Zusammenarbeit unter dem Titel *Lieder, Gedichte, Chöre* in dem Willi Münzenberg gehörenden Verlag Editions du Carrefour heraus. Schlaglichtartig macht die Verbreitung des Liedes *Komintern* Eislers internationale Bedeutung als Kampfliedkomponist und die wichtige Rolle des

10 Siehe hierzu auch Hanns Eisler, *A cappella Chöre 1925–1932*, hrsg. von Johannes C. Gall, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2018 (= *Hanns Eisler Gesamtausgabe* I, 5).

11 Die einzigen verbliebenen Liebeslieder (*Anna-Luise* und *Die Spaziergänge*) nähern sich dem Thema auf eine emotionslose, ausschließlich triebgesteuerte Weise, und das einzige Gedicht, in dem ein auktorialer Erzähler Einblicke in sein Seelenleben gewährt (*Song von Angebot und Nachfrage*), ist der zynische Monolog eines radikalen Homo oeconomicus.

12 Vgl. *Stempellied*.

13 Vgl. *Ballade zum § 218, Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter*.

14 Vgl. *Lied der Bergarbeiter, Ballade von den Baumwollpflückern, Lied vom Trockenbrot, O Fallada, da du hangest*.

15 Vgl. *Ballade von der Krüppelgarde*.

16 Vgl. *Ballade vom Soldaten, Lied der Mariken*.

17 Vgl. *Ballade vom Nigger Jim, Die Heizermännchen, Ballade von der Wohltätigkeit, Ballade von den Säckeschmeißern, Der neue Stern*.

18 Vgl. *Das Lied vom SA-Mann, Feldfrüchte*.

19 *Lied vom roten Sport, Anrede an den Kran Karl, Solidaritätslied, Ein neues Stempellied*.

20 *Spartakus 1919, Der Marsch ins Dritte Reich*.

21 *Song der Roten Matrosen, Der Rote Wedding, Der heimliche Aufmarsch, Kampflied für die IAH, Mit der IfA marschiert!, Komintern, Bankenlied*.

22 Vgl. AdK Berlin, *HEA 916*.

23 Im Hanns Eisler Archiv an der AdK, Berlin befinden sich Exemplare der Druckausgabe vom *Balladenbuch* op. 18 aus dem Besitz von Mordechai Bauman und Elie Siegmeister, also Profimusikern.

IMB deutlich. Das Lied wurde mit russischem, armenischem, französischem, flämischem, englischem, spanischem und katalanischem Text gedruckt und gehörte mittels der 1937 vom Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya herausgegebenen *Cancionero Revolucionario International* zum Liedgut der republikanischen Spanienkämpfer. Von *Der Rote Wedding*, das insbesondere über die Schallplatteneinspielung der Ensemblefassung rezipiert wurde, existierten zudem – noch bevor Eisler selbst eine entsprechende Fassung erstellte – russische, ukrainische und amerikanische Druckausgaben mit einer Transkription für Singstimme und Klavier von fremder Hand²⁴, um das Lied universell nutzbar zu machen.

Über die Theater- und Gremienarbeit war Eisler mit den meisten Dichtern, deren Lyrik er vertonte, persönlich bekannt. Als besonders dauerhaft erwies sich die Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht und Erich Weinert, die im Jahr 1929 begann. Im selben Jahr hatte Eisler bei den Probenarbeiten zu Walter Mehrings *Der Kaufmann von Berlin* auch den Schauspieler Ernst Busch kennengelernt. Es entwickelte sich eine langjährige Künstlerfreundschaft mit gemeinsamen Auftritten, bei denen der Komponist den Sänger selbst am Klavier begleitete. Busch war an zahlreichen Uraufführungen von Eisler-Liedern beteiligt und erwies sich mit seiner schneidenden Theaterstimme und seiner darstellerischen Überzeugungskraft als kongenialer Interpretationspartner, was ihm den Beinamen „Barrikaden-Tauber“²⁵ (nach dem Wiener Tenor Richard Tauber) eintrug. Auch über die persönliche Zusammenarbeit hinaus – der letzte gemeinsame Auftritt mit Eisler vor dessen Emigration in die USA fand Pfingsten 1935 in Straßburg zur 1. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade vor Tausenden von Zuhörern statt – blieb Busch für Jahrzehnte einer der wichtigsten Interpreten von Eislers Liedern und unterstützte die internationale Verbreitung insbesondere durch Radio- und Schallplatteneinspielungen sowie seine Kontakte zu wichtigen Funktionären in der UdSSR. 1930 erschien die erste Schallplatte bei „Homocord“ mit dem *Stempellied*, das dadurch zum Schlager wurde. Dutzende weitere Schallplatten wurden eingespielt, etliche davon in der Exilzeit, darunter auch eine gemeinsame Aufnahme mit Eisler 1935 in den gerade eröffneten Abbey Road Studios in London. Legendär waren die Radiosendungen bei der VARA im holländischen Hilversum. Für die Schallplatten- und Studioeinspielungen kam jedoch in der Regel nicht die Fassung mit Klavier- sondern jene mit Ensemblebegleitung (Salonorchester in der sogenannten „Pariser Besetzung“ mit

Klarinette, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Banjo und Klavier) zum Tragen. 1934 trat Busch im Deutschen Klub in Paris mit dem Programm „Lieder der Zeit“ auf. 1935 erfolgte seine Übersiedlung in die Sowjetunion. Die dortigen Auftritte in Künstlerklubs und im Radio wurden publizistisch rege begleitet. In Moskau entwickelte Busch eine enge Freundschaft zu dem Musikfunktionär Grigorij Šneerson, der neben Hans Hauska ebenfalls sein Klavierbegleiter wurde. Selbst nach Buschs Abreise aus Moskau 1936 – zunächst nach Spanien, wo er für einige Monate als Sänger für die Internationalen Brigaden tätig war – sowie in der Nachkriegszeit blieb der Kontakt zu Šneerson erhalten. Gemeinsam gaben beide 1937 im Moskauer Staatlichen Musikverlag Muzgiz die von Šneerson redigierten *Pesni Bor'by*, eine Sammlung mit Kampfliedern Eislers heraus, die zum Teil Erstfassungen in der Besetzung für Singstimme und Klavier beinhaltet. 1959 ehrte Šneerson den Interpreten mit einem ebenfalls bei Muzgiz publizierten Sammelband unter dem Titel *Poët Ernst Buš*. Diese Sammlung von dessen größten Erfolgstiteln enthält auch zahlreiche Eisler-Lieder. 1962 veröffentlichte Šneerson bei Muzgiz *Pesni, Ballady, satiričeskie Kuplety* sowie gemeinsam mit dem Berliner Musikwissenschaftler und Eisler-Freund Nathan Notowicz zwei Sammelbände unter dem Titel *Izbrannye Pesni* (Gesammelte Lieder) im Verlag Sovetskij Kompozitor. Ernst Busch erhielt 1946 von der Sowjetischen Militäradministration die Lizenz zur Gründung der Schallplattenfirma „Lied der Zeit“, zu der auch ein Notenverlag gehörte. Für „Lied der Zeit“ gab Busch 1949 unter dem Titel *Sieben Lieder für Massengesang mit vereinfachtem Klaviersatz* Eisler-Lieder zum Teil mit eigenen Textfassungen heraus sowie 1953 den Sammelband *Internationale Arbeiterlieder*.

Entsprechend den unterschiedlichen Zielsetzungen und Kontexten weisen die Lieder der Jahre 1922–1932 eine große Bandbreite auf. Das gilt bereits für die Lieder der „Kunstliedphase“, zu der neben den Sammlungen und Zyklen *Sechs Lieder für Gesang und Klavier* op. 2, *Zeitungsausschnitte* op. 11 und *Lustige Ecke* noch die Einzellieder *O könntst Du meine Augen sehen*, *Certificat d'honneur* und *Danklied an Jan Śliwiński* zu zählen sind. Eine Sonderrolle nehmen *Was möchtest du nicht* und *Ich hab' heut Eis gegessen* ein. Ersteres, weil die Datierung unklar ist und es stilistisch eher in die Zeit vor dem Unterricht bei Schönberg passt, letzteres, weil es die popularmusikalische Wende zur „Song- bzw. Chansonphase“ einleitete, allerdings noch ohne politische Implikationen. Diese Phase ist gekennzeichnet durch eine radikale Beschränkung der musikalischen Mittel sowie des Kunstanspruchs im herkömmlichen Sinne. Kunstvoll und durchdacht, das aber in höchstem Maße, waren sie in Bezug auf ihren Zweck und die intendierte Wirkung. Da die Songs vor allem für die Sprechbühne geschrieben waren, standen ohnehin Textbotschaft und somit Textverständlichkeit im Vordergrund, während im Vortrag, der eben auch von einem nichtprofessionellen Sänger ausführbar sein sollte, die Musik eher stützende Funktion hatte. Einige dieser Songs erfüllten die Funktion expliziter „Kampflieder“, sollten also von der Bühne aus mit propagandistischer Absicht eine Mas-

24 Vgl., Ivan Ščiščov, *Красный фронт – Rot Front*, Moskau: Muzgiz 1931 mit originalem deutschem Text und russischer Übertragung, S. R. Dietrich, *Песня красного weddinga*, Leningrad: Ogiz 1931 mit russischer Textübertragung, Oleg Dašev'skij, *Червоный wedding*, Charkov: Dvov mystectvo 1932 mit originalem deutschem Text und einer Übertragung ins Russische und Ukrainische sowie ein Grünabzug mit der Bearbeitung von Lan Adomian unter dem Titel *Red Front* mit englischer Textübertragung (AdK Berlin, HEA 1074).

25 Der Spitzname soll auf Werner Finck, den Leiter des Berliner Kabarett „Katakombe“ zurückgehen (vgl. Jochen Voit, *Er rührte an den Schlaf der Welt. Ernst Busch. Die Biographie*, Berlin: Aufbau-Verlag 2010, S. 46).

senwirkung entfalten, die auch das gemeinsame Singen einschloss. Als Protestsongs wurden sie zum allgemeinen Liedgut auf Demonstrationen, politischen Veranstaltungen und im privaten Gebrauch mit Gleichgesinnten.

Wie bereits die Beititel anzeigen, ist die „Ballade“ der häufigste Gattungsbezugspunkt, und zwar, entsprechend der zumeist Brecht'schen Textvorlagen, in ihrer ursprünglichen Erscheinungsweise als Bänkelsang. Besonders prominent vertreten ist in diesem Zusammenhang die Moritat²⁶. Ebenso passend erfolgte die Vertonung von Tucholsky-Gedichten als Couplets. Eislers Kompositionen – vor allem *Anna Luise (Wenn die Igel in der Abendstunde)* – setzen hierbei idealtypisch Tucholskys Definition des „Berliner Couplets“ um, und zwar nicht nur wegen der Faktur, sondern auch im Hinblick auf die Kaschierung des kritischen Gehalts hinter einer humoristischen Fassade:

Im Couplet muß die Sprache selbst dichten. Das ist ein so dünner Bretterboden, das Lied, das sie da oben singen – und es verträgt nicht viel. Leicht und ungezwungen müssen die Worte einander folgen, leicht und klar die Gedanken – und verwickelte und zusammengekoppelte Gedanken verträgt das Couplet überhaupt nicht. Es reicht grade nur für die einfachsten Dinge, wens im Fluge verstanden werden soll – man kann allerlei sagen in einem Couplet, aber man muß es sehr einfach sagen. [...] Erst wenn die Leute sagen: „Das haben Sie gewiß aus dem Ärmel geschüttelt!“ – erst dann ist das Couplet gelungen. (Und wenn die Leute erst wüßten, wie holperig und langweilig das aussieht, was man so aus dem Ärmel schüttelt ...) [...] Das politische Couplet gedeiht nicht recht bei uns – die Deutschen mögen das nicht – und wenn der charmante Otto Reutter nicht seinen politischen Versen irgendeinen Refrain anhängte, der ebensogut auch auf andere Dinge paßt, so hätte er wohl nicht viel Glück mit seiner Coupletspolitik.²⁷

Bei den Kampfliedern dominierten erwartungsgemäß Märsche, die aber nur ausnahmsweise den funktionalen Militärmarsch imitierten – wie beim für den Straßenkampf tauglichen *Der Rote Wedding* –, sondern eher in der sublimierten

Variante des Konzertmarsches auftraten.²⁸ Hinzu kam noch, dass das Marschidiom in (Kampf-)Liedern auftrat und somit nicht als Hauptsache, sondern als Unterbau für Melodien mit ausgeprägter Gassenhauerqualität fungierte. Bei der Verwendung von Idiomen war der Marsch auch nur eine Bezugsgröße unter mehreren. Nicht weniger prominent rekurrierte Eisler auf Tanztypen unterschiedlichster Provenienz. Neben den angloamerikanischen Jazzmodetänzen der Zeit – Ragtime²⁹, Shimmy³⁰ und Foxtrott³¹ – traten auch Polka³² und Galopp³³ auf, und Jazzanleihen bzw. das, was man im deutschsprachigen Raum in den 1920er Jahren dafür hielt – in rhythmischer Hinsicht allgegenwärtige Synkopierungen, in der Melodie „blue notes“³⁴ –, lassen sich vielfach finden. In einigen Liedern benutzte Eisler nicht nur vorgeprägtes musikalisches Gemeingut, sondern zitierte konkrete Fundstücke mit hohem Bekanntheitsgrad oder zumindest idiomatischem Wiedererkennungswert.³⁵ Die Neutextierung erfüllte die Funktion einer „bestimmten Negation“, indem Melodiezitat und Textbedeutung einen genau kalkulierten Antagonismus ausprägten. *Spartakus 1919*, ein Gedenklid auf den kommunistischen Spartakusaufstand, benutzte die Melodie eines Reichswehrliedes, benannte also die Konterrevolutionäre, der *Marsch ins Dritte Reich* basierte auf einem Lied des ehemaligen Kriegsgegners England und kehrte so das Freund-Feind-Schema um, und das Mendelssohn-Zitat im *Lied der Arbeitslosen (Stempellied)* demaskierte die Unmenschlichkeit des bürgerlichen Eskapismus angesichts des Arbeiterelends. Aber auch die mimetische Deckungsgleichheit von Textvorlage und musikalischer Umset-

28 Eisler war erklärtermaßen Liebhaber der entsprechenden Märsche von Julius Fučík und nannte dessen *Einzug der Gladiatoren* seinen „Leib- und Magen[marsch]“ (Zitat nach der Transkription des Mitschnitts eines Klubgesprächs an der Humboldt-Universität zu Berlin vom 28. November 1961 von Tobias Faßhauer, in: Ders. *Fesche Märsche. Hanns Eisler und die Militärmusik*, in: *Eisler-Mitteilungen* 67 [April 2019], S. 4). Der Darbietungscharakter der eigenen Märsche im Gewand von Kampfliedern wird auch durch die nicht marschmäßigen Vorspiele (*Komintern*) bzw. die Beschränkung des Marsches auf den Refrain (*Der heimliche Aufmarsch*) unterstrichen. „Verfremdungs- und Montagetechnik in Tonsatz und Metrik, Bevorzugung von Moll-Modi [...] vermutlich angeregt durch die Verwendung der Molltonart in russischen und sowjetischen Liedern [...], Vermeidung von (Dur-)Dreiklangs-, Signal- und Fanfarenmotivik, Vermeidung von ‚Umpah‘-Begleitung (Quart-, Quint- oder Terzwechselbass oder auch repetierte Basstöne auf den Zählzeiten und ‚nachschießende‘ Akkorde in den Mittelstimmen), Synkopierungen, [...]“ nennt Faßhauer (ebd.) als die signifikanten Merkmale von Eislers Märschen.

29 *Ballade von den Baumwollpflückern*.

30 *Ich hab' heut' Eis gegessen, Ballade vom Nigger Jim*.

31 Refrain von *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)*.

32 *Die Heizermännchen*.

33 *Anna-Luise (Wenn die Igel in der Abendstunde)*.

34 Vgl. *Ballade vom Soldaten*.

35 *Spartakus 1919* basiert auf der Melodie des deutschen Landserliedes *Argonnerwald um Mitternacht*, das dann von Richard Schulz auf den Spartakusaufstand umgedichtet wurde. *Der Marsch ins Dritte Reich* beruht auf *It's a long way to Tipperary*, der inoffiziellen Hymne der britischen Soldaten im I. Weltkrieg. In *Lied der Arbeitslosen (Stempellied)* zitiert Eisler Felix Mendelssohn Bartholdys Männerchor *Der Jäger Abschied* aus dessen Opus 50.

26 Vgl. *Ballade vom Nigger Jim* op. 18 Nr. 6, *Ballade vom Soldaten, O Fallada, da du hangest*.

27 Kurt Tucholsky, *Das Couplet*, in: Kurt Tucholsky. *Texte 1920*, hrsg. von Bärbel Boldt u. a., Reinbek: Rowohlt 1996 (= *Kurt Tucholsky Gesamtausgabe* 4), S. 122 f.

zung kam vor. Die von Tucholsky in *Feldfrüchte* der SPD unterstellte politische Naivität findet bei Eisler im Tonfall eines unschuldigen Kinderliedes ihre musikalische Entsprechung.

Zu den Liedern in diesem Band

1. Wiener Avantgarde: *Sechs Lieder für Gesang und Klavier op. 2*

Ab Herbst 1919 war Eisler Teilnehmer am kostenlosen Gruppenunterricht bei Arnold Schönberg, gemeinsam mit Max Deutsch, Karl Hein, Olga Novakovič, Karl Rankl und Joseph Travnicek (alias Trauneck). Während Schönbergs mehrmonatiger Abwesenheit im Herbst 1920 übernahm Anton Webern den Unterricht. Wie Weberns Briefe an den in Holland weilenden Schönberg zeigen, hat er die Verpflichtung sehr ernst genommen, ein ambitioniertes Unterrichtsprogramm entworfen und seinem eigenen Lehrer von seinen Plänen und den Lernfortschritten der ihm anvertrauten Schüler berichtet. Da Eisler zu dieser Zeit auch wegen der schlechten Versorgungslage kränklich war und den Unterricht häufig versäumte, beschloss Schönberg, ihn 1920 für die Wintermonate zu sich nach Zandvoort zu holen. Von März bis Juni 1921 wurden dann die Stunden bei Webern wieder fortgesetzt. Wie sich in der Folge der Unterricht auf Webern und Schönberg verteilte, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Nachdem Eisler die *Sonate für Klavier op. 1* seinem Lehrer Arnold Schönberg „in größter Verehrung“ gewidmet hatte, kam es nun bei den *Sechs Liedern für Gesang und Klavier op. 2* zur Dedikation an dessen Stellvertreter Anton Webern. Bereits vor der Drucklegung, die 1925 bei der Universal-Edition in Wien erfolgte, hatte Eisler 1922 die autographe Reinschrift (Arnold Schönberg Center Wien, Ms I [9]) einer Auswahl der Lieder unter dem Titel *Drei kleine Lieder (nach Klabung und Bethge)*³⁶ Arnold Schönberg „in höchster Verehrung“ zu Weihnachten geschenkt. Zwar weisen in der autographen Erstniederschrift (AdK Berlin, HEA 8424) lediglich zwei der Lieder eine Datumsangabe auf (28 Nov. 1922 bzw. 29 Nov. bei [Erhebt euch, Freunde] bzw. [Der Mond wird oft]), es ist aber davon auszugehen, dass zumindest fünf der sechs Lieder ebenfalls zeitnah im Herbst 1922 entstanden, da die Partituren zusammenhängend geschrieben sind. Nicht überliefert durch autographes Quellenmaterial ist die spätere Nr. 2 der Sammlung, *Ach, es ist so dunkel* bzw. *Der Tod*, wie das Lied später in *Lieder und Kantaten* entsprechend dem Originaltitel bei Matthias Claudius betitelt wurde. Es ist also möglich, dass dieses Lied unabhängig von der Sammlung entstand und dieser erst nachträglich zugeordnet wurde.

Als Textdichter wählte Eisler neben Claudius³⁷ die seinerzeit äußerst populären Autoren Klabung (d. i. Alfred Georg Hermann Henschke) und Hans Bethge. Klabung's Nachdichtungen aus dem Chinesischen hatte Eisler bereits vor seiner Lehrzeit bei Schönberg kennengelernt und 1917 zwei Ge-

dichte aus der 1915 erschienenen Sammlung *Dumpfe Trommel und berauschtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegsliteratur* vertont, die in seine damalige Lebenssituation (*Der müde Soldat*) passten. Für Opus 2 nun verwendete er zwei Abschnitte aus *Das Sinngedicht des persischen Zeltmachers. Neue Vierzeiler nach Omar Khayyâm* von 1916/17. Bethges Lyrik wiederum war nicht zuletzt durch Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde*³⁸ (1908/09) in musikalischen Kreisen wohlbekannt, und auch Eislers Lehrer Schönberg und Webern hatten Bethge vertont.³⁹ Für Opus 2 wählte Eisler eine Sentenz aus *Japanischer Frühling. Nachdichtungen japanischer Lyrik*. Die beiden Gedichte von Matthias Claudius – *Ein Wiegenlied bei Mondschein zu singen* und *Der Tod* – bilden in der Sammlung eine inhaltliche Klammer, weil sie Anfang und Ende des Lebens thematisieren. Dass Eisler in seinem Opus 2 ungewöhnlicherweise ein atonales Wiegenlied an den Anfang stellte, könnte auch mit der Widmung an Anton Webern zu tun gehabt haben. Webern hatte seine *Vier Lieder für Gesang und Klavier op. 12* ebenfalls mit einem Schlaflied – *Der Tag ist vergangen* von Peter Rosegger – begonnen. Zwar war Weberns Opus 12 zu jener Zeit noch nicht publiziert, das die Sammlung eröffnende *Der Tag ist vergangen* erschien aber 1922, also im Jahr der Komposition von Eislers Opus 2, als Vorabdruck in *Musikblätter des Anbruch*. Nicht nur mit der Wahl des Genres, sondern auch im Hinblick auf die Verwendung von Gerüsttönen – diese allerdings eher im Klavier als in der Gesangstimme⁴⁰ – verneigte sich Eisler hier wohl ganz bewusst vor seinem Lehrer.

Die *Sechs Lieder für Gesang und Klavier op. 2* wurden 1925 beim V. Donaueschinger Kammermusikfest uraufgeführt, das vom 25. bis zum 26. Juli stattfand. Die Solistin war Hedwig Cantz. Die Rezensionen fielen überwiegend negativ aus. Kritisch wurde vermerkt, dass diese Lieder Eisler „ganz im Schlepptau Arnold Schönbergs zeigen“⁴¹, mehr noch, man hier die „rasche Mechanisierung des Schönberg-Stils in einem jungen Musiker beobachten“⁴² könne. Hermann Ensslin meinte in der *Neuen Musikzeitung*:

Ausgesprochen mißfallen haben mir die Lieder mit Klavier op. 2 (Uraufführung) von Hanns Eisler. Diese offenbar von Schönberg herkommende Musik in ihrer gekünstelten, unnatürlichen Haltung ist durchaus unerfreulich und dazu auch bereits überlebt. Es ist ein ständiges Deklamieren der Singstimme in möglichst unbequemen Lagen und Sprüngen, von einem Eingehen auf die Stimmung oder Form der Verse ist keine Rede, dagegen macht das Klavier die in den Worten enthaltene Situation in äußer-

36 Mit [Erhebt euch, Freunde], [Der Mond wird oft], [Wenn ich erführe].

37 Aus *Ein Wiegenlied bei Mondschein zu singen* sowie *Der Tod*.

38 Text nach Hans Bethge, *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Leipzig: Insel 1906.

39 Ersterer in den A-cappella-Chören op. 27, letzterer in den Orchesterliedern op. 13 und dem Fragment *Zwei Lieder aus Hans Bethges „Die chinesische Flöte“* (1918–1920).

40 Vgl. Thomas Ahrend, „Vielen Dank für Ihre schönen Lieder“. Hanns Eislers Klavierlieder op. 2 im Kontext seines Unterrichts bei Anton Webern, in: *Eisler-Mitteilungen* 61 (2016), S. 12.

41 Heinrich Lemacher in: *Allgemeine Musikzeitung* vom 7. August 1925, S. 688.

42 Adolf Weißmann in: *Die Musik*, 12. September 1925, S. 914.

lichster Weise nach. Die Lieder hatten aber den einen Vorzug, daß sie wenigstens kurz waren.⁴³

Die Reaktionen im persönlichen Umfeld sowie das Echo in der progressiven Presse waren weit positiver. Der Widmungsempfänger Anton Webern bedankte sich bei Eisler brieflich mit den Worten:

Mein lieber Eisler,
vielen Dank für Ihre schönen Lieder und insbesondere wieder für Ihre liebe Widmung, die mich außerordentlich freut. Ich habe Ihre Lieder gerade bekommen und sie auch sofort angeschaut. Sie gefallen mir sehr. Ich habe größte Freude an Ihrer so schönen Empfindung, an der Geschlossenheit dieser Melodien und allem Anderen.⁴⁴

Wie eine direkte Replik auf die Verrisse der Rezensenten des Musikfestes liest sich die Werkbesprechung von Hans Mersmann in *Melos*:

Erst seine Vokalmusik zwingt Eisler zu einer bedingungslosen Auseinandersetzung mit Schönberg und deckt seine Individualität mit wachsender Klarheit auf. Die sechs Lieder Opus 2 vertonen Texte von Claudius und Klabund. Aus dem Erlebnis der Lyrik erwächst eine noch positive Einstellung zum Text. Ihr Ausdruck ist eine im allgemeinen trotz geweiteter Intervalle (Schönberg) gesangvoll fließende Linie, von der der folgende Anfang des zweiten Liedes ein Bild geben kann: [Es folgt ein Notenbeispiel der Gesangsstimme von *Ach es ist so dunkel*, T. 1–6].⁴⁵

Die Individualität der Lieder und ihre keineswegs „mechanische“ Affirmation des „Schönberg-Stils“ wird gelobt und auf Eislers Fähigkeit verwiesen, zwischen Atonalität und expressiver Melodieführung einerseits, Sanglichkeit und Textausdeutung andererseits zu vermitteln. Hans Heinz Stuckenschmidts Besprechung von Opus 2 hingegen begibt sich auf eine Argumentationslinie, die erklärlich macht, weshalb Eisler eine zunehmend kritische Haltung zur Avantgardemusik seiner Zeit und somit auch zu seinem eigenen Opus 2 einnahm und nach den *Sechs Liedern für Gesang und Klavier* einen anderen Weg einschlug:

Was übrigens der Diktion der Schönberg-Gefolgschaft ein so einheitliches, fast uniformes Gepräge gibt, ist ja nicht so sehr die Melodik mit ihrer Vorliebe für große Intervalle, nicht so sehr die atonale Harmonik, deren sich alle modernen Musiker recht fleißig bedienen. Es ist jene seltsame Durchwachsung des Homophonen mit der Polyphonie, jene Einstellung, die zwischen dem Horizontalen und dem Vertikalen keinen Wesensunterschied

mehr erblickt, die Durchdringung auch des Akkordes mit der melodischen Logik. Die konzentrierteste Gestaltungsform dieses Stils hat der älteste Schönberg-Schüler gefunden. Anton Webern, der auf diesem Wege zu einer einzigartigen musikalischen Aphoristik vordrang. Auch diesem Extrem hat sich Eisler auf der Suche nach sich selbst für kurze Zeit genähert. Das Resultat sind die sechs Lieder op. 2 [...]. In seinem gesamten Schaffen sind sie der einzige Ausflug ins Esoterische, also das Ergebnis der Atmosphäre, in der man ja heute nur als Asket oder als Schlemmer noch gedeihen kann. Bald darauf folgte die Parodie solcher Esoterik.⁴⁶

Die *Sechs Lieder für Gesang und Klavier* op. 2 stehen in Eislers Liedschaffen singulär da. Weder hat er in der Folgezeit wieder auf Textautoren zurückgegriffen, die in der Tradition der Lyrik des Fin de Siècle standen, noch in vergleichbarer Weise in der Gattung Lied den von Stuckenschmidt treffend als „esoterisch“ charakterisierten Ton nochmals angeschlagen. Stattdessen – und Stuckenschmidt scheint die damals noch nicht publizierten *Zeitungsausschnitte* op. 11 bereits gekannt zu haben – verlegte er sich, auch als selbstkritische Reaktion, auf die Parodie. Immerhin waren Eisler die sechs Lieder so wichtig, dass er sie in der Nachkriegszeit erneut – die Erstpublikation erfolgte 1925 bei der Universal-Edition in Wien – im Rahmen der Sammlung *Lieder und Kantaten* herausgab, nicht jedoch, ohne Änderungen vorzunehmen. Zum einen löste er die Sammlung auf und publizierte offenbar im Hinblick auf die inhaltliche Nähe der beiden vertonten Texte *II Der Tod* und *III Wenn ich erführe* als separates Paar unter den Titeln 55. *An den Tod* und 56. *Das Alter*.⁴⁷ Zum anderen vermied er durch einen Texteingriff die vormalige theologische Implikation bei *Ich habe nie vermeint*, indem er den Gottesbezug in Klabunds *Das Sinngedicht des persischen Zeltmachers. Neue Vierzeiler nach Omar Khayyâm* tilgte.⁴⁸ Der Notentext blieb unangetastet, sodass Eisler mit dem Wiederabdruck der sechs Lieder aus Opus 2 in *Lieder und Kantaten* (1955, 1961) ein Stück Wiener Fin-de-Siècle-Avantgarde in die DDR einbrachte, die sich damals noch in den Nachwehen der Formalismusdebatte befand.

2. „Des Knaben Wunderhorn“: *O könnt'st du meine Augen sehen, Was möcht'st du nicht*

In seinem Liedœuvre hat Eisler viermal zu unterschiedlicher Zeit Gedichte aus der von Clemens Brentano und Achim v. Arnim zwischen 1805 und 1808 zusammengestellten Volkslied-Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* vertont, und für drei dieser Beispiele lassen sich konkrete biographische Anlässe zumindest annehmen. Der erste Zugriff erfolgte etwa 1918/19

43 *Neue Musikzeitung*, 22. August 1925, S. 517–519.

44 Brief von Webern an Eisler vom 26. Februar 1926, zitiert nach: *Sinn und Form (Sonderheft Hanns Eisler)*, Berlin: Rütten & Loening 1964, S. 108.

45 Hans Mersmann, *Hanns Eisler*, in: *Melos* 2 (1928), S. 77.

46 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Hanns Eisler*, in: *Musikblätter des Anbruch*, 5. Mai (1928), S. 164.

47 Vgl. Hanns Eisler, *Lieder und Kantaten*, Band 1, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag 1955, S. 148–149. Die übrigen Lieder wurden in Hanns Eisler, *Lieder und Kantaten*, Band 5, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag 1961, S. 47–52 abgedruckt.

48 Vgl. Textvergleich, S. 232 f.

mit den beiden seiner damaligen Freundin Irma Friedmann gewidmeten⁴⁹ Liedern *Mädele, bind den Geißbock an* und *Kindchen, mein Kindchen, was soll ich dir singen?* (autographe Partitur AdK Berlin, HEA 1122). Von diesen beiden Liedern hat Eisler 1938 während seines ersten Sommers im USA-Exil eine Neuvertonung für Gesang und Bratsche vorgenommen (autographe Partitur AdK Berlin, HEA 573). Das Entwurfsmaterial – es enthält zusätzlich die Vertonung von *Der Vogelfänger* – ist, anders als die Reinschrift, noch nicht auf amerikanischem Papier geschrieben (AdK Berlin, HEA 830). Zwischen diesen chronologischen Eckpunkten stehen die beiden in den 1920er Jahren entstandenen Wunderhorn-Lieder *O könnt'st du meine Augen sehen* und *Was möchtest du nicht*. Sie lassen sich weder zeitlich sicher einordnen noch zueinander in Beziehung setzen. Mögliche Anhaltspunkte für eine ungefähre Datierung ergeben sich durch Skizzen und Partiturentwürfe zu anderen Werken, die sich zusätzlich zu den genannten Partituren auf den Notenblättern befinden, wenngleich bedacht werden muss, dass Eisler aus Sparsamkeit mitunter Notenpapier über längere Zeiträume hinweg wiederverwendete. Die Erstinnotenschrift von *O könnt'st du meine Augen sehen*, eine autographe Partitur bereits in Reinschriftqualität (AdK Berlin HEA 959), ist auf demselben Bogen geschrieben wie ein Partiturentwurf zum *Streichquartett* [op. 8] und Skizzen zum *Duo für Violine und Violoncello* op. 7. Auf der Rückseite der autographen Partitur von *Was möchtest du nicht* befinden sich Skizzen zur Rundfunkkantate *Tempo der Zeit* op. 16 (AdK Berlin, HEA 503). Diese Notate lassen sich zeitlich gut eingrenzen. Die Rundfunkkantate wurde am 28. Juli 1929 uraufgeführt, die Skizzen dürften von Frühjahr 1929 stammen, da eine Zusammenarbeit mit dem Textautor von Opus 16, Robert Gilbert (d. i. Robert David Winterfeld), vor diesem Datum nicht verbürgt ist. Die autographe Reinschrift von *Duo für Violine und Violoncello* op. 7 enthält die Datumsangabe 29. Juli 1924⁵⁰, die Skizzen müssen also früher entstanden sein. Der Partiturentwurf zum *Streichquartett* [op. 8] stammt von Frühjahr oder Sommer 1925. Da die Skizzen zum Duo mit Bleistift, der Partiturentwurf zum *Streichquartett* aber, wie die Partitur zu *O könnt'st du meine Augen sehen*, mit schwarzer Tinte geschrieben sind und zudem ein sehr ähnliches Schriftbild aufweisen, ist eine unmittelbare zeitliche Nähe dieser beiden Quellen anzunehmen.

Für eine Entstehung von *O könnt'st du meine Augen sehen* im Sommer oder Herbst 1925 könnte auch der Inhalt des Liedes sprechen. Er beschreibt die schmerzliche, fremdbestimmte Trennung eines Liebespaares aus der Perspektive des sehnsüchtigen Mädchens, das ins Kloster geschickt wurde. Auch Eisler hatte durch seine Übersiedlung nach Berlin im September 1925 unter Trennungsschmerz zu leiden, da seine damalige Frau Charlotte in Wien verblieb. Es folgte eine jahrelange Fernbeziehung. Es spricht für die private Relevanz dieses Liedes, dass Eisler von *O könnt'st du meine Augen sehen* eine

separate Reinschrift anfertigte und diese auch signierte (AdK Berlin, HEA 888).

Der Sommeraufenthalt Eislers in Valley Cottage 1938 nahe New York bei den Freunden Joachim und Sylvia Schumacher in Gesellschaft von unter anderem Kurt und Freyda Adler, Ernst und Karola Bloch wird von einem Trennungsschmerz ganz anderer Art bestimmt gewesen sein. Es wäre denkbar und naheliegend, dass Eisler in diesem Kreis deutscher Exilanten das gemeinsame Lebensgefühl der Heimatlosigkeit mit „Heimwehkompositionen“ flankiert haben könnte. Und wie kaum ein anderer literarischer Gegenstand – vielleicht neben Johann Wolfgang von Goethes *Faust* – gehört *Des Knaben Wunderhorn* seit dem 19. Jahrhundert zu den fest verankerten Universalien deutscher kultureller Identität. Es ist davon auszugehen, dass Eisler die ungewöhnliche Besetzung für Singstimme und Bratsche anlassbezogen wählte, um die Stücke ad hoc unter Einbeziehung seines ebenfalls anwesenden, Bratsche spielenden⁵¹ Assistenten Harry Robin in geselligem Kreis zur Aufführung bringen zu können.

Die Wunderhorn-Lieder *Mädele, bind den Geißbock an*, *Was soll ich dir singen?*, *Hab ein Vöglein gefunden*, *O könnt'st du meine Augen sehen* sind Liebeslieder mit unverhohlenen sexuellen Anspielungen in einer reichen erotischen bis pornographischen Bildersprache: Vöglein im Federbett, der gefügige Geißbock, das Verdorren von Baum und Gras nach der Trennung des Liebespaares, anthropomorphe Früchte (Birne, Pflaume, Apfel, Rosine, Feige) mit Ähnlichkeit zu erogenen weiblichen Körperteilen. Bemerkenswert ist, dass Eisler in der „amerikanischen“ Fassung von *Vorbereitung zur Tanzstunde*⁵² aus *Des Knaben Wunderhorn* die Textvorlage gezielt umdichtete. Während, wie im Original, in der „Muschi“ gewidmeten „Wiener“ Fassung das „Mädele“ den „Geißbock“ anbindet, damit er ihr zu Diensten ist, lässt Eisler nun in freier Nachdichtung ein „Büble“ den Ziegenbock mit „hartem Heu“ füttern, damit er „wie ein Lakai“ tanze. Die sexuelle Konnotation hat sich in eine gesellschafts- bzw. wirtschaftskritische verwandelt.

Anders als bei den übrigen Wunderhorn-Liedern ist bei *Was möchtest du nicht* (autographe Partitur AdK Berlin, HEA 503) kein mutmaßlicher äußerer Anlass oder konkreter biographischer Bezug ermittelbar. Als Groteske repräsentiert das Lied ein seit der Vertonung der *Galgenlieder* (Christian Morgenstern) 1917 von Eisler bevorzugtes Genre, dem er sich im zeitlichen Umfeld mit mehreren Sammlungen widmete: *Palmström* op. 5 (1924) ebenfalls nach Morgenstern, *Tagebuch des Hanns Eisler* op. 9 mit eigenen Texten (1926) und *Lustige Ecke* mit Fundstücken aus Zeitungswitzseiten (1927). *Was möchtest du nicht* setzt sich von den übrigen Grotesken aber dadurch ab, dass es in diesem Lied erstens einen auktorialen Erzähler gibt und zweitens das Gedicht, statt mit Symbolen, Metaphern, Emb-

49 „Liebe Muschi ich grüße Dich allerherzlichst Dein Hanns“ auf der autographen Partitur (AdK Berlin, HEA 1122, fol. 1^v).

50 Vgl. AdK Berlin, HEA 1151, fol. 10^r.

51 Vgl. Brief von Robin an Manfred Grabs vom 21. Januar 1982 (Typoskript AdK Berlin, HEA 7736).

52 Vgl. Eduard Grisebach (Hrsg.), *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von Ludwig Frederick Achim v. Arnim und Clemens Brentano*, Leipzig: Hesse & Becker Verlag 1906, Bd. 2, S. 873.

lemen oder semantischer Ambiguität zu operieren, eine Bild- und Erfahrungsebene benennt, die sich geradezu idealtypisch zur psychoanalytischen Traumdeutung anbietet.⁵³ Auch in diesem Lied scheint Eisler also sehr Privates verarbeitet zu haben.

3. Tagebuch Wien–Berlin–Paris: *Ich hab' heut' Eis gegessen, Certificat d'honneur, Danklied an Jan Śliwiński*

Das Jahr 1926 bedeutete für Eisler eine Phase des Übergangs. Er konnte zurückblicken auf beachtliche Erfolge in seiner noch jungen Karriere als Komponist. 1925 hatte er den Künstlerpreis der Stadt Wien erhalten, im selben Jahr wurden seine neuesten Kammermusikwerke und Lieder bei den wichtigen Festivals für Neue Musik in Donaueschingen und Venedig aufgeführt. Er konnte stolz einen zunächst auf fünf Jahre ausgelegten Optionsvertrag bei der Universal-Edition sein Eigen nennen, also einem der international renommiertesten Musikverlage. 1925 hatte Eisler auch sein erstes dodekaphones Werk komponiert (*Palmström* op. 5), sich aber andererseits mit seinem Lehrer Schönberg überworfen und begonnen, eine innere Distanz zur Neuen-Musik-Szene aufzubauen. Im Frühjahr 1926 erfolgte der Umzug nach Berlin. Eisler hatte in vielerlei Hinsicht die Zelte abgebrochen, ohne dass sich bereits vergleichbare neue Perspektiven ergeben hätten. Bedenkt man die Datierungsunsicherheit bei *Was möchtest du nicht* (siehe oben), hätte auch dieses Lied als Sinnbild für existentielle Verunsicherung in diese Lebenssituation gepasst. Berlin war gerade im Begriff, sich zu einer der bedeutendsten Musikmetropolen der Welt zu entwickeln – und das sowohl im Bereich der Kunst- als auch insbesondere der Unterhaltungsmusik. Bei der ersten nachweisbaren Komposition Eislers am neuen Wohnort handelt es sich entsprechend um einen Ausflug in das leichte Genre. Laut Datumsangabe am 15. April 1926⁵⁴ schrieb Eisler für eine unbekannte Berliner Kaffeehausbekanntschaft einen musikalischen Scherz im Schlagerstil. Es handelt sich um einen Shimmy, einen Tanz, der zu den beliebtesten Modetänzen afro-amerikanischen Ursprungs in Deutschland zwischen 1920 und 1924 zählte und auch für viele Schlager der Zeit verwendet wurde.⁵⁵ *Ich hab' heut' Eis gegessen* verschränkte idealtypisch den lakonischen Ton der während der Inflation populären „Mangel- und Vertröstungslieder“⁵⁶ mit dem „Nonsens- und Quatschlied“⁵⁷ (siehe Textvergleich S. 234).

Persönlich brachte der Umzug nach Berlin die Belastungen einer Fernbeziehung mit sich, da Eislers damalige Frau Charlotte in Wien verblieb. Es stellte sich bei Eisler eine gewisse Katerstimmung ein, der er auch kompositorisch Ausdruck verlieh,

indem er Lieder auf eigene Texte schrieb, in denen er seine persönlichen Befindlichkeiten zum Ausdruck brachte. Die meisten dieser Lieder sowie einige Partituren und Entwürfe zu Klavier- und Kammermusikwerken sind in einer Sammlung aus losen Blättern zusammengefasst, die auf ein einheitliches taschentaugliches Format zugeschnitten sind. Die autographe, teils mit Bleistift, teils mit schwarzer Tinte eingetragene fortlaufende Paginierung der 41 Partiturseiten ist nachträglich vorgenommen worden, die dadurch hergestellte Ordnung entspricht nicht der Chronologie des Inhalts, sodass nicht von einem ursprünglichen Quellenzusammenhang auszugehen ist. Die Sammlung enthält auch die Entwurfspartituren zu Teilen eines Werks, das Eisler später unter dem Titel *Tagebuch des Hanns Eisler* op. 9 veröffentlichte. In dieser Kammerkantate für Frauentertett (Sopran, Mezzosopran, Alt), Tenor, Geige und Klavier verarbeitete Eisler seinen Weltschmerz („Die ganze Welt ist eine kalte Douche“) und das Gefühl der Verlassenheit („Es ist unmöglich, allein in einer fremden Stadt zu sein“). Aber auch bei den nicht explizit dem *Tagebuch* zugeordneten Aperçus scheint es sich um entsprechende situationsgebundene musikalische Aufzeichnungen zu handeln. Zunächst könnte vermutet werden, auch *Certificat d'honneur* – es beurkundet dem Adressaten oder der Adressatin, „nicht launisch zu sein“ – sei der Versuch, einem Beziehungskonflikt durch einen Scherz die Spitze zu nehmen. Im Konvolut schließt es aber nahtlos⁵⁸ an *Depression* aus dem *Tagebuch* an, sodass ein diesbezüglicher inhaltlicher Zusammenhang denkbar ist. Vor diesem Hintergrund könnte das Lied auf eine tiefgehende Kränkung hindeuten. *Depression* beginnt mit der Textzeile „Wenn man ein dummer, schlechter Bürgerknabe ist“. In der Auseinandersetzung mit Arnold Schönberg hatte Eisler seinem Lehrer folgende Vorhaltung gemacht:

Verblüfft hat mich weiter auch Ihre Meinung über meine Person. Ich praecisiere sie (etwas übertrieben): Ein mit Modeworten vollgepropfter, „dernier cri“ Bürgerknabe, aufs äußerste an allen Richtungen intressiert, in seinem Ehrgeiz vor keiner Schäßigkeit zurückschreckend, Leuten, die er braucht, „nach dem Mund redend“ etc. etc.⁵⁹

... und angekündigt:

Würden es mir Zeit u. Gesundheit erlauben eine kleine Schrift fertig zu machen, die ich angefangen habe, so könnte ich Ihnen aufs klarste beweisen, daß die Sache nicht so einfach ist. Aber vielleicht wird sie noch fertig. Sie werden dann sicher, das wenige, was ich zu sagen habe, vollkommen ablehnen, aber Sie könnten dabei eine vollkommene Loyalität Ihrer Person u. Sache gegenüber konstatieren.⁶⁰

53 „Ich möcht' vor tausend Taler nicht, | Daß mir der Kopf ab wär', | Da spräng' ich mit dem Rumpf herum | Und wüßt' nicht, wo ich wär, | Die Leut' schrien all' und blieben stehn: | Ei guck einmal den! Ei guck einmal den!“

54 Siehe autographe Partitur (ÖNB Wien, *Mus.Hs.* 44281).

55 Vgl. hierzu: Christian Schär, *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre*, Zürich: Chronos 1991, S. 92–94.

56 Ebd. S. 59.

57 Vgl. ebd. S. 66 f.

58 ÖNB, *Mus.Hs.* 44276, fol. 15'.

59 Brief an Schönberg vom 9. März 1926. Schebera/Köster [Anm. 3], S. 41.

60 Ebd.

Sollte es sich bei dieser „Schrift“ um das *Tagebuch des Hanns Eisler* op. 9 handeln, das zu Eislers avanciertesten Kompositionen zählt, dann scheint das *Certificat d'honneur* die Funktion eines Attests zu erfüllen, mit dem sich der depressive „Bürgerknabe“ von allen Vorwürfen freispricht. Im Nachgang hat Eisler jedoch noch eine Abschrift des Liedes verfasst (ÖNB Wien, *Mus.Hs.* 44283), es also aus dem auch inhaltlichen Kontext des Konvoluts gelöst. Die „Ehrenurkunde“ konnte folglich nun jedem beliebigen Adressaten verliehen werden. Im Sommer 1926 reiste Eisler nach Paris. Anlass war die Komposition des Pantomimen-Balletts *Die Verfolgung oder fünfzehn Minuten Irrsinn* auf eine Vorlage von Béla Balázs.⁶¹ Eisler hatte Balázs vermutlich bereits 1919 oder 1920 in Wien über Georg Lukács kennengelernt und ihn vermutlich im Mai 1926 in Berlin wiedergetroffen.⁶² Interessant war für Eisler weniger dieser Kompositionsauftrag – er selbst hielt den Gegenstand für ein „(geradezu) idiotisches Ballett“⁶³ – als der Umstand, dass er neue Eindrücke gewinnen, seinen Bruch mit Schönberg verarbeiten und interessante Bekanntschaften machen konnte. Eine dieser Bekanntschaften war der aus Österreich stammende, in Paris lebende Buchhändler und Galerist Jan Śliwiński, der, wie das ihm gewidmete *Danklied an Jan Śliwiński* nahelegt, den jungen Komponisten und Landsmann offenbar großzügig unterstützte. Śliwiński, eigentlich Hans Effenberger⁶⁴, führte in Paris die als Künstlertreff bekannte Galerie-Buchhandlung „Au sacre du printemps“, er war ein bedeutender Kurator für moderne Kunst und befreundet mit Karl Kraus sowie mit Adolf Loos, der wiederum zum Bekanntenkreis Schönbergs gehörte. Da Effenberger musikbegeistert war, selbst komponierte und ausgezeichnet Klavier und Orgel spielte, könnte die Bekanntschaft auch auf den musikalischen Salon von Marya Freund zurückgegangen sein. Die Sängerin Marya Freund, Interpretin des *Pierrot Lunaire* bei der Uraufführung und seither „Botschafterin Schönbergs in Paris“⁶⁵, hatte 1922 gemeinsam mit Darius Milhaud und Francis Poulenc Wien besucht, um „Kontakt mit den österreichischen Musikern aufzunehmen“⁶⁶, und es ist denkbar, dass über Schönberg auch Eisler zu diesem Kreis gehörte. In Paris lernte Eisler im Hause Freund die da-

mals führenden modernen Komponisten Frankreichs kennen und freundete sich mit dem Sohn der Hausherrin an, der als Musikkritiker tätig war. Dieser, Stefan Priacel, erinnerte sich an die Besuche Eislers:

Oft begegnete Eisler den Freunden unseres Hauses. An dem Abend, an den ich denke, müssen Darius Milhaud, Jean Wiener und Roger Désormière dagewesen sein. Aber Eisler muß dort auch Albert Roussel, und Florent Schmitt, Jaques Ibert und Francis Poulenc getroffen haben. Da er schlecht französisch sprach, diente ich ihm als Dolmetscher.⁶⁷

Eisler nutzte die Gelegenheit, bei seinem bis September dauernden Aufenthalt Neues kennenzulernen und war „in erster Linie an der Bereicherung seiner Kenntnisse interessiert. [...] Eisler verfolgte aufmerksam die von seinen Kollegen geäußerten Ansichten, und da bei meiner Mutter hauptsächlich musiziert wurde, lernte er auch Musik kennen, die der eine oder andere vorspielte.“⁶⁸ Eisler war aber offenbar noch zu sehr mit den Geschehnissen um Schönberg beschäftigt, um diese Erfahrungen auch produktiv umzusetzen.⁶⁹ Außerdem hatte er sich inzwischen politisiert und „wollte keine musikalische Sprache zulassen, selbst nicht die intelligenteste, wenn sie das Privileg einer kleinen Gruppe von Eingeweihten war“⁷⁰. Genau als eine solche musste ihm die Salongesellschaft aber vorkommen. So mag es sein, dass die beiden Mottos⁷¹, mit denen er das *Intermezzo* zum *Tagebuch* auf der Entwurfspartitur versah, sich nicht nur auf den Konflikt mit Schönberg bezogen, sondern im Verbund mit der ebenfalls auf Latein verfassten Orts- und Datumsangabe auch als Spitze gegen die großbürgerliche Salongesellschaft, ihre feinen Konversationsmanieren,

61 Vgl. hierzu Ansichtspostkarte aus Paris vom 8. Juni 1926 an Alban Berg, Schebera/Köster, ebd., S. 44.

62 Vgl. hierzu Simone Hohmaier, *Die Verfolgung oder Fünfzehn Minuten Irrsinn – Hanns Eisler und Béla Balázs*, in: Hartmut Krones (Hrsg.), *Hanns Eisler – Ein Komponist ohne Heimat?*, Wien u. a.: Böhlau 2012 (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg* 6), S. 54 f.

63 Postkarte vom 5. Juli 1926 an Alban Berg, Schebera/Köster [Anm. 3], S. 46.

64 Der 1884 geborene Śliwiński, uneheliches Kind des Landschaftsmalers Robert Śliwiński und einer Hofdame, war als Kind adoptiert worden. Den Namen seines Vaters nahm er im I. Weltkrieg an und diente als Kriegsfreiwilliger in den Legiony Polskie innerhalb der k.u.k. Armee. (Vgl. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* [ÖBL], Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2001–2005, Bd. 12, S. 358 f.).

65 Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München: Edition Text und Kritik 1976, S. 55.

66 Egon und Emmy Wellesz, *Egon Wellesz. Leben und Werk* (hrsg. von Franz Endler), Wien: Zsolnay 1981, S. 146.

67 Stefan Priacel, *Für Hanns*, in: *Sinn & Form (Sonderheft Hanns Eisler)*, Berlin: Rütten & Loening 1964, S. 368.

68 Ebd., S. 369.

69 Eine Variationenfolge mit dem Titel *in Park di Louxembourg* ist über das Skizzenstadium nicht hinausgekommen (ÖNB Wien, *Mus.Hs.* 44276, fol. 33^r–35^v).

70 Priacel, ebd., S. 369.

71 „Sapientia amandi est stultitia“ und „Si tacuisses philosophus mansisses“. Es existiert von der ersten Seite der Partitur noch eine autographe Separatabschrift ÖNB Wien, *Mus.Hs.* 4437, fol. 29^r. Folglich kann davon ausgegangen werden, dass Eisler die Partitur nicht nur für sich selbst verfasste.

ihre zur Schau getragene Bildung und ihre distinguierte Selbstgefälligkeit gemeint war.⁷²

Im Salon von Marya Freund traf Eisler auch auf Darius Milhaud, den er vermutlich bereits 1922 in Wien kennengelernt hatte. 1919 hatte Milhaud in *Machines agricoles* für Singstimme und Kammerensemble Texte aus Landmaschinenkatalogen vertont. Milhaud durchbrach hierbei völlig ohne Ironie die Erwartungshaltung mittels „bestimmter Negation“, indem die sechs Pastoralen nicht mehr die idyllische Schönheit der Natur und das vermeintlich lustige Leben der Landleute besingen, sondern, jedoch unter Beibehaltung des lyrischen Charakters, die technischen Daten von Mähdreschern aufzählen, also von jenen Dingen berichten, die tatsächlich die moderne Ländlichkeit prägten. In den *Zeitungsausschnitten* op. 11 fand Eisler zu einer vergleichbaren Verfahrensweise, um herkömmliche Liedgenres einem radikalen und schonungslosen Realismus zu unterwerfen.

4. Objets trouvés: *Zeitungsausschnitte* op. 11, *Lustige Ecke*

Im Gespräch mit Nathan Notowicz Ende der 1950er Jahre hob Eisler auf die Frage nach den 1920er Jahren seine *Zeitungsausschnitte* op. 11 als besonders „charakteristisch [...] für die Zeit“ hervor:

Da schreibt ein doch relativ junger Mann statt der üblichen Lieder, die damals zu Tausenden entstanden sind, Lieder[,] deren Texte aus den Zeitungen ausgeschnitten sind. Die Texte sind zum Beispiel: statt Liebeslieder sind es Heiratsannoncen, statt Kinderlieder dieser bekannten neckischen Art, wie sie ungefähr Blech oder Pfitzner geschrieben haben – meistens gingen sie auf „Hänsel und Gretel“ –, waren dort Lieder aus der Gosse, meistens

72 Die beiden Mottos – „Hättest Du geschwiegen, wärest du Philosoph geblieben“ und „Die Weisheit des Liebenden ist die Torheit“ bilden hier einen Zusammenhang. Sie werden erläutert durch einen Verweis Eislers auf „Sanctus Espiditus“. 1906 wurde der heilige Expedit unter Papst Pius X. aus dem Heiligenkalender entfernt, obwohl er als Schutzpatron für schnelle Hilfe im Volksglauben international eine große Popularität genoss (vgl. https://austriaforum.org/af/Wissenssammlungen/ABC_zur_Volkskunde_Österreichs/Expeditus, hl.). Es gab in der Kurie Zweifel an der Authentizität des Heiligen und seiner Reliquien aufgrund einer Sublegende. Nach dieser beruht der Name des Heiligen – ein zum Christentum konvertierter römischer Legionär armenischer Herkunft, der den Märtyrertod starb – lediglich auf einem Wortspiel. Angeblich hätten Nonnen Kisten mit Reliquien erhalten, die mit „expedito“ oder „e spedito“, also einem unvollständigen spanischen oder italienischen postalischen Expressvermerk beschriftet gewesen sein sollen. Die Nonnen hätten daraufhin fälschlich geschlossen, die Gebeine eines Heiligen dieses Namens erhalten zu haben und den Kult begründet. Wallfahrer insbesondere in Lateinamerika und auf La Réunion haben sich bis heute nicht von dem vatikanischen Verdikt beeindrucken lassen. Christian Morgenstern hat dem verstoßenen Heiligen und den naiven, aber dafür inbrünstigen Nonnen in *Palmström* ein Denkmal gesetzt. (Christian Morgenstern, *St. Expeditus*, in: Christian Morgenstern, *Galgenlieder, Palmström*, hrsg. von Clemens Heselhaus, Weyarn: Seehamer 1998 [= *Gesammelte Werke* 1], Lizenzausgabe München: Piper 1979, S. 155–158). Dieses Gedicht ließ Eisler zwar in *Palmström* op. 5 unberücksichtigt, ihm dürfte aber die Autoritätskritik gefallen haben.

vom Wedding, also Kinderverse aus dem großen Krieg und ähnliches. Es war [...] eine Art Protest gegen vor allem das, was ich die bürgerliche Konzertlyrik nannte, über die ich mich lustig machte. Das hob sich insofern heraus, wenn man bedenkt, was für Lieder in der damaligen Zeit Schönberg komponiert hatte, Anton Webern, der Alban Berg oder meine Kollegen Křenek oder Hindemith. [...] Nun, volkstümlich sind die Lieder nicht. [...] Sie sind absolut Lieder der großen Städte, und für sie auch geplant gewesen. Sie schockierten das Konzertpublikum bei der ersten Aufführung ganz enorm. Aber es waren keine, sagen wir, „épater le bourgeois“. Das war nicht gemeint. Die Lieder waren ja völlig ernst und völlig unironisch. Während meine Kollegen in Paris zum Beispiel aus solchen Dingen eventuell Späße bezogen, war das bei mir absolut ernst gemeint.⁷³

Dies haben auch die Rezensenten übereinstimmend so wahrgenommen. „Eislers Musik ist in keinem Falle grotesk, sondern ernsthaft bemüht, Leid und Humor der Höfe und Gassen musikalisch wiederzugeben. Also ein Zille der Musik! [...] Es ist Musik, die uns angeht.“⁷⁴ schrieb der Kritiker Eberhard Preussner, und Klaus Pringsheim fand hierfür im *Vorwärts* den Begriff „proletarische Romantik“⁷⁵. Die Texte für die *Zeitungsausschnitte* verdankten sich der realen Zeitungslektüre, es handelte sich also um tatsächlich in Tageszeitungen abgedruckte Kinderlieder, Fortsetzungsromane und Heiratsannoncen, die Eisler lediglich modifizierte. Nur für die *Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof*, deren Textautor vermutlich Eislers Freund Erwin Ratz war, gibt es keinen Textnachweis, und bei *Aus einer Romanbeilage. Predigt des Feldkuraten* hat Eisler einen Abschnitt vertont, der in jenem Auszug aus Jaroslav Hašeks Roman *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, der ab Frühjahr 1926 in Fortsetzungen in der Zeitung *Arbeiterwille* abgedruckt wurde, gar nicht enthalten war. Hier hat Eisler also das Zeitungsfundstück als Anregung dafür gedient, um genau das zu tun, was der auszugsweise Romanabdruck bewirken sollte: Er nahm die Buchausgabe zur Hand, um die Lektüre fortzusetzen. Zur Vertonung wählte er dann einen Abschnitt, der ihn offenbar besonders ansprach, vielleicht, weil er sich an seine eigene Militärzeit erinnert fühlte. Es handelt sich – bei Eisler *Predigt des Feldkuraten* betitelt – um den Monolog eines sadistischen Feldgeistlichen, der sich angesichts der bevorstehenden Schlacht voll lüsterner Vorfreude an den zu erwartenden Kriegsgräueln ergötzt. Die übrigen Lieder verdankten sich einem Artikel Walter Benjamins in der *Frankfurter Zeitung* vom 16. August 1925, einem Beitrag von Theodor Steiskal in der *Arbeiter-Zeitung* vom 11. Oktober 1924 sowie dem von Stefan Großmann und Leopold Schwarzschild herausgegebenen *Tage-Buch* mit publizistischen Fundstücken. Benjamin

73 Nathan Notowicz, *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, Berlin: Verlag Neue Musik 1971, S. 49 f.

74 Vgl. AdK Berlin, *HEA 3470*, Autorangabe als handschriftlicher Zusatz, ohne Quellenangabe.

75 *Vorwärts* vom 15. Dezember 1927, Nr. 592, Abendausgabe (AdK Berlin, *HEA 3470*).

berichtete in seinem Artikel über die Sammlung von Kinderreimen eines hessischen Schulrektors und fügte seinem Artikel einige Kostproben bei. Steiskal gab in der Rubrik „Erziehung und Unterricht“ Auszüge aus einer wissenschaftlichen Erhebung über den „Wort- und Begriffsschatz Wiener Schulkinder“ wider; bei Eisler wird hieraus eine „Enquête des Oberschulrats an die Kinder der Vorschulklassen“. In den Aussagen spiegeln sich häusliche Gewalt, familiäre Beziehungsarmut sowie die Folgen der Zurichtung des kindlichen Gemüts durch die Sonntagsschule wider; alles von den Kindern, die bisher keine andere Vorstellung von der Welt entwickeln konnten, lapidar referiert.

Wie bereits Milhaud in *Machines agricoles* (siehe oben) den Eskapismus der Naturlyrik im technisierten Zeitalter entlarvte, stellte Eisler in *Zeitungsausschnitte* die herkömmlichen Liedgenres vom Kopf auf die Füße.⁷⁶ Das Genre des Frühlingslieds repräsentiert bei Eisler „kein schmachtender Erguß“⁷⁷, wie der Rezensent in *Die Rote Fahne* zu Recht feststellte, sondern ein die Blüte verweigernder Baum im Lichthof einer Mietskaserne. Und in den Kinderliedern *Mariechen*, *Kinderlied aus dem Wedding* und *Kriegslied eines Kindes* zeigen sich die „lieben Kleinen“, sobald sie auf der Straße unter sich sind, als sadistische Zyniker, die Marienkäfer quälen („ich reiße Dir ein Beinchen aus, dann musst du hinken, auf deinem Schinken“) und sich über Versehrte lustig machen (Mutter Schmidt mit dem „Holzbeen“). Sie halten dabei aber auch der Erwachsenenwelt mit einer kindlicher Mischung aus Realitätssinn und Unbekümmertheit den Spiegel vor: „Hurra, meine Mutter wird Soldat; [...] dann kriegt sie gleich ein Schießgewehr, da schießt sie hin und her, dann kommt sie in den Schützengrab'n, da fressen sie die schwarzen Rab'n, [...] dann kommt sie ins Lazarett, da kommt sie ins Himmelbett“. Die Liebeslyrik ersetzen bei Eisler zwei komplementär aufeinander bezogene Heiratsannoncen. Auf den ersten Blick scheinen die beiden Heiratswilligen bestens zueinander zu passen: die schüchterne, für die damalige Zeit bereits als „spätes Mädchen“ geltende junge Frau von 29 Jahren⁷⁸ und der junge Witwer, der vorgibt, lediglich eine gute Mutter für die Kinder und für sich selbst „innerliches seelisches Leben“ zu suchen. Die Musik offenbart aber durch ein Zitat aus dem Vorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*, auf das per Fußnote auch hingewiesen wird, seine wahren erotischen Intentionen. Ob dies die unbedarfte junge Frau bei ihrer Suche nach dem Partner für ein „heiliges Bündnis“ bedachte? Die plakative und zum Teil sogar lautmalerische (*Kriegslied eines Kindes*) Textausdeutung in den Liedern wird vermittelt mit einer, wie Theodor W. Adorno die *Zeitungsausschnitte* charakterisierte, „am frühen Schönberg etwa orien-

tiert[en]“, „freizügige[n] und dissonant versetzte[n]“⁷⁹ Chromatik „ebensowohl in der Vertikale wie in der Horizontale.“⁸⁰ Eisler arbeitete über einen längeren Zeitraum an *Zeitungsausschnitte*. Die frühesten Zeitungsfundstücke datieren bereits in das Jahr 1924, konkrete Formen scheint das Projekt aber erst im Sommer 1925 angenommen zu haben. Die Niederschrift eines Teils der zu vertonenden Texte besorgte Erwin Ratz (AdK Berlin, *HEA 1078*), die erste kompositorische Quelle lässt sich für September 1926 nachweisen. Wann Eisler die autographe Partitur (ÖNB Wien, *Leihg. 1 UE 75*) des gesamten Opus fertig- und zusammenstellte, lässt sich nicht ermitteln. Die darin enthaltenen Datumsangaben betreffen lediglich einzelne Teile. Die Uraufführung des Werks fand am 11. Dezember 1927 in Berlin im Meistersaal im Rahmen einer Veranstaltung der Berliner Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) statt. Sängerin war die Widmungsträgerin Margot Hinnenberg-Lefèbre, sie wurde am Klavier begleitet von Franz Osborn. Auf dem Programm standen außerdem das Dritte Streichquartett von Arnold Schönberg, gespielt vom Kolisch-Quartett, sowie Alban Bergs *Lyrische Suite*. Die Drucklegung der *Zeitungsausschnitte* erfolgte 1929 bei der Universal-Edition, Wien.

Wie die Textaufstellung von Erwin Ratz (AdK Berlin, *HEA 1078*) zeigt, sollten ursprünglich auch die beiden Lieder aus *Lustige Ecke* zu *Zeitungsausschnitte* gehören. Zwar lassen sich für *Noblesse oblige* und *Der kleine Kohn* keine konkreten Textvorlagen in österreichischen Zeitungen ausmachen⁸¹, der Obertitel „Lustige Ecke“ spielt aber ebenso deutlich auf die allgegenwärtigen Witzspalten in Zeitungen an, wie der Inhalt der beiden vertonten Witze den dort üblichen stereotypen Kategorien zugehört. Die Figur „Der kleine Cohn“ ist das antisemitisch angereicherte Gegenstück zu den „Klein-Fritzchen- oder Klein-Erna-Witzen“, deren Humor auf Missverständnissen aufgrund sprachlicher Mehrdeutigkeit beruht. So verhält es sich auch bei *Der kleine Kohn*.⁸² Bei *Noblesse oblige* hingegen geht es um die Mehrdeutigkeit von sozialem Schein und Sein. Ebenso einleuchtend wie Eislers Entscheidung, die beiden Witzvertonungen wieder aus dem Zyklus *Zeitungsausschnitte* auszugliedern, da die übrigen Lieder ihre sozialpsychologische Gesellschaftskritik keinesfalls in Humor, sondern bestenfalls in Realsatire auflösen, ist aber auch der enge Bezug zwischen diesen beiden Zyklen offenbar. *Der kleine Kohn* ist dodekaphon komponiert, zu *Noblesse oblige* hingegen existiert im Skizzenmaterial (vgl. Skizzenheft AdK Berlin, *HEA 1070*) nur eine abgebrochene Zwölftonreihentabelle. Entsprechend mutet lediglich der Beginn dodekaphon an. Aber auch einige der Lieder aus *Zeitungsausschnitte* arbeiten mit Melodieset-

76 Theodor W. Adorno nennt dies in seiner Rezension „negative Lyrik“. In: *Musikblätter des Anbruch* (1929/5), S. 219.

77 Siehe Rezension von „F“ [Anm. 4].

78 Gegenüber der originalen Heiratsannonce (vgl. *Illustrierte Kronen-Zeitung* Nr. 9040 [Sonntag, 22. März 1925], S. 21, Sp. 6) hat Eisler in seinem Lied das Alter der Inserentin angehoben.

79 Adorno [Anm. 76], S. 220.

80 Ebd.

81 Siehe hierzu die von der ÖNB, Wien bereitgestellte Online-Volltext-Suchmaschine „Anno“ (anno.onb.ac.at).

82 „Anno“ erbringt eine Fundstelle in *Österreichische Illustrierte Zeitung* Nr. 43 (Wien, 21. Oktober 1928), S. 6, Sp. 2. Hier wird derselbe Witz erzählt, nur nicht mit dem „kleinen Kohn“, sondern mit dem „kleinen Fritz“.

zungen, die das chromatische Total der Oktave so entfalten, dass zunächst der (falsche) Eindruck einer dodekaphonen Zugangsweise entsteht. Dies betrifft insbesondere die beiden Heiratsannoncen, die Lieder der Enquête und die *Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof*. Es handelt sich sämtlich um Lieder, die Beziehungsstörungen aufgrund von autoritären Strukturen thematisieren (zwischen Mann und Frau, Vater und Sohn, Lehranstalt und Schüler, Adel und Bürgertum), deren Lächerlichkeit aufdecken (*Noblesse oblige*) oder dagegen aufbegehren (*Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof*). Somit könnte der Umstand, dass lediglich *Der kleine Kohn* dodekaphon komponiert ist – der Schuljunge ist offenbar verständiger, als es scheint –, die anderen Stücke aber die Technik lediglich simulieren, als geglückte Verhaltenstherapie zur Befreiung von der Autorität des ehemaligen Lehrers Schönberg interpretiert werden.

5. Foxtrott-Moritate: *Stempellied (Lied der Arbeitslosen), Ballade vom Soldaten*

In seiner Rezension der *Zeitungsausschnitte* op. 11 im *Berliner Börsen-Courir* vom 13. Dezember 1927 hatte Heinrich Strobel als Eislers Anliegen ausgemacht:

Er will aktuelle Musik machen und zugleich seine Weltanschauung dokumentieren. Er will den nackten Alltag des Proletariats packen.⁸³

Wohl am eindrucklichsten gelang dies im *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* mit der Vertonung des Gedichts *Wer hat dich, du armer Mann* von David Weber (d. i. David Robert Winterfeld alias Robert Gilbert), das am 14. Oktober 1929 in der *Welt am Abend* unter dem Titel „Berliner Leierkastenliedchen von David Weber“ veröffentlicht wurde.⁸⁴ Es handelt sich also auch bei diesem Lied um ein Fundstück, das sich der Zeitungslektüre verdankt haben könnte. Eisler stand aber 1929 auch in engem persönlichem Kontakt mit Winterfeld.⁸⁵ Mehr noch als die ursprüngliche Klavierfassung (AdK Berlin, *Ernst Busch Archiv* 558) nimmt die Ensemblefassung (autographe Partitur AdK Berlin, *HEA* 1023) den Berliner Drehorgelton mit seinen charakteristischen Nachschlägen auf. Aus der Partitur der Ensemblefassung, die ihrerseits für die Grammophonproduktionen mit Busch und Eisler bei Homochord⁸⁶ und bei Lindström/Gloria 1930⁸⁷ verwendet wurde, ist für die Druckausgabe der

Fassung für Singstimme und Klavier ein Klavierauszug erstellt worden. Wer diesen Klavierauszug für den Berliner Verlag für Arbeiterkultur anfertigte, der das Lied in der Reihe *Kampfmusik* im Mai 1931 veröffentlichte, lässt sich nicht ermitteln. Neben der Druckfassung von *Stempellied, (Lied der Arbeitslosen)* für Singstimme und Klavier, die vermutlich 1932 eine Neuauflage beim Verlag für neue Musik⁸⁸, dem Nachfolger des Verlags für Arbeiterkultur unter der Leitung von Otto Pariser erfuhr, existiert noch eine genuine Fassung in der Besetzung für Singstimme und Klavier. Die autographe Partitur dieser Fassung befand sich im Besitz von Ernst Busch (AdK Berlin, *Ernst Busch Archiv* 558) und ist von Busch auch für Aufführungszwecke verwendet worden, sie blieb also unabhängig vom Klavierauszug für die Rezeption wichtig. Für fast anderthalb Monate (vom 24. Januar bis zum 4. März 1930) sang Busch das Lied im Kabarettprogramm der Berliner „Katakombe“.⁸⁹ In den späten 1940er Jahren ließ Busch sich dann von einem unbekanntem Schreiber eine Bearbeitung dieser Fassung auf finnischem Notenpapier erstellen (AdK Berlin, *Ernst Busch Archiv* 454). Auch Herbert Breth-Mildner, zeitweilig Eislers Assistent und Buschs Klavierbegleiter⁹⁰, fertigte sich eine Abschrift der ursprünglichen Fassung für Singstimme und Klavier an und nahm sie 1931 bei seiner Auswanderung in die Sowjetunion mit. Russischsprachige Eintragungen in dieser Partitur zeugen von der Verwendung zu Aufführungszwecken. Aber auch der gedruckte Klavierauszug erlebte in der Sowjetunion eine breite Rezeption. 1935 gab Michail Druskin das Lied in Leningrad in dem Sammelband *Dve satiričeskie Džaz-pesenki – Zwei satirische Jazz-Lieder*⁹¹ bei Triton heraus, wobei ihn der Refrain im Foxtrott-Rhythmus wohl zu dieser Zuordnung angeregt haben dürfte. 1962 erschien das Lied mit ausschließlich russischer Textunterlegung in dem von Grigorij Šneerson und Nathan Notowicz herausgegebenen Sammelband *Izbrannye Pesni* mit Liedern von Hanns Eisler. Neben der Foxtrott-Allusion beinhaltet das Lied noch ein namhaftes Zitat. Zu der Zeile „Wer hat Dich, du armer Mann, abgebaut so hoch da droben“ erklingt genau jener Melodieabschnitt von *Der Jäger Abschied* aus Felix Mendelssohn Bartholdys *Sechs Lieder für Männerchor* op. 50, mit dem der Vers „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?“ vertont ist. Eisler pointierte also die von Winterfeld (alias Weber) durch den Berliner Dialekt („wer hat dir, du armer Mann, abgebaut ...“) hervorgehobene literarische Negation des Gedichts von Joseph von Eichendorff noch einmal auf der musikalischen Ebene.

83 *Berliner Börsen-Courir* von Dienstag, 13. Dezember 1927, Abendausgabe; S. 2 (AdK Berlin, *HEA* 3470).

84 Siehe *Welt am Abend* (Montag, 14. Oktober 1929) 1. Beilage, S. [2], Sp. 1–2.

85 Vgl. Fotografie aus dem Jahr 1929, die Eisler im Morgenmantel auf Winterfelds Landgut in Pfefferberg am See zeigt. Sie ist abgebildet in: Ludwig Hoffmann, Karl Siebig, *Ernst Busch. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1987, S. 76.

86 Produktionsnummer H 3 942. Es handelt sich um die erste Schallplatte mit Ernst Busch bei Homocord (vgl. ebd., S. 368).

87 Produktionsnummer G. O. 10 605.

88 Vgl. Verlagsverzeichnis vom „Verlag für neue Musik“, o. J. (AdK Berlin, *Arbeiterliedarchiv* 2438).

89 Vgl. Rezension zum einhundertsten Auftritt des „Kabarets der Jungen“ in der „Katakombe“. Explizit wird der Vortrag vom „bekanntem ‚Stempelbrüderlied‘“ durch Ernst Busch erwähnt in: *Berlin am Morgen* vom 29. Januar 1930, S. 7 (Sammelmappe AdK Berlin, *HEA* 8559).

90 Vgl. Peter Deeg, *Nachricht über Herbert im anderen Land. Eislers Assistent, Stalins Opfer – Herbert Breth-Mildner (1900–1938)*, in: *Eisler-Mitteilungen* 56 (Oktober 2013), S. 5.

91 Bei dem zweiten Lied handelt es sich um *Hymnus auf die Bankiers* von Wolf Simoni (alias Louis Saguer).

Auf einem Foxtrott beruht auch *Die Ballade vom Soldaten*. Sie war ursprünglich eine Ensemble-Nummer in der Bühnenmusik zum Stück *Kalkutta, 4. Mai. Drei Akte Kolonialgeschichte* von Lion Feuchtwanger und Bertolt Becht, das unter der Regie von Erich Engel am 12. Juni 1928 im Schauspielhaus des Staatstheaters seine Berliner Erstaufführung hatte. Bei dem Theaterstück handelte es sich um eine überarbeitete Fassung des Schauspiels *Warren Hastings. Gouverneur von Indien* von Feuchtwanger aus dem Jahr 1916. 1925 unternahmen Brecht und Feuchtwanger eine Revision des Bühnenstücks. Die *Ballade vom Soldaten* gehörte zu den Ergänzungen Brechts, der vermutlich auch an der Musik einen gewissen Anteil hatte. Damals trug sie noch den Titel *Weib und Soldat*. Brecht sang zu jener Zeit seine Balladen im privaten Kreis zur Gitarre, und so ist es wahrscheinlich, dass auch die Melodie von *Weib und Soldat* von ihm stammt. Im November 1925 machte Brecht beim Berliner Rundfunk die Bekanntschaft Franz Servatius Bruiniers und ließ sich von ihm nun eine Klavierfassung ausarbeiten.⁹² 1927 lernten sich Brecht und Eisler an der Piscator-Bühne in Berlin kennen, und in der Folge kam es dann bei *Kalkutta, 4. Mai. Drei Akte Kolonialgeschichte* zu einer ersten Zusammenarbeit. Für die Bühnenmusik erhielt Eisler den Auftrag, eine Ensemblefassung der *Ballade vom Soldaten* beizusteuern. Von dem Aufführungsmaterial dieser Bühnenfassung hat sich nur eine Banjo-Stimme erhalten (AdK Berlin, HEA 1095, fol. 18). Es existiert aber eine Grammophoneinspielung vermutlich aus dem Jahr 1931.⁹³

Bereits für den 12. August 1930 ist eine Rundfunkausstrahlung der *Ballade vom Soldaten* mit Ernst Busch in der Sendung „Chansons von gestern, Chansons von heute“ des Berliner Rundfunks nachweisbar.⁹⁴ Wann Eisler die Ensemblefassung zur Fassung für Singstimme und Klavier umarbeitete, ist nicht ermittelbar. Anders als beim *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* ist die Klavierfassung von *Ballade vom Soldaten* erst Jahre nach der Entstehung, nämlich 1937 gedruckt worden. Zudem musste diese Drucklegung im Exil (im Rahmen des Sammelbandes *Pesni Bor'by*, Moskau: Muzgiz) erfolgen. Eine deutsche Druckfassung erschien erst 1955 in *Lieder und Kantaten*. Die Ballade gehörte aber zum festen und international verbreiteten Repertoire von Ernst Busch.⁹⁵ Beide Lieder, *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* und *Ballade vom Soldaten* zählten von Beginn an zu den populärsten Liedern Eislers. Durch die Blues- bzw. Foxtrott-Anspielung greifen sie in musikalisch eingängiger Weise zwei zentrale Themen von großer sozialpsychologischer Bedeutung für das kollektive Bewusstsein im Deutschland der

1920er Jahren auf: erstens das Problem der grassierenden Verelendung durch die Massenarbeitslosigkeit in den Zeiten der Wirtschaftskrise und zweitens das Schicksal der Weltkriegsopfer – Soldaten und Hinterbliebenen. In Bezug auf *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* hat die Schallplattenfirma Homocord in ihrem Kooperationsangebot an den Verleger Wieland Herzfelde vom 27. Dezember 1930 diese Bedeutung treffend wie folgt beschrieben:

[...] aber auch das Stempellied gibt die Gefühle all der Millionen wieder, die gern arbeiten möchten, aber nur die Möglichkeit haben, mit dem Stempelgeld ihr Leben notdürftig zu fristen.⁹⁶

Bei der *Ballade vom Soldaten* verlegte Eisler durch eine Textänderung den Schauplatz vom indischen Munger⁹⁷ am Ganges („Mongefluss“) an die russische Wolga und damit geographisch zumindest in die Nähe des Weltkriegsgeschehens. Das *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* ist durch die dialektale Sprache dem Berliner Proletariat zugeordnet. Durch die Betitelung „Leierkastenlied“ hatte der Textautor Winterfeld das *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* bereits der Gattung Bänkelsang zugeordnet. Eisler nahm dies sowohl hier als auch bei der *Ballade vom Soldaten* auf und vertonte die Moritate auf den verhungerten Arbeitslosen und den im Fluss treibenden Gefallenen als erzählte Dialoge. In der Ballade warnt eine lebenskluge Frau vergeblich die in ihrer Männlichkeitspose für alle Gefahren blinden und von ihrer heldenhaften Unverwundbarkeit überzeugten Soldaten, im *Stempellied* führt der Arbeitslose ein Selbstgespräch auf zwei Gesprächsebenen, einer subjektiv-emotionalen und einer objektiv-reflektierenden. Letztere bildet den Foxtrott-Refrain.

6. Kleinkunst – Tucholsky-Lieder für das Kabarett:
Anna-Luise (Wenn die Igel in der Abendstunde), *Feldfrüchte*,
In Weißensee

Im Herbst 1929 gründete Werner Finck gemeinsam mit seinen Schauspielerkollegen Hans Deppe und Rudolf Platte sowie dem Autor und späterem Regisseur Robert Adolf Stemmler im Kellerlokal des Vereins Berliner Künstler in der Bellevuestraße 3 die Kleinkunsthöhle „Katakomben“. Die erste Vorstellung mit Finck als Conférencier fand am 16. Oktober 1929 statt. Bereits ab Januar 1930 waren Ernst Busch und Hanns Eisler regelmäßige Mitwirkende. Die „Katakomben“ – sie verfügte mit Tibor Kasics über einen Hauskomponisten mit eigener Jazz-Combo, den „Tibor Blue Boys“ – war kein dezidiert politisches Kabarett, sondern zeichnete sich eher durch ein informelles, buntes Revue-Programm in der Tradition des Pariser Kabarets oder der Wiener Brett'l-Bühnen aus. Ziel war:

92 Vgl. Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München: Kindler 1985, S. 280.

93 Bei Gloria / Carl Lindström (10 451) produziert, mit Ernst Busch und einem Instrumentalensemble unter der Leitung von Eisler (vgl. Peter Deeg / Jürgen Schebera, *Eisler auf Schellack*, in: *Eisler-Mitteilungen* 59 [April 2015], S. 8).

94 Vgl. Programmvorstellung für den 12. August 1930 in: *Radio Wien*, 6. Jg., Nr. 45 (8. August 1930), S. 52.

95 Es ist in *Poët Ernst Buš* (hrsg. von Grigorij Šneerson, Moskau: Muzgiz 1959) enthalten.

96 Vgl. AdK Berlin, HEA 6190.

97 Feuchtwanger ließ sich durch James Mill, *Geschichte des britischen Indien*, Bd. 3 (deutsche Ausgabe: Quedlinburg, Leipzig: Basse Verlag 1840) zu seinem Stück anregen. Mehrfach wird bei Mill „Fort Mongeer“ (heute Munger) in der Provinz Bihar erwähnt (vgl. z. B. S. 249, S. 261 ff.), wo ein Rabob, ein bengalischer Unterkönig, residierte.

[...] eine geistvolle Unterhaltung mit vielen kleinen Formen, die von der Abwechslung und von der Improvisation lebte. In einem Kabarett wie der „Katakombe“ gab es Tanz, es gab Schnellzeichner und Karikaturkünstler, Gedichte wurden vorgelesen, es gab kleine theatralische Improvisationen und Einakter, natürlich Songs und Instrumentalnummern, Prosa wurde vorgelesen, Sketsche gespielt, Parodien, allerlei kleine Formen.⁹⁸

Im vierten Programm der „Katakombe“, das vom 5. März bis zum 18. April 1930 lief, führte Ernst Busch auch eine neue Komposition von Eisler auf, die mit ihrem ironisch-frivolen Inhalt bestens geeignet war für das Revue-Format. Zu *Anna Luise (Wenn die Igel in der Abendstunde)* musste Eisler allerdings erst überredet werden, wie sich Busch erinnert:

Ich brauchte ein neues Lied für das Kabarett. Und ich hatte das „Anna Luise“-Lied von Tucholsky gehört. Eine Frau sang damals eine ziemlich triste Melodie (es war im März 1929 bei der Tucholsky-Martinee der Universum-Bücherei, Anni Mewes sang damals das Lied, Karl Siebig) Ich war der Meinung, das ist kein Lied für eine Frau, das muß ein Mann singen. Ich gehe also mit dem Text zu Eisler und bitte ihn um eine neue Melodie. „Nein, das mache ich nicht! Ich mache nur seriöse Sachen.“ Er war nämlich ein wenig böse auf Tucholsky, weil der Streit mit Brecht hatte. Aber ich brauchte unbedingt ein neues Lied und legte ihm 50 Mark auf den Tisch. „Wie willst du’s denn haben?“ fragte er. [...] Während Eisler am Klavier spielte, improvisierte ich immer mit. Auf diese Weise war das Lied in kaum zehn Minuten fertig. Dann schrieb Eisler auf das Notenblatt: Für Ernst Busch und von Ernst Busch. Das haben wir für Werner Fincks „Katakombe“ gemacht. Ich hatte beim Singen einen Zylinder auf und einen Stock in der Hand.⁹⁹

Welche Lieder Eisler und Busch bereits am 9. Februar 1930¹⁰⁰ im Theater am Nollendorfplatz in Berlin beim von der „Universum Bibliothek für Alle“ veranstalteten „Sonntag der Satire“ aufführten, ist nicht bekannt. Angeboten hätten sich neben dem *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* vor allem *Anna Luise (Wenn die Igel in der Abendstunde)*. Eventuell hatte sich bereits eine weitere Tucholsky-Vertonung hinzugesellt, die das Satirische mit Eislers politischem Anspruch vermittelte. Eine namentlich erwähnte Aufführung von *Feldfrüchte* ist aber erst anlässlich einer Jugendveranstaltung des Verbandes der Lithographen am 19. März 1930 im Lehrervereinshaus in der Alexanderstraße 41 in Berlin nachweisbar. Busch und Eisler

hatten für die von sozialdemokratischen Gewerkschaftlern dominierte Veranstaltung provokativ das Spottgedicht von Kurt Tucholsky auf die SPD in das Programm genommen. Skandal machte dann aber nicht *Feldfrüchte*, sondern die Aufführung von *Seifenlied* von Otto Stransky, in der ein Werbegeschenk der SPD zu den Reichstagswahlen 1928 – ein mit einem Wahlslogan bedrucktes Stück Seife – verballhornt wird. Von dieser denkwürdigen Darbietung und der aufgeheizten politischen Atmosphäre berichtete die Zeitung *Welt am Morgen* unter der Überschrift „Die geplatze Seifenblase“ am 20. März 1930 in einer ausführlichen Besprechung.

Hanns Eisler, der Komponist und Ernst Busch brachten Lieder [...]. Riesenerfolg, die Jugend tobt, Draufgaben mussten gegeben werden, es wird nach dem „Stempellied“ gerufen. Bei der Stelle „– holde Rationalisierung, singt dir die Gewerkschaftsführung –“ versuchen einige zu zischen. Nachher aber solcher Beifall, daß einer der Funktionäre selber nach dem *Seifenlied* verlangt. Der Unschuldige. Busch ahnt einiges und singt „Wohltätigkeit“ von Tucholsky. Der Applaus wird noch stärker. – Seifenlied – Seifenlied! – – – Dann fielen wir auf die Beine, und wurden schwarz-rot-gold, die Revolution kam alleine, wir haben sie nicht gewollt – – – Die Bonzen springen auf die Bühne, es wird geschrien, das Klavier klappt zu, die Jugend ist begeistert von der Wahrheit und vom Klamauk, Eisler verlangt Abstimmung. Busch erinnert die Bonzen, daß sie ja den Saal rot dekoriert haben. Draußen wildes Gedränge, für und wider, die Bonzen blasen die Beschwichtigungsschalmei – und Busch und Eisler erhalten strafweise keine Gage. Der Prozeß wird nun lustig werden!¹⁰¹

Der Prozess wurde gewonnen und brachte Eisler und Busch zusätzliche Bekanntheit ein. Im Sommer 1930 gastierte die „Katakombe“ im Nelson-Theater am Kurfürstendamm, einer der berühmtesten Revue-Bühnen Berlins, in der auch Josephine Baker, Claire Waldoff und Marlene Dietrich auftraten. Da auch Kurt Tucholsky zu den regelmäßigen Autoren des Direktors Rudolf Nelson gehörte, ist möglicherweise *In Weißensee* ebenfalls in diesem Umfeld entstanden. Auch im Rundfunk trat das Gespann Busch/Eisler nun auf. Die erste nachweisbare Ausstrahlung von *In Weißensee* datiert auf den 12. August 1930.¹⁰² Trotz ihrer Popularität – zumindest von *Anna Luise (Wenn die Igel in der Abendstunde)*, das zum festen Repertoire von Ernst Busch gehörte – hat Eisler die beiden Tucholsky-Lieder nicht publiziert. Sie sind erst postum von Stephanie Eisler und Nathan Notowicz im neunten Band der *Lieder und Kantaten* erstveröffentlicht worden. Lediglich von *Feldfrüchte* lag in Eislers Sterbejahr 1962 ein russischer Druck¹⁰³ vor, für den der Komponist extra eine neue Klavierbegleitung

98 Beitrag des Germanisten Alan Lareau in einer Sendung des Deutschlandradio Kultur vom 11. Oktober 2009. Skript der Sendung „Zwischen den Zeilen der Abgrund.‘ Das kurze Leben des literarischen Kabarets ‚Die Katakombe‘ (1929–1935)“ von Jens Brüning, in: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/manuskript-zwischen-den-zeilen-der-abgrund-pdf.media.53c0beb4dca0c321feb813bc8b344039.pdf>, S. 4.

99 Hoffmann, Siebig [Anm. 85], S. 81. Die Angabe „Musik für und von Ernst Busch“ befindet sich in der autographen Partitur AdK Berlin, *Ernst Busch Archiv* 378.

100 Vgl. Vorankündigung in *Welt am Abend* vom 27. Januar 1930 (Sammelmappe AdK Berlin, HEA 8559).

101 Rezension mit Abbildung einer Karikatur von Busch und Eisler in: *Welt am Morgen* vom 20. März 1930 (Sammelmappe AdK Berlin, HEA 3491).

102 Siehe Dümling [Anm. 94].

103 Hanns Eisler, *Pesni, Ballady, satiričeskie Kuplety*, Moskau: Muzgiz 1962, darin: S. 67–70.

(vgl. AdK Berlin, *Ernst Busch Archiv 552*) geschrieben hatte. Diese nahm ein Vorspiel wieder auf, das bereits in den frühen Entwürfen vorhanden war, dort aber gestrichen wurde (AdK Berlin, *HEA 1013*; siehe Edition im Anhang). Diese Druckausgabe – sie gibt die zweite Fassung wieder – wurde auch der postumen deutschen Erstausgabe in *Lieder und Kantaten* (Bd. 9) zugrunde gelegt. Für den Selbstgebrauch hatten Busch und Eisler hingegen offenbar eher an der Erstfassung festgehalten (vgl. AdK Berlin, *Ernst Busch Archiv 377*; AdK Berlin, *HEA 376*; AdK Berlin, *HEA 620*). Da *Feldfrüchte* bzw. *Radieschen*, wie das Lied auch genannt wurde, zur Zeit seiner Entstehung äußerst beliebt war und beispielsweise auch bei der von der Universum Bücherei und den Zeitungen *Welt am Abend*, *Welt am Morgen* initiierten Massenveranstaltung „Fest der 20 000“ am 5. Dezember 1931 im Berliner Sportpalast auf dem Programm stand¹⁰⁴, lassen sich für Eislers Verzicht auf eine deutsche Drucklegung eigentlich nur zwei Gründe annehmen. Erstens mögen ihm die drei Tucholsky-Lieder nach wie vor zu unseriös erschienen sein und zweitens hatte in der DDR seit der Gründung der Einheitspartei SED ein Spottlied auf die SPD seine Aktualität eingebüßt.

7. „Rot Front!“ – Kampflieder für das Agitproptheater:
Song der Roten Matrosen, Der Rote Wedding, Der neue Stern,
Der heimliche Aufmarsch

Vom 6. bis 7. August 1922 fand in Berlin die erste Reichsbildungskonferenz der KPD statt. Zur Vorbereitung hatte der Reichsbildungsausschuss Leitsätze veröffentlicht. Darin wurde gefordert,

daß die KPD eine systematische und intensive Bildungsarbeit sowohl unter ihren Mitgliedern als auch unter den breiten Massen organisiert. Sie kann sich nicht darauf beschränken, eine kleine Anzahl von „Führern“ mit marxistischer Theorie vertraut zu machen, sie muss diese Theorie im besten Sinne des Wortes popularisieren, sie muß es verstehen, materialistisches und dialektisches Denken nicht nur in einer kleinen Oberschicht auszubilden, sondern in breitere Kreise zu tragen. [...] Die kommunistische Bildungsarbeit muß sich infolgedessen wesentlich unterscheiden, sowohl von der Bildungsarbeit sozialliberaler Volksbildungsinstitute als auch von der Bildungsarbeit der kleinbürgerlich-sozialistischen Parteien. Sie hat nicht den Zweck, dem Proletarier eine sogenannte „höhere Allgemeinbildung“ zu vermitteln. Im Gegenteil! Jede solche Bildungsarbeit bedeutet eine Ablenkung vom ökonomisch-politischen Machtkampf und dient nur der Heranzüchtung einer zahlenmäßig geringen „Arbeiteraristokratie“. [...] Die Kommunistische Partei beschränkt bewußt ihre Bildungsarbeit auf die ideologische Kampfvorbereitung und Kampfschulung. [...] Die Gewinnung breiter Massen für den

¹⁰⁴ Vgl. Artikel *Das Massenfest im Sportpalast* in der *Welt am Abend* vom 7. Dezember 1931 (Sammelmappe AdK Berlin, *HEA 3541*).

Klassenkampf mit den Mitteln der volkstümlichen Propaganda und Kunstdarbietungen [...] ¹⁰⁵

wurde deshalb zu einer zentralen Aufgabe der kommunistischen Bildungsarbeit erklärt.

In der Folge gründeten sich Arbeiter-Theatergruppen, die ihr Repertoire insbesondere aus den zwölf Bänden *Sammlung revolutionärer Bühnenwerke* des Malik-Verlags bezogen, ferner proletarische Sprechchorgruppen. Aus diesen Sprechchorgruppen entwickelten sich Spielgruppen, wie beispielsweise die 1923 gegründete „Proletarische Sprech- und Spielgemeinschaft Steglitz“, deren Werdegang exemplarisch für den Transformationsprozess vom Sprechchor über die Theatergruppe namens „Proletarische Bühne“ bis zur Agitproptruppe „Rote Blusen“ steht, die in selbstentworfenen gemischten Programmen Kurz- und Langszenen ausschließlich propagandistischen und agitatorischen Inhalts darboten.

Eine Initialzündung für die Entwicklung einer Agitprop-Kultur in Deutschland war die mehrmonatige Gastspiel-Tournee der Moskauer Agitprop-Gruppe „Sinjaja bluza“ („Blaue Bluse“) im Herbst 1927, also zu einem Zeitpunkt, als die russische Blaue-Blusen-Bewegung bereits in den Verband Arbeiter-Jugend-Theater (TRAM) überführt worden war. 1923 hatten Studenten des Moskauer Staatlichen Instituts für Journalistik die Idee, als „eine Art ‚lebendige Zeitung‘“¹⁰⁶ aufzutreten und gründeten die erste Blaue-Blusen-Gruppe – benannt nach der bei den Auftritten getragenen blauen Arbeitskleidung. Ab 1924 erschien eine gleichnamige Zeitschrift „die Repertoirematerial, methodische Aufsätze, Photos, Kostüm- und Dekorationsskizzen und Informationen über die Tätigkeit der künstlerischen Arbeiterzirkel der Sowjetunion und des Auslands enthielt.“¹⁰⁷ Beim Allunionskongress 1926 in Moskau waren bereits 5000 Blaue-Blusen-Gruppen nach dem Vorbild der Moskauer Urzelle aus der gesamten Sowjetunion vertreten.¹⁰⁸ Das Programm der „Blauen Bluse“ hatte aufgrund seiner Vielfalt und Buntheit hohe Attraktivität. Es verband in politischen Sketchen, akrobatischen Turnvorführungen, Volkstanz- und Volksmusikdarbietungen, musikalischen Parodien, Pantomimen, Puppenspielen, Tableaux vivants, Pamphletverlesungen und Liedern Unterhaltung mit Belehrung über die revolutionären Errungenschaften in der UdSSR.¹⁰⁹ Die Deutschlandtournee von „Sinjaja bluza“ löste ein großes Medienecho aus, vor allem aber regte sie zur Nachahmung an. In „den meisten Orten, die von der ‚Blauen Bluse‘ besucht wurden, bildeten sich unmittelbar nach ihrem Auftreten Agitpropgruppen.“¹¹⁰ In Berlin trat

¹⁰⁵ Auszug aus: *Leitsätze zur Bildungsarbeit der KPD. Entwurf des Reichsbildungsausschusses*, zitiert nach: Ludwig Hoffmann, Daniel Hoffmann-Ostwald, *Deutsches Arbeitertheater 1918–1933*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1972, S. 101 f.

¹⁰⁶ Ebd., S. 240.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

¹⁰⁹ Vgl. Programm der Deutschlandtournee von „Sinjaja bluza“, mitgeteilt in: ebd., S. 247 ff.

¹¹⁰ Ebd., S. 242.

„Sinjaja bluza“ vom 7. bis zum 9. Oktober 1927 in der Piscator-Bühne auf. In der Folge kam es auch dort zur Gründung mehrerer Agitprop-Gruppen.¹¹¹ Aus dem Kommunistischen Jugendverband (KJVD) ging das von Maxim Vallentin geleitete Ensemble „Das Rote Sprachrohr“ hervor, „Kolonne Links“ gründete sich aus dem Sportverein „Fichte“, und die „Roten Raketen“ gehörten zum „Roter Frontkämpfer Bund“. Bereits im November 1927 trat Eisler in Kontakt mit der Truppe „Das Rote Sprachrohr“¹¹² und komponierte im Frühjahr 1928 deren Auftrittlied „Wir sind das Rote Sprachrohr“¹¹³.

In Anlehnung an das Erfolgsmodell „Blaue Bluse“ flankierte der KJVD die Arbeit seiner Vorzeige-Agitpropgruppe mit einer gleichnamigen Zeitschrift, die, wie es im Untertitel hieß, „Material für Agitprop-Truppen und Arbeiter-Theater-Vereine“ bereitstellen sollte. In der Juli-Ausgabe des Jahrgangs 1929 von *Das Rote Sprachrohr* erschien Eislers erstes eigens für die Besetzung Gesang und Klavier geschriebenes Kampf- und Agitationslied *Song der Roten Matrosen*, versehen mit einer Schmuckillustration, die einen singenden Matrosen am Klavier zeigt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich Eisler bei der Komposition dieses Liedes direkt vom Tourneeprogramm von „Sinjaja bluza“ anregen ließ, denn diese beendete ihre Auftritte in Deutschland mit dem Programmpunkt „Gesang der Matrosen von 1918/19 mit akrobatischen Übungen und Tanz“¹¹⁴. Umgekehrt ermöglichte das Lied Agitprop-Gruppen eine direkte Anlehnung an die Programmgestaltung von „Sinjaja bluza“. Bei *Song der Roten Matrosen*, von dessen Textdichter nur der Nachname „Grau“ sowie die Initialen „J.“ des Vornamens bekannt sind, handelte es sich um ein Agitationslied gegen die Verträge von Locarno, die 1925 eine neue, auf Aussöhnung ausgerichtete Nachkriegsordnung zwischen Deutschland und den westlichen Siegermächten entwarfen und Deutschland den Weg zu einer Rückkehr in die Völkergemeinschaft (Beitritt zum Völkerbund 1926) ebnen sollten. Die Verträge von Locarno waren auch als explizite Reaktion auf den Vertrag von Rapallo zu verstehen, in dem Deutschland und Russland 1922 eine bilaterale, gegen die Sanktionspolitik der Westmächte gerichtete wirtschaftliche Zusammenarbeit vereinbart hatten. In *Song der Roten Matrosen* treten als auktoriale Erzähler Besatzungsmitglieder der historisch verbürgten, an der Oktoberrevolution beteiligten sowjetischen Kriegs-

schiffe „Marat“¹¹⁵ und „Komintern“¹¹⁶ sowie einer fiktiven „Roter Oktober“¹¹⁷ auf, um Gustav Stresemann und Joseph Austen Chamberlain, den Außenministern von Deutschland und England, vorzuwerfen, die Friedensordnung nur vorgeblich sowie zu Lasten der Sowjetunion vereinbart zu haben. Das Lied, von dem es keine weitere Quelle gibt, und zu dem auch keine Textvorlage ermittelt werden konnte, wurde in *Das Rote Sprachrohr* in zwei Textfassungen abgedruckt (siehe Textvergleich S. 245 f.), von denen die eine (vgl. Quelle A1) irrtümlich statt Stresemann Scheidemann adressiert, also den damals bereits nicht mehr in der Reichspolitik aktiven Reichsministerpräsidenten von 1919.

Auf ein konkretes historisches Ereignis reagierte auch *Der Rote Wedding*. Am 1. Mai 1929 hatte die Polizei auf einer verbotenen Kundgebung der KPD zum Tag der Arbeit im Berliner Arbeiterbezirk Wedding ein Blutbad angerichtet. Mindestens 32 Personen – teils Demonstranten, teils unbeteiligte Passanten – wurden erschossen, es gab unzählige Verletzte. Wahllos wurden Wohnhäuser unter Beschuss genommen, die mit roten Fahnen geschmückt waren, es kam zu über 1200 Festnahmen und 68 Verurteilungen.¹¹⁸ In der folgenden Woche, die von Massendemonstrationen begleitet war, setzte sich die Polizeigewalt fort, zudem verhängte Karl Friedrich Zörgiebel, der sozialdemokratische Polizeipräsident von Berlin, de facto den Ausnahmezustand über die Arbeiterviertel der Stadt. Es bestanden Ausgangssperren, die Benutzung straßenseitiger Wohnräume wurde durch ein Beleuchtungsverbot eingeschränkt, Fenster durften nicht geöffnet werden, die Parteizeitung der KPD *Die Rote Fahne* musste für mehrere Wochen ihr Erscheinen einstellen, der Roter Frontkämpferbund wurde reichsweit verboten. Der Berliner „Blutmai“ war ein einschneidendes Ereignis in der Geschichte der Weimarer Republik und zementierte die Spaltung zwischen der sozialdemokratisch und der kommunistisch organisierten Arbeiterschaft. Als Reaktion auf die Maiereignisse gründete sich im November 1929 eine Agitprop-Gruppe, die, wie bereits „Kolonne Links“, ihre Wurzeln im Sportverein „Fichte“ hatte und aus Mitgliedern des Kommunistischen Jugendverbands (KJVD) bestand. Sie nannte sich „Roter Wedding“ und bestellte bei Erich Weinert ein gleichnamiges Auftrittlied, das dieser dann von Eisler vertonen ließ. Weinert hatte das Gedicht schnell schreiben und Eisler es schnell komponieren müssen. Da es vermeintlich „als Truppenlied [...] nur für eine gewisse Zeit gedacht war“, hatte Weinert in Kauf

111 Vgl. hierzu: Erika Funk-Hennigs, *Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik*, in: Helmut Rösing (Hrsg.), *„Es liegt in der Luft was Idiotisches ...“ Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik*, Baden-Baden: Coda 1995 (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* 15/16), S. 82–117, siehe insbesondere S. 86–89.

112 Vgl. Christian Glanz, *Hanns Eisler. Leben und Werk*, Wien: Edition Steinbauer 2008, S. 73.

113 Vgl. Gall [Anm. 10], S. 12.

114 Zitiert nach: Hoffmann, Hoffmann-Ostwald [Anm. 105], S. 249.

115 Schlachtschiff der Gangut-Klasse, ursprünglich in Kronstadt stationiert. Vgl. Siegfried Breyer, *Enzyklopädie des sowjetischen Kriegsschiffbaus* (2 Bd.). Vgl. Band 1: *Oktoberrevolution und maritimes Erbe*, Herford: Koehlers Verlagsgesellschaft 1987, S. 33. Vgl., Band 2: *Konsolidierung und erste Neubauten*, Herford: Koehlers Verlagsgesellschaft 1989, S. 13, 83–97.

116 Kreuzer der Bogatyr-Klasse, zur Schwarzmeerflotte gehörend. Vgl. ebd., Bd. 1, S. 43. Vgl. ebd., Bd. 2, S. 13.

117 Der Schiffsname ist vermutlich angelehnt an das Schlachtschiff (Gangut-Klasse) „Oktjabr'skaja revolucija“. Vgl. ebd., Bd. 2, S. 13, 83–97.

118 Vgl. Thomas Kurz, „Blutmai“. *Sozialdemokraten und Kommunisten im Brennpunkt der Ereignisse von 1929*, Bonn: Verlag J. H. W. Dietz Nachfahren 1988, S. 67, 78.

genommen, dass es „künstlerisch und ideologisch nicht eines der besten“¹¹⁹ werden würde. Die Erstaufführung von *Der Rote Wedding* erfolgte kurz vor dem 5. November 1929 in den Berliner Pharus-Sälen und war ein voller Erfolg.¹²⁰ Bereits nach wenigen Aufführungen wurde es von den Zuhörern mitgesungen. Den entscheidenden Popularitätsschub brachte dann die Einspielung einer Schallplatte bereits im Dezember 1929, die über das Versandhaus Arbeiter-Kult vertrieben wurde (vgl. Leporello, AdK Berlin, *HEA 3172*; zur Datierung siehe die Quellenbeschreibung zu Quelle **D** bei *Der neue Stern*). Weinert erinnerte sich:

Nach einigen Monaten wurde es in allen Sälen als Kampflied gesungen. Bald erscholl es als Marschlied bei Demonstrationen. Es dauerte kein halbes Jahr, und der „Rote Wedding“, ein ausgesprochenes Berliner Gelegenheitsliedchen, verbreitete sich wie Flugsamen über das ganze Land und fiel sogar hinter den Grenzen auf fruchtbaren Boden. Wohin ich auf meinen Vortragsreisen kam, hörte ich den „Roten Wedding“ singen.¹²¹

Im Mai 1931 wurde das Lied rechtskräftig verboten. In der Begründung hieß es, es handele sich bei ihm – insbesondere wegen des Verses „Die Republik ist ein schöner Palast | doch sie steht auf einem dicken Morast | von Dummheit und Reaktion! | Wir rücken an und wir misten aus!“ um „eine öffentliche Beschimpfung der verfassungsmässig festgestellten republikanischen Staatsform des Reiches.“¹²² Neben einem Aufführungsverbot wurde die Konfiszierung von Druckerzeugnissen und Schallplatten angeordnet. Eisler versuchte diesen Verlust zu kompensieren und verfasste im Juni 1931 in Moskau eine als „Grammophon-Partitur“ bezeichnete neue Ensemblefassung (autographe Partitur, AdK Berlin, *HEA 951*). Ob es aber in der Vorkriegszeit noch zu einer Einspielung kam, ist nicht ermittelbar. Noch bevor Eisler selbst 1937 von *Der Rote Wedding* eine Fassung für Singstimme und Klavier verfasste, erschienen in der Sowjetunion und den USA entsprechende Bearbeitungen von fremder Hand¹²³, die sich ganz offenkundig der Transkription anhand der Schallplatte verdankten.¹²⁴ Sie veranschaulichen eindrucksvoll die internationale Popularität des Liedes.

Von *Der Rote Wedding* hat Eisler für die Besetzung mit Singstimme und Klavier zwei musikalische Fassungen autorisiert. Die Erstfassung ist 1937 in Moskau in dem Sammelband *Pesni bor'by* („Kampflieder“) im Staatlichen Musikverlag Muz-

giz in einer zweisprachigen Ausgabe erschienen. Die zweite Fassung veröffentlichte Ernst Busch 1947 in dem Sammelband *Hanns Eisler. Sieben Lieder für Massengesang mit vereinfachtem Klaviersatz*. Diese Fassung wurde in der Folge mehrfach mit verändertem Text sowie Übertragungen ins Russische abgedruckt (siehe Textvergleich, S. 205 ff.).¹²⁵ Im Laufe seiner Geschichte erfuhr *Der Rote Wedding* kontinuierliche Textmodernisierungen, die das Lied der aktuellen politischen Situation anpassten. Zunächst als Protestlied gegen die Maieignisse von 1929 geschrieben, beschwor die Klavierfassung von 1937 den Kampf gegen den Faschismus und den erhofften „Sturm auf das braune Palais“¹²⁶. Die Nachkriegsdrucke (vgl. Quellen **D**, **F**) nahmen hingegen wieder eine historisierende Position ein und orientierten sich an der ursprünglichen Textfassung. Für *Hanns Eisler. Sieben Lieder für Massengesang mit vereinfachtem Klaviersatz* dichtete Ernst Busch das Lied um und versah es mit dem Titel *Freie Jugend*. Diese Umdichtung – die Klavierbegleitung entspricht der zweiten Fassung – wurde auch ins Russische übertragen, mehrfach gedruckt und gehörte zum Repertoire Buschs.

Auch die als „proletarisches Weihnachtslied“¹²⁷ annoncierte Schallplattenaufnahme von *Der neue Stern* mit René Stobrawa, dem Ensemble „Gruppe Junger Schauspieler“, der Agitpropgruppe „Die Stürmer“ sowie Erich Weinert als Textdichter und Eisler als Komponist war Gegenstand des Verbotsverfahrens von 1931. Anders als bei *Der Rote Wedding* befand das Gericht im Fall von *Der neue Stern* jedoch,

„dass der Inhalt des Liedes nicht gegen ein Strafgesetz verstosse. [...], denn in diesem gedicht [sic] wendet sich der Verfasser nicht gegen die Kirche und deren Einrichtungen, [...] sondern er wollte in diesen Versen erkennbar nur die Unwürdigkeit zeichnen, mit der das Heilige Weihnachtsfest von den unwürdigen Bürgern, die in der Weihnachtsstunde nur an das eigene Ich denken und die armen Hungernden vergessen, gefeiert wird. [...] Die Tatsache, dass zwei der innigsten Weihnachtslieder „Stille Nacht, heilige Nacht“ und „Es ist ein Ros' entsprungen“ verjazzt worden sind, bedeutet nicht eine Verhöhnung der Kirche, sondern lediglich eine Geschmacklosigkeit, die man heutzutage auch auf anderen Gebieten der Kunst findet.“¹²⁸

Die vermutlich im Dezember 1929 gepresste Schallplatte blieb also weiterhin erhältlich und wurde auch in der Vorweih-

119 Vgl. Erich Weinert, *Schicksal eines Liedes*, in: *Die Rote Fabne* vom 24. Februar 1931 (AdK Berlin, *HEA 3520*).

120 Vgl. Rezension in *Die Rote Fabne* vom 5. November 1929 (AdK Berlin, *HEA 3487*).

121 Siehe Weinert [Anm. 119].

122 Beschluss des Amtsgerichts Berlin-Mitte vom 24. März 1931, S. 3 f. (vgl. Fotokopie, AdK Berlin, *HEA 3440*).

123 Siehe Anm. 24.

124 Einige die Tonhöhe betreffende Druckfehler korrespondieren genau jenen Stellen, an denen die Ausführung durch die Laiensänger und -sängerinnen der Agitprop-Gruppe „Der Rote Wedding“ undeutlich ist. (Vgl. Aufnahme AdK Berlin, *AVM-30 2709*).

125 Erstens 1958 als Nr. 55 in der von der Internationalen Musiklehbibliothek in Berlin herausgegebenen Reihe *Unser Neues Lied*; zweitens in dem 1959 von Grigorij Šneerson herausgegebenen Band *Poët Ernst Buš*, (Moskau: Muzgiz 1959); drittens in dem 1961 von der Deutsche Akademie der Künste zu Berlin herausgegebenen, von Inge Lammel bearbeiteten Band *Lieder der Partei*, Leipzig: Friedrich Hofmeister 1961 (= *Das Lied – im Kampf geboren* Heft 10).

126 Vgl. Textunterlegung in Quelle **B** (siehe Textvergleich S. 254).

127 Vgl. Katalog *Unsere neuen Schallplatten* des Versandhauses Arbeiter-Kult, S. 9 (AdK Berlin, *HEA 3172*).

128 Fotokopie des Aktenauszugs vom 22. November 1932, das Revisionsurteil des Reichsgerichts betreffend (AdK Berlin, *HEA 3440*).

nachtszeit des Jahres 1930 immer noch intensiv beworben.¹²⁹ Auf der Schallplatte ist eine Ensemblefassung zu hören, zu der kein Notenmaterial überliefert ist. Bei der einzigen Quelle zu *Der neue Stern* (AdK Berlin, HEA 305) handelt es sich um eine unvollständige Partitur für die Besetzung Singstimme und Klavier, die sporadische Instrumentierungsangaben enthält, folglich also mit der Ensemblefassung in Zusammenhang steht. Der Schluss des Liedes, eine Adaption von *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*, ist nur angedeutet. Deshalb erfolgt die Edition des Entwurfs im Anhang des Notenbandes.

Im März 1929 hatte das Ensemble „Das Rote Sprachrohr“ im Wettbewerb der Agitpropgruppen auf dem Düsseldorfer Reichsjugendtag des Kommunistischen Jugendverbands Deutschland gesiegt. Als Auszeichnung durfte die Gruppe auf Einladung der Kommunistischen Jugendinternationale ab August 1929 eine mehrmonatige Tournee durch die Sowjetunion unternehmen, die nach Kronstadt, Leningrad, Moskau, Stalingrad, Grosny und Rostow führte. Die Konzertreise wurde ein voller Erfolg, wie der Bericht von der Premiere in Kronstadt am 15. August 1929 veranschaulicht:

Wir wurden begeistert von ihnen aufgenommen. In den Pausen erklang unten im Zuschauerraum immer wieder im Sprechchor in deutscher Sprache der Ruf: „Es lebe die Rote Front!“. [...] Nach Schluss der Veranstaltung formierte sich aus den Zuschauern ein Demonstrationzug, der uns zu unserem Hotel begleiten wollte. [...] immer wieder erschallten Hurra- und Hochrufe aus tausend Kehlen.¹³⁰

Die Reise hatte auch den Zweck, die bilaterale Gremienarbeit zwischen dem Kommunistischen Jugendverband (KJVD) und dem Theater der Arbeiterjugend (TRAM) zu vertiefen. Am 28. September 1929 wurde ein entsprechender Vertrag unterzeichnet. Im TRAM hatte sich inzwischen eine Linie durchgesetzt, die statt der Nummernrevue, wie sie noch die „Blaue Bluse“ verfolgte, größere und in sich geschlossene Szenenmontagen propagierte. Bereits vor dem Vertragsabschluss scheint „Das Rote Sprachrohr“ die neue ästhetische und dramaturgische Linie der TRAM angenommen zu haben, denn Teil des Tourneeprogramms war auch das *Kollektivreferat I. Zehn Jahre Komintern. Dritte Internationale* von Karl Jahnke und Maxim Vallentin¹³¹, in dem die Schauspieler als „Referenten“ auftraten und das Theater in ein politisches Schulungszentrum verwandelten. Das Kollektivreferat enthält auch jene Textpassage, aus der Eisler später sein Lied *Komintern* gewann (siehe unten). Die Szenenanweisungen vermitteln einen plastischen Eindruck von der Einbindung des Liedes, für das es offenbar

noch keine komponierte Melodie gab¹³², in den halbszenischen Gesamtablauf (siehe Textvergleich, S. 240 ff.). Wieder zurück in Deutschland, entwarf „Das Rote Sprachrohr“ die „szenische Reportage“¹³³ *Für die Sowjetmacht* über den Aufbau des Sozialismus in der Sowjetunion, die am 16. Oktober 1930 in den Berliner Pharusälen uraufgeführt wurde. Vermutlich für dieses Lehrstück war auch Eislers *Der heimliche Aufmarsch* bestimmt.¹³⁴ Der Erstdruck der Fassung für Singstimme und Klavier erfolgte 1931 im Berliner Verlag für Arbeiterkultur in zwei Varianten (siehe Quellen **D1/2**). Die in der Quellenübersicht unter **D1** aufgeführte Fassung ist für einen Sprecher und einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung konzipiert, wobei der Sprecher (als „Genosse“ titulierte) die Strophen „wie ein Referent, kalt u. scharf, aber genau im Rhythmus zu sprechen“ hat, und der Chor den Refrain übernimmt. Diese Darbietungsweise mit referierendem Sprecher und Kollektivchor könnte als Referenz an die ursprüngliche Aufführungssituation durch „Das Rote Sprachrohr“ verstanden werden. *Der heimliche Aufmarsch*, von dem es neben einer herkömmlichen Fassung für Singstimme und Klavier auch eine Ensemblefassung gibt, die 1931 auf Schallplatte gepresst wurde, gehörte zu den populärsten Liedern Eislers. Für die allgemeine Bekanntheit sorgte vor allem Ernst Busch, der es über Jahrzehnte im Repertoire hatte. Einen Eindruck von der Wirkung des Duos Eisler/Busch vermittelt ein Zeitungsartikel in der *Welt am Abend* vom 30. Mai 1932 über das Volksfest im Berliner Lunapark:

Als dann aber Eisler und Ernst Busch auf dem Podium erschienen, da ließen selbst die Allerbegeistertsten die Rutschbahn im Stich und stellten sich vor dem Musikpavillon auf. Der Beifall wurde zum Sturm, immer wieder wurden Zugaben verlangt [...] Als das Kampflied erscholl „Arbeiter, Bauern ...“, da tat die vieltausendköpfige Masse mit, sang mit, wippte im Takt des Liedes, – da war ein gewaltiger Strom. Da fühlte man: [...] hier ist heute das rote Berlin!¹³⁵

Aber auch die Fülle der verschiedenen Druckausgaben in Deutschland und Russland zeugt von der Bedeutung des Liedes. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt hat Eisler in sein Handexemplar des Erstdrucks (AdK Berlin, HEA 1423) mittels handschriftlicher Ergänzungen Revisionen eingetragen, die eine weitere Fassung für Singstimme und Klavier ergeben (Quelle **D2** p. c.).

129 Vgl. diverse Zeitungsannoncen und Werbeartikel aus *Die Rote Fahne* in der Sammelmappe AdK Berlin, HEA 8559.

130 Reisebericht in: *Die Rote Fahne* vom 6. September 1929, Feuilletonbeilage Nr. 172, S. [9], Sp. 1 f.

131 Abgedruckt in: *Das Rote Sprachrohr* Jg. I, Heft 2, (Februar 1929), S. 4–10.

132 Vgl. „Vorbemerkung: [...] Wenn ihr für das als Motiv durchgehende Kampflied keine eigene Melodie zustande bringt, könnt ihr es auch im Marschrhythmus sprechen“. Ebd., S. 4.

133 Hoffmann, Hoffmann-Ostwald [Anm. 105], S. 194.

134 Vgl. Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur. Ein Handbuch*, Berlin: VEB Deutscher Verlag für Musik 1984, S. 50.

135 Zeitungsausschnitt des Artikels *Das rote Berlin im Lunapark. Das Fest der Hand- und Kopfarbeiter* aus *Welt am Abend* vom 30. Mai 1932 (AdK Berlin, HEA 3561).

8. Für die sozialistische Weltrepublik: *Komintern, Mit der IfA marschiert!, Kampflied der IAH, Lied der Roten Flieger*

Während ihrer Tournee durch die Sowjetunion im Spätsommer 1929 (siehe oben) hatte „Das Rote Sprachrohr“ unter anderem ein Kollektivreferat zum 10. Jahrestag des Bestehens der Kommunistischen Internationale (Komintern) im Programm. Wie der Textabdruck von *I. Zehn Jahre Komintern. Dritte Internationale*¹³⁶ ausweist, war auch Eislers Lied *Komintern* in den halbszenischen Zusammenhang eingebunden, vermutlich in der einstimmigen A-cappella-Fassung.¹³⁷ Der Erstdruck einer Fassung mit Klavierbegleitung erfolgte 1931 in Moskau im staatlichen Musikverlag Muzgiz in deutscher und russischer Sprache. Diese Druckfassung wurde in den Folgejahren zur Grundlage für die internationale Verbreitung des Liedes in zahlreichen Sprachen.¹³⁸ Die entscheidende Schnittstelle scheint hierbei das 1932 in Moskau gegründete Internationale Musikbüro (IMB) gewesen zu sein, denn die Publikationsorgane in den USA, Frankreich und Belgien, die *Komintern* in englischer, französischer und flämischer Textübertragung druckten und verbreiteten, waren entweder Teil dieser Vereinigung revolutionärer Musiker und Musikverbände oder mit ihr sowie den kommunistischen Parteien ihrer jeweiligen Länder vernetzt. Zu nennen sind hier die Workers' Music League in New York, die Fédération du théâtre ouvrier de Belge (FTOB) und die Fédération Populaire (FMP) in Frankreich, wobei sich letztere erst ab Mitte der 1930er Jahre unter der Federführung von Charles Koechlin und Romain Rolland ideologisch in Richtung Sowjetunion orientiert hatte.¹³⁹ Auch die katalanische Autonomiebehörde, die während des spanischen Bürgerkriegs 1937 von dem deutschstämmigen Kommunisten Otto Mayer die Liedersammlung *Cançoners Revolucionari Internationals / Cancionero Revolucionario Internacional* zusammenstellen ließ, war nicht unmittelbar mit dem IMB verbunden, sondern eher aus strategischen Gründen gezwungen, sich sowjetischen Positionen gegenüber zu öffnen, wofür gerade auch der Abdruck von *Komintern* steht.

Vom 14. bis 28. März 1931 feierte die „Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur“ (IfA) eine Kulturschau in Leipzig auf dem Messegelände im Österreichischen Haus. Im Rahmen der Veranstaltung gab es eine Freidenker-Ausstellung, die MASCH in Leipzig, also die Marxistische Arbeiterschule, in deren Berliner Sektion Eisler selbst als Dozent tätig war, stellte sich vor, der „Arbeiter-Esperanto-Bund“, der „Freie Radio-Bund Deutschlands“ und die „Vereinigung der Arbeiter-Fotografen“ warben für ihre Arbeit. Ferner präsentierten sich der „Arbeiter-Theater-Bund“ und der „Bund revolutionärer Künstler“. Außerdem bewarb die IfA eigene kulturelle Projekte, wie das IfA-

Balalaika-Orchester und die IfA-Arbeitersänger innerhalb des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes.

Eisler, der bereits auf der Gründungsfeier der IfA am 13. Oktober 1929 in Berlin als Redner aufgetreten war,¹⁴⁰ steuerte zu der Kulturschau die Vertonung des Gedichts *Mit der Ifa marschiert!* von Fritz Hampel bei, der unter dem Pseudonym „Slang“ schrieb. Hampel ist zwar vor allem als Satiriker und Karikaturist bekannt geworden, arbeitete aber auch für *Die Rote Fahne* und gehörte 1928 zu den Mitbegründern des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller.

Im Programmheft der IfA-Kulturschau wird unter anderem in einem kurzen Artikel die Arbeit der „Internationalen Arbeiter-Hilfe“ vorgestellt:

Massennot der unterdrückten Arbeiterklasse, hervorgerufen durch reaktionäre Maßnahmen der herrschenden Klasse, durch Naturkatastrophen, die dieselbe herrschende Klasse nicht gewillt ist, wirksam zu bekämpfen, kennzeichnet im Weltmaßstab die heutige Lage. Es hat sich als unbedingt notwendig herausgestellt, eine internationale, den ganzen Erdball umspannende Organisation zu schaffen, die dieser Massennot wirksam entgegentritt. Diese Organisation ist die Internationale Arbeiterhilfe. Sie bezweckt: 1. den Zusammenschluß der werktätigen Bevölkerung zur Schaffung von Kindererholungsheimen, Kindertagesheimen [...] für die durch die wirtschaftliche Not der Eltern in ihrer körperlichen und geistigen Entwicklung bedrohten Arbeiterkinder. [...] 3. Wirtschaftliche Hilfeleistung bei Natur- und Wirtschaftskatastrophen [...]. 4. Kampf gegen private und konfessionelle Wohlfahrt und für die allgemeinen Versorgungswesen.¹⁴¹

Auslöser für die Gründung der IAH am 12. August 1921 in Berlin war ein Hilfsaufruf Lenins angesichts der Hunger- und Dürrekatastrophe im Wolgagebiet. Neben anderen internationalen Organisationen beteiligte sich auch die IAH an der Kampagne. Unter ihrem Vorsitzenden Willi Münzenberg war die IAH nicht nur in der Nothilfe bei Naturkatastrophen, Kriegen, Bürgerkriegen und Streiks aktiv, sondern darüber hinaus im Verlagswesen und im Filmgeschäft engagiert. Der „Neue Deutsche Verlag“ sowie die Filmproduktionsfirmen „Prometheus-Film“ und „Filmkartell Weltfilm GmbH“ gehörten zur IAH. Außerdem hatte Münzenberg 1922 die „Aufbau Industrie und Handels AG“ gegründet und mithilfe dieser Firma die IAH an der sowjetischen Filmgesellschaft Meschrabpom beteiligt.

Im Oktober 1931 feierte die IAH ihr zehnjähriges Bestehen mit einem Weltkongress in Berlin. Flankiert wurde der Kongress von einem Kulturabend im Schubertsaal in der Bülowstraße, bei dem unter anderem „eine Kapelle der Revolutionären Gewerkschaftsopposition anfeuernde Lieder“¹⁴² spielte

136 Vgl. *Das Rote Sprachrohr* [Anm. 131]. Siehe auch Textvergleich S. 240 ff.

137 Gall [Anm. 10], S. 147 unter dem Titel *Verlasst die Maschinen*.

138 Siehe Textvergleich S. 240 ff.

139 Vgl. hierzu auch „3. Quellenbewertung“ zu *Komintern* im Kritischen Bericht, S. 221.

140 Vgl. Bericht in *Welt am Abend* vom 14. Oktober 1929 (AdK Berlin, HEA 2817).

141 Programmheft der IfA-Kulturschau in Leipzig vom 14. bis 28. März 1931, S. 12 f. (AdK Berlin, HEA 3993).

142 Rezension in *Welt am Abend* vom 12. Oktober 1931 (AdK Berlin, HEA 3536).

sowie Busch und Eisler mit einem Songprogramm auftraten. Höhepunkt der Festlichkeiten war aber eine Kundgebungsveranstaltung im Sportpalast am 10. Oktober, bei der Eisler einer der Redner war. Es ist davon auszugehen, dass Erich Weinert und Eisler gemeinsam beauftragt wurden, anlässlich des Jubiläumsjahres ein passendes Massenlied beizusteuern. Das *Kampflied für die IAH* wurde im August 1931 in der Reihe „Lieder der Kampfmusik“ des Berliner Verlags für Arbeiterkultur veröffentlicht. Eisler komponierte es während seines Aufenthalts in Russland im Frühjahr 1931. Eine Partiturauschrift von fremder Hand mit handschriftlichen Eintragungen von Eisler ist auf den 17. Juni 1931 datiert. Ein weiteres *Kampflied* verdankte sich ebenfalls der Russlandreise Eislers von 1931.

Bei seinem zweiten Besuch im Juni und Juli 1931 wurde Eisler aufgefordert, sich an dem Wettbewerb um einen neuen Marsch der sowjetischen Luftstreitkräfte zu beteiligen. Die Aufforderung, die, vom Kommando der Luftstreitkräfte unterzeichnet, veröffentlicht wurde, richtete sich an die Komponisten Eisler, Dawidenko, Schechter, Mjaskowski, Schostakowitsch, M. Steinberg, Chatschaturian, Woloschinow, Koljada und Mschwelidse. Als Resultat dieses ehrenvollen Auftrags entstand Hanns Eislers *Lied der roten Flieger* zu dem Text des sowjetischen Dichters Semjon Kirsanow, eines Kampfgenossen Majakowskis.¹⁴³

Die militärhistorische Internetseite „Retroplan“¹⁴⁴ liefert hier noch zusätzliche Informationen und berichtet, dass der Marsch, für den die Politische Direktion der Roten Armee und der Russische Staatsverlag ein ansehnliches Preisgeld ausgelobt hatten (500, 300, 200 Rubel), bestimmt war für eine reisende musikalische Propagandaeinheit der Luftwaffe, die für die Dauer von sechs Monaten Kultur- und Schulungsaufgaben in den Militärbezirken des Landes wahrnehmen und während dieser Zeit rund 200 Vorträge halten sollte. Ob die Textvorlage, die in idealer Weise die politische Vorgabe erfüllte, den Klassenwert der Luftflotte der UdSSR, ihre Bedeutung und ihre Rolle in den bevorstehenden Kämpfen mit dem Kapital widerzuspiegeln¹⁴⁵, tatsächlich von Semyon Kirsanow stammt, ist nicht ermittelbar. Der Text ist nicht in seinen Gesammelten Gedichten nachweisbar. *Pesnja krasnych letčikov* ist lediglich in einer Fassung für Singstimme und Klavier überliefert, die 1932 in Moskau gemeinsam mit einer zweisprachigen Ausgabe von *Der heimliche Aufmarsch* verlegt wurde. Die Aufführungsfassung für Blasorchester hat sich nicht erhalten. Auch existiert von *Pesnja krasnych letčikov* keine Übersetzung ins Deutsche.

143 Israel W. Nestjew: *Lieder und Artikel Hanns Eislers in der sowjetischen Presse*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft. Sonderheft Sowjetische Musikwissenschaft. Studien – Besprechungen – Berichte*, 1968 Heft 1/2, S. 34.

144 <http://www.retroplan.ru/oldnews/389-Poezdka-po-chastyam-VVS-muzykalnoj-brigady.html>.

145 Ebd., „Марш должен отображать в себе классовое значение воздушного флота СССР, его мощь и его роль в предстоящих боях с капиталом.“

Zu dieser Edition

Bei der Edition der Lieder in diesem Band waren mitunter einige Besonderheiten in der Quellen- und Überlieferungssituation zu beachten.

1. Die meisten autographen Partituren hat Eisler als Aufführungsmaterial für den eigenen Gebrauch geschrieben. Daher ist der Informationsgehalt in einigen Fällen pragmatisch ausgedünnt bzw. auf das Stimmenmaterial für Pianist und Sänger, also mehrere, aber zusammengehörige Quellen, verteilt. Hier bestand die Aufgabe der Edition darin, im Rahmen von Werkeditionen für Einheitlichkeit und Vollständigkeit zu sorgen.

2. Die Lieder entstanden überwiegend anlassbezogen und wurden im wandelbaren Kontext unterschiedlicher Veranstaltungsformate aufgeführt. Entsprechend flexibel zeigen sie sich in der Anpassung an veränderte Gegebenheiten, die unter anderem Tonart und Besetzung betreffen konnten. Bei vielen Liedern – nicht nur jenen, die genuin als Auftrittsmusik für das Agitprop-Theater geschrieben sind – ist das Changieren zwischen der solistischen und der chorischen Darbietung intendiert. Sie wurden als Massenlieder auch einstimmig von beliebig Vielen gesungen, teils im Wechselgesang mit einem Vorsänger oder, wie im Falle einer Alternativfassung von *Der heimliche Aufmarsch*, einem Sprecher. Um die betreffenden Lieder nicht mehrfach gleichlautend edieren zu müssen (einerseits als Sologesang, andererseits als Chormusik), werden Lieder mit Klavierbegleitung, bei denen die Singstimme einstimmig notiert ist, ausschließlich in den vorliegenden Band, also in Serie III (Musik für Singstimme und Klavier) der HEGA eingeordnet.

3. Viele der Lieder liegen sowohl in einer Fassung für Singstimme und Instrumentalensemble als auch in einer Fassung für Singstimme und Klavier vor. In einigen Fällen stehen die beiden Fassungen in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis, nämlich wenn die Klavierfassung ein Klavierauszug der Ensemblefassung ist oder die Klavierfassung als Erstniederschrift der Vorbereitung der Ensemblefassung diente. In beiden Fällen wird auf die Erfassung der Quellen zur Ensemblefassung – die häufig für die Einspielung von Grammophonplatten oder Rundfunksendungen verwendet wurden – in der Quellenübersicht und der Quellenbeschreibung dieses Bandes verzichtet, da die Edition der Ensemblefassungen separat in der Serie II der HEGA erfolgt. In Zweifelsfällen werden diese Quellen – sofern es sich um autographes Material handelt – aber zur Klärung textkritischer Sachverhalte herangezogen. In der Kommentarspalte der Textkritischen Anmerkungen sind diese Quellen dann nicht mit einer Quellensigle, sondern mit ihrer Archivsignatur benannt.

4. Einige der Lieder liegen auch in der Besetzung für Singstimme und Klavier in verschiedenen Fassungen vor, die sich teils erheblich voneinander unterscheiden. Manchmal entstanden Fassungen durch Eingriffe in den Notentext, manchmal betraf die Umarbeitung nur den vertonten Text – sei es durch eine den veränderten politischen oder gesellschaftlichen Verhältnissen angepasste Aktualisierung, sei es durch eine Übertragung in eine Fremdsprache. Die Edition erfasst

alle überlieferten autorisierten Fassungen. Eigenständige Fassungen werden als edierte Texte im Noten-Hauptteil wiedergegeben – lediglich fragmentarisch überlieferte Fassungen im Anhang. Fassungen, die sich in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den edierten Fassungen befinden bzw. sich nur durch geringfügige Varianten von diesen unterscheiden, werden in den Lesartenverzeichnissen im Kritischen Bericht berücksichtigt. Der Textvergleich bietet eine vollständige Kollation aller Varianten des vertonten Textes inklusive der fremdsprachigen Textübertragungen. Letztere werden auch dort nicht in den edierten Text übernommen, wo die Hauptquelle eine mehrsprachige Textunterlegung aufweist, der fremdsprachige Gesangstext aber nicht von Eisler selbst eingerichtet wurde.

5. Zum Teil arbeitete Eisler Fassungen selbst aus, teils ließ er die Umarbeitung von fremder Hand ausführen. Von fremder Hand ausgeführte, aber gleichwohl autorisierte Fassungen werden in der Edition gekennzeichnet. Eislers Gründe, mehrere Fassungen eines Liedes zu erstellen, sind vielfältig. Zum einen gibt es Fälle, in denen Eisler die ursprüngliche Fassung für die Drucklegung umarbeitete, zum anderen kommt es vor, dass Eisler mit zeitlichem bzw. zeithistorischem Abstand Erstdrucke revidierte. Für den ersten Umstand, also die Umarbeitung einer ursprünglichen Gebrauchsfassung zu einer Druckfassung, sind als Beispiele zu nennen *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* und *Feldfrüchte*. Bei *Feldfrüchte* hat Eisler für den erst 1962, also über 30 Jahre nach der Komposition erfolgten Erstdruck eine Fassung mit einem elaborierteren Klaviersatz erstellt, obwohl die Erstfassung im Konzertbetrieb voll etabliert war. Eine strikte Unterscheidung zwischen einer Aufführungsfassung, die Eisler auch selbst im Zusammenwirken mit Ernst Busch benutzt hat, und einer Druckfassung nimmt er bei *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* vor. Hier erstellte bzw. veranlasste Eisler einen Klavierauszug der Ensemblefassung und ließ diesen als Fassung für Singstimme und Klavier drucken. In der Druckfassung bewirkt der Klaviersatz durch die Nachahmung der nachschlagenden Bläserwürfe aus der Ensemblefassung eine charakterliche Neuausrichtung gegenüber der ursprünglichen Fassung. Für den zweiten Fall, also die nachträgliche Revision einer Druckfassung, lassen sich als Beispiele die *Sechs Lieder für Gesang und Klavier op. 2* und die *Zeitungsausschnitte op. 11* benennen. Für die Neuauflage in *Lieder und Kantaten* Band 1 und 2 (1955 bzw. 1957) hat Eisler in beiden Fällen die Sammlungen aufgelöst und die Lieder entweder als Solitäre ohne Verweis auf den ursprünglichen Zusammenhang oder aber in neuer Zusammenstellung publiziert. So werden die beiden Vertonungen von Heiratsannoncen (*Liebeslied eines Kleinbürgermädchens* und *Liebeslied eines Grundbesitzers*) aus *Zeitungsausschnitte op. 11* in *Lieder und Kantaten* Band 2 (1957) einem Zyklus unter dem Titel *Sieben Lieder über die Liebe* beigegeben, der thematisch passende Lieder unterschiedlicher Provenienz enthält. Im Falle von *Ich habe nie vermeint* aus Opus 2 nahm Eisler für den Wiederabdruck in *Lieder und Kantaten* eine signifikante Änderung beim vertonten Text vor, die den religiösen Bezug der Erstfassung eliminiert (siehe Textvergleich S. 233). Im vorliegenden Band werden Opus 2 und Opus 11 in der Fassung der Erstveröffentlichung bei der

Universal-Edition in Wien von 1925 bzw. 1929 ediert, also im ursprünglichen, werkhaften und mit einer Opusnummer versehenen Sammlungszusammenhang. Die Fassungen aus *Lieder und Kantaten* – wie auch die Teilzusammenstellung von Liedern aus Opus 2, die Eisler 1922 seinem Lehrer Arnold Schönberg zu Weihnachten schenkte – finden in den Lesartenverzeichnissen Berücksichtigung. Im Falle von *Der heimliche Aufmarsch* wiederum liegt neben der bereits erwähnten Fassungsvariante für Sprecher und Chor noch eine Umarbeitung vor, die Eisler in seinem Handexemplar des Erstdrucks vorgenommen hat und die eine Umstellung von Strophe und Refrain sowie eine Änderung der Taktart vorsieht. Dem Bereich der autorisierten Fassungen können unmittelbar auch Fassungen von fremder Hand zugeschlagen werden, bei denen Eislers Mit- oder Nacharbeit durch autographe Eintragungen nachweisbar ist. Exemplarisch für diesen Fall steht die Edition verschiedener Fassungen von *Anna-Luise (Wenn die Igel in der Abendstunde)*. Der Erstdruck in *Lieder und Kantaten* (Bd. 9) hat keine besondere Autorität, weil er erst postum 1965 erfolgte. Vielmehr existieren mehrere gleichberechtigte Fassungen in unterschiedlichen Tonarten, von denen die einzige mit einer autographen Partitur hinterlegte Fassung in B-Dur nicht nur keine Textunterlegung enthält, sondern zudem bereits eine Transponieranweisung nach Ges-Dur in der Handschrift von Ernst Busch aufweist. Neben zwei ausgeführten Fassungen in Ges-Dur gibt es auch noch eine Fassung in E-Dur. Diese Fassungen sind allerdings sämtlich von fremder Hand geschrieben und stammen zum Teil aus deutlich späterer Zeit. Da zu diesen Fassungen aber wiederum Material mit autographen Eintragungen überliefert ist, können sie als autorisiert angesehen werden. Auch lässt sich keine Hierarchie bezüglich ihrer Wertigkeit erkennen (siehe hierzu auch die Quellenbewertung im Kritischen Bericht S. 193).

6. Neben Fassungen, die durch Eislers eigenhändige Umarbeitung entstanden sind, gibt es auch Bearbeitungen, die gänzlich von fremder Hand stammen. Zum einen handelt es sich um im Ausland vorgenommene Adaptionen, die Eisler vermutlich lediglich gebilligt hat, ohne jedoch nachweisbar in die Entstehung und Drucklegung involviert gewesen zu sein.¹⁴⁶ Auf ihre Edition wird wegen der unklaren Autorisierung verzichtet. Zum anderen gibt es Herausgeberentscheidungen in ausländischen Druckausgaben, die zumeist der Verdeutlichung für fremdsprachliche Nutzer dienen. Sie werden in den Lesarten referiert.

7. Zu einem wesentlichen Teil handelt es sich bei den Liedern um politische Gebrauchsmusik, d. h. sie vertonten Texte mit einem aktuellen Zeitbezug und sollten als Kampflieder Massen-

¹⁴⁶ Es handelt sich um die Umarbeitung des A-cappella-Chorliedes *Ferner streiken 50.000 Holzarbeiter* durch Michail Druskin, die 1932 in Leningrad gedruckt wurde, sowie um russisch-, ukrainisch- und englischsprachige Fassungen von *Der Rote Wedding*, die offenbar von der auf Schallplatte festgehaltenen Ensemblefassung abgehört und transkribiert wurden [siehe Anm. 124]. Teilweise sind die in Moskau, Leningrad, Charkow und New York in den frühen 1930er Jahren verlegten Ausgaben zweisprachig unter anderem Titel publiziert worden.

wirkung entfalten. Folglich unterlagen gerade die populärsten Lieder einer ambivalenten Geschichtlichkeit, die sich in unterschiedlichen Fassungen des vertonten Textes niederschlug. Von Eisler zumindest passiv autorisiert, fand auf der einen Seite eine beständige Aktualisierung statt, die mit agitatorischer Absicht auf veränderte politische Bedingungen reagierte. Auf der anderen Seite ist eine Traditionalisierung festzustellen, die das Ziel verfolgte, einer bestimmten Textfassung historischen Vorrang einzuräumen. Um diese besondere Rezeption offenzulegen, berücksichtigt die vorliegende Edition auch Fassungen, die nach 1932 entstanden, sofern das Lied selbst im Betrachtungszeitraum des vorliegenden Bandes (1922–1932) komponiert wurde. Bereits der 1937 erfolgte Erstdruck einer Fassung für Singstimme und Klavier von *Der Rote Wedding* setzt sich hinsichtlich des Textinhalts von der ursprünglichen Ensemblefassung ab. Entsprechend den Zeitumständen ruft die Fassung von 1937 zum Kampf gegen den Faschismus auf. In der DDR hat es 1958 und 1961 dann zum Teil wissenschaftlich begleitete Editionen gegeben, die die Erstfassung des Gedichts von Erich Weinert wieder einsetzten, um damit an die Maiereignisse von 1929 zu erinnern. Ernst Busch hat bei einigen Liedern (*Der heimliche Aufmarsch*, *Feldfrüchte*) in der Nachkriegszeit Modernisierungen vorgenommen, um auf die neue politische Situation des Kalten Krieges zu reagieren. Im Falle von *Der Rote Wedding* hat er sogar die Textvorlage komplett umgedichtet und das Lied unter dem Titel *Freie Jugend* in dem von ihm herausgegebenen Band *Hanns Eisler. Sieben Lieder für Massengesang mit vereinfachtem Klaviersatz* veröffentlicht. Im Textvergleich wird auch diese Fassung aufgeführt, obwohl der Anteil Eislers unklar ist.

8. In mehreren Fällen sah sich die vorliegende Edition mit dem Problem von Quellenverlusten konfrontiert. Insbesondere handelt es sich bei den verschollenen Quellen um Partituren, die als Stichvorlage dienten, also um Material von hohem Quellenwert. Beispielsweise führt der Verlust der Stichvorlage für den Erstdruck von *Sechs Lieder für Gesang und Klavier* op. 2 bei der Universal-Edition, Wien nicht nur dazu, dass ein wichtiges Bindeglied zwischen den autographen Quellen und der Druckfassung fehlt, sondern für das zweite Lied der Sammlung überhaupt kein Material jenseits der Druckausgabe überliefert ist. Beim *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* ist der handschriftliche Klavierauszug der Zweitfassung verschollen, also die Vorlage für den von einem Verlagskopisten als Faksimile ausgeführten Erstdruck. Das Fehlen dieser wichtigen Referenzquelle wird hier immerhin noch ausgeglichen durch den Umstand, dass diese Quelle offenbar vier Jahre später als Stichvorlage für eine russische Druckausgabe nochmals Verwendung fand und sich somit die beiden Druckfassungen referentiell aufeinander beziehen lassen. Überwiegend lassen sich die Quellenverluste aber nicht kompensieren, sodass der Textkritik ein ums andere Mal enge Grenzen gesetzt sind. Besonders gravierend stellt sich die Überlieferungsproblematik bei *Der Rote Wedding* dar. Die Quellengeschichte der Besetzungsvariante für Singstimme und Klavier ist lückenhaft und gleich an zwei empfindlichen Stellen für einen langen Zeitraum unterbrochen. Vom Notentext gibt es zwei voneinander unabhängige Fassungen, für die je-

weils keine autographen Quellen existieren. Die Drucklegung dieser beiden Fassungen erfolgte zudem in erheblichem zeitlichem Abstand (8 bzw. 18, 22 Jahre) zur Komposition des Liedes (vermutlich zunächst als Ensemblefassung). Da die späteste gedruckte Fassung zwar die ursprüngliche Version des Weinert-Gedichts vertont (siehe oben), aber unklar ist, ob es sich um eine Originalfassung handelt oder eine nachträgliche Kompilation mit historisierender Absicht, lässt sich die Entstehungsgeschichte der Besetzungsvariante für Singstimme und Klavier nicht zweifelsfrei rekonstruieren. Hier bestand die Aufgabe der Edition darin, das vorhandene Material zu entfalten und auf die Fassungsproblematik hinzuweisen.

Insgesamt lässt sich also festhalten, dass der in diesem Band vorgelegte erste Teil des Liedœuvres Eislers der Jahre 1922–1932 überhaupt erst adäquat durch einen historisch-kritischen Ansatz erfasst werden kann. Grund hierfür ist vor allem seine komplexe Entstehungs-, Bearbeitungs-, Aufführungs-, Rezeptions- und Publikationsgeschichte in wechselvollen Zeitläuften. Da der Erstdruck vieler Lieder an entlegenem Ort erfolgte, beispielsweise in Zeitschriften oder Wurfsendungen, und außerdem die meisten der in- und ausländischen Verlagsausgaben inzwischen vergriffen sind, macht der vorliegende Band in zahlreichen Fällen die Lieder bzw. ihre Fassungen für Singstimme und Klavier überhaupt erst wieder zugänglich. Ferner konnten Druckfehler und Irrtümer in den bisher für die Rezeption maßgeblichen Sammelbänden (*Lieder und Kantaten*, *Hanns Eisler. Gesammelte Werke*) korrigiert werden. Und nicht zuletzt liefert der vorliegende Band einige Erstveröffentlichungen. Zu nennen sind hier *Ich hab' heut' Eis gegessen*, *Certificat d'honneur*, *Danklied an Jan Śliwiński* sowie das Fragment von *Der neue Stern*, die Frühfassungen von *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* und *Feldfrüchte*, alternative bzw. revidierte Fassungen von *Anna-Luise (Wenn die Igel in der Abendstunde)* und *Der heimliche Aufmarsch*.

Die Bearbeitung des vorliegenden Bandes war in erster Linie auf Quellen des Hanns Eisler Archivs und des Ernst Busch Archivs an der Akademie der Künste, Berlin angewiesen. Den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Archivs der Akademie der Künste, Berlin – insbesondere Werner Grünzweig, dem Leiter der Musikarchive, Anouk Jeschke, der Betreuerin des Hanns Eisler Archivs, Elgin Helmstaedt, der Betreuerin des Ernst Busch Archivs, und Franka Köpp, der Betreuerin des Erich Weinert Archivs – bin ich für ihre Hilfestellung und Auskunftsbereitschaft sehr dankbar. Danken möchte ich ferner den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Sächsischen Staatsarchivs, Staatsarchiv Leipzig und des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig für die Bereitstellung von Materialien aus dem Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel und der Sammlung Bibliothek Georgi-Dimitroff-Museum. Für die zuvorkommende Unterstützung in Wien möchte ich mich bei Eike Feß und Hartmut Krones vom Arnold Schönberg Center, Hannes Heher von der Österreichischen Sektion der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Musikabteilungen der Österreichischen Natio-

nalbibliothek und der Wienbibliothek im Rathaus bedanken. Peter Deeg verdanke ich den freundlichen Hinweis auf eine entlegene, in Privatbesitz befindliche Quelle sowie wichtige Hilfestellung bei der Vorbereitung des Editionsprojekts. Zum Gelingen dieses Bandes haben meine Kollegen von der Arbeitsstelle der Hanns Eisler Gesamtausgabe – die Editionsleiter Georg Witte, Thomas Phleps (†) und Hartmut Fladt sowie die wissenschaftlichen Mitarbeiter Marte Auer und Johannes C. Gall – maßgeblich beigetragen. Ihnen allen danke ich für die kollegiale Zusammenarbeit, die kompetente Unterstützung bei

editorischen Sachfragen und die hilfreichen Korrekturarbeiten, die dankenswerterweise auch Klaus Völker, der Vorstandsvorsitzende der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft, und Elmar Juchem vom Editionsbeirat kenntnisreich begleitet haben. Danken möchte ich darüber hinaus Thomas Frenzel, dem für die Gesamtausgaben zuständigen Lektor beim Verlag Breitkopf & Härtel, und der dortigen Herstellungsabteilung für die fruchtbare Kooperation.

Berlin, im Januar 2020

Knud Breyer