

"Glauben Sie mir, ich büsse meine ganzen Sünden ab" : zu Tilo Medeks Einrichtung von Hanns Eislers fragmentarischer "Leipziger Symphonie"

Autor(en): **Schweinhardt, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 61

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928000>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«GLAUBEN SIE MIR, ICH BÜSSE MEINE GANZEN SÜNDEN AB»

VON PETER SCHWEINHARDT

Zu Tilo Medeks Einrichtung von Hanns Eislers fragmentarischer «Leipziger Symphonie»

Es soll für alle nur eine Veranstaltung sein, und zwar am 10. Mai 1997 im Schauspielhaus. Der Beauftragte der Bücherei, eine musikalische Veranstaltung einrichten. Ein Großkonzert. Nicht Mitglied der Bücherei ist zum Zeitpunkt der Jahre 2000 in N. Haupt.

Treffen des Forum in Bonn

Beim letzten Forum «Treffen am 31. Mai 1997» stand das Thema der verschiedenen Dienstleistungen und Angebotsformen der Bibliothek im Mittelpunkt. Der Schwerpunkt lag bei der Präsentation von Projekten und sich verschärfende Notwendigkeit, die in unterschiedlichen Anordnungen, umzusetzen und zu realisieren. Die Bibliothek ist in der Verbindung zum SMP (Schweizer Musik Syndikat) und die Programmschwerpunkte der Bibliothek werden in Bonn. Dieser Kapitel enthält wieder ein Foto, das zeigt, wie die Bibliothek in Bonn ist.

«GLAUBEN SIE MIR, ICH BÜSSE MEINE GANZEN SÜNDEN AB»

Das Foto zeigt wieder ein Foto, das zeigt, wie die Bibliothek in Bonn ist.



Hanns Eislers Werkverzeichnis ist voller Phantome: Werke, die verschollen sind und – weniger tragisch, aber oft spannender – Werke, die wohl nie existiert haben, sondern lediglich in Briefen, Verträgen oder überlieferten mündlichen Äusserungen des Komponisten erscheinen. Dazwischen rangiert sein bekanntestes Fragment, das Projekt einer Oper *Johann Faustus*, zu der, neben Eislers bemerkenswertem, selbstverfasstem Textbuch, nur einige wenige musikalische Skizzen vorliegen – was jedoch Wolfgang Hohensee nicht davon abgehalten hat, dem Mythos der angeblich verschollenen Oper unter Berufung auf Eislermusik nachzukomponieren.¹ Ein weiteres Vorhaben aus Eislers letzter Schaffenszeit ist musikalisch etwas weiter gediehen: eine vom Leipziger Gewandhaus beauftragte Symphonie. Anlässlich des 100. Geburtstages Hanns Eislers hat der Komponist Tilo Medek die dazu vorliegenden Fragmente ergänzt und zu einer viersätzigen Komposition zusammengestellt, die am 8.10.1998 im Gewandhaus (mit dem Gewandhausorchester unter der Leitung von Rolf Reuter) als «Leipziger Symphonie – Eingerichtet von Tilo Medek» uraufgeführt worden ist. Ich halte diesen Rekonstruktionsversuch aus verschiedenen Gründen für nicht gelungen. Weil meine Einwände den momentanen Umgang mit Hanns Eisler und darüberhinaus den Umgang mit Fragmenten berühren, möchte ich sie hier beschreiben.

EISLERS BEITRÄGE ZUR GATTUNG

Dreimal hat Eisler musikalische Formen abgeschlossen, für die er selbst die Bezeichnung «Symphonie» als angemessen empfand. Dreimal haben sehr unterschiedliche Zeit- und Lebensumstände, haben auch sehr unterschiedliche Anlässe zu sehr unterschiedlichen Einlösungen des Gattungsbegriffs geführt. Und dreimal hat Eisler damit auch bemerkenswerte Stellungnahmen zum symphonischen Genre im 20. Jahrhundert abgeliefert.

Zum ersten: Die *Kleine Sinfonie* op. 29 (1931/32) ist ein gleichermaßen für die Zeit der späten Weimarer Republik als auch für Eislers damalige stilistische Verfahrensweisen typischer Versuch, die hehre Gattung, Ballast des 19. Jahrhunderts, und deren zeitgenössische Wiederbelebungsversuche technisch versiert zu attackieren: Deswegen ist sie «klein», deswegen auch schreibt sie sich mit «i» und ohne «ph». Eisler bemerkte dazu 1960: «Um mich von meinen anderen Arbeiten zu erholen, schrieb ich, in ein paar Tagen, dieses Stück. Man möge es so nehmen, wie es gemeint ist:

ein Protest gegen das aufgeblasene, schwülstige, neoklassizistische Musizieren.»² Die *Kleine Sinfonie* ist viersätzig. Die beiden Mittelsätze stellte Eisler aus eigenen, aktuellen, kämpferischen Bühnenmusiken her, die Ecksätze sind neu komponiert, und zwar zwölftönig. In seiner Integration von Kampfmusik und Dodekaphonie ist das Werk ein frühes Produkt eines Projektes, das Eisler späterhin, vor allem während seiner europäischen Exilzeit, fortgeführt hat: der Versöhnung musikalisch anspruchsvollen Materials mit einem ungeschulten Hörergeschmack. Wie wichtig die *Kleine Sinfonie* bei allem späteren Understatement für Eislers Selbstverständnis in dieser Zeit war, mag auch aus einem Brief erhellen, den er kurze Zeit nach der Londoner Uraufführung aus Moskau an Bertolt Brecht schrieb. Eisler berichtet darin von der beifälligen Aufnahme des Stückes durch einen sowjetischen Kulturfunktionär und fühlt sich in seinem kompositorischen Anspruch vehement bestätigt, denn man müsse «diesen alten Bonzen mit Leistung den Mund stopfen»³.

Zum zweiten: Die *Kammer-Symphonie* op. 69 (1940) entstand im Zuge des Filmmusik-Projekts, mit dem sich Eisler und Theodor W. Adorno im amerikanischen Exil etwas Geld verdienten. Der von beiden angestrebte, neue filmmusikalische Ansatz fordert eine vermittelte Eigenständigkeit von Bild- und Tongeschehen, die jedoch nicht als Beziehungslosigkeit misszuverstehen ist. Im Rahmen dieser Bemühungen entstanden einige Filmmusikpartituren, die auch als Werke für den Konzertsaal brauchbar sind und deren am grössten besetzte die *Kammer-Symphonie* ist. Sie ist fünsätzig und bildete den Soundtrack zu dem Dokumentarfilm *White Flood*, der aus rhythmisch montierten Naturszenen (Gletscherbewegungen u.a.) zusammengestellt ist. Den kompositorischen Anspruch des Stückes illustriert eine Bemerkung Eislers aus *Komposition für den Film*, dem zusammen mit Adorno verfertigten Abschlussbericht des Projektes: «Der Komponist hat seine dramaturgische Aufgabe sich zu erschweren getrachtet, indem er auch noch die Zwölftontechnik verwandte. Jedes Bildmoment [...] steht also simultan unter mehreren Anforderungen: Es muss als konkretes Moment der musikalischen Form selbständigen musikalischen Sinn ergeben; es muss im Zwölftonsystem «stimmen», ohne mechanisch zu werden; es muss musikalisch synchron zum Film und eindeutig, mit der äussersten Präzision gebracht werden.»⁴

Und zum dritten: Die *Deutsche Symphonie* op. 50 (1930–58), so bemerkt Eisler 1961, nicht ohne eine gewisse Koketterie,

1. Vgl. dazu auch das Gespräch Hohensees mit Irmgard Schartner, in: I. Schartner, «Hanns Eisler, Johann Faustus. Das Werk und seine Aufführungsgeschichte» (=Musikleben, Studien zur Musikgeschichte Österreichs. Veröffentlichungen des Instituts für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, hg. von Friedrich C. Heller, Bd.7), Frankfurt/Main u.a. 1998, S. 158–169. Ich will nicht unerwähnt lassen, auch selbst ein Eislersches Fragment – den Zeitopern-Versuch *150 Mark* von 1927, Text von David Weber – aufbereitet und auf Grundlage struktureller Analyse ergänzt zu haben. Die Aufführung an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin im Sommer 1998 fand in einem programmatischen Rahmen statt, der an der Beschaffenheit des Materials und dem Grad der Bearbeitung keine Zweifel gelassen hat. Zur Aufführung gebracht wurden lediglich Szenen, die mit wissenschaftlichen und musikalischen Gründen rekonstruierbar sind. Auf das Ganze wurde daraus nicht rückgeschlossen.

2. Hanns Eisler, *Gesammelte Werke*, hg. von Stephanie Eisler und Manfred Grabs im Auftrag der Akademie der Künste der DDR, Serie III, Leipzig 1968ff. (im folgenden: EGW III), Bd. 2, S. 457.

3. Brief vom 20.7.1935 im Bertolt-Brecht-Archiv, BBA 479/16.

4. EGW III/4, S. 195/96.

Notenbeispiel 1
 Hanns Eisler:
 Skizze mit dem für
 die Symphonie
 leicht veränderten
 Anfangsmotiv aus
 der Bühnenmusik
 zu «Wilhelm Tell»,
 Hanns-Eisler-
 Archiv der
 Akademie der
 Künste Berlin,
 HEA 723, fol. 1r.

Andante molto

sei einer «Laune» entsprungen, dem Überdruß, auf seiner USA-Tournee 1935 nichts anderes zu tun, als immer wieder den gleichen Vortrag «über die Kulturbarbarei Deutschlands» zu halten. So habe er, «um wieder etwas zu arbeiten», beschlossen, dieses Werk in Angriff zu nehmen.⁵ Das unter dem Titel «Konzentrationslagersymphonie» begonnene Projekt war bei der Uraufführung, ein knappes Vierteljahrhundert später, in seiner Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte – um ein Eislersches Diktum über seine *Ernstes Gesänge* aufzugreifen – «notwendig aus einer Vergangenheit heraus»⁶. Darüberhinaus umfasst es unterschiedliche Stufen aus Eislers Kompositionspraxis und ist durchaus als Spiegel eines Grossteils seines Lebenswerks verstehbar. Mit der Zusammenbindung dreier Instrumentalsätze und acht verschiedenartiger Vokalteile von teilweise hoher Selbständigkeit zu einem grossangelegten, im Ansatz oratorienhaften Entwurf hat Eisler freilich eine dem ehrgeizigen Titel angemessene musikalische Form gefunden.

EISLERS «LEIPZIGER SYMPHONIE»

1959, wenige Monate nach der Uraufführung der *Deutschen Symphonie*, nahm Eisler den Auftrag an, für das Leipziger Gewandhausorchester eine Symphonie zu schreiben. Die Verfertigung des Stückes machte ihm jedoch grosse Mühe. 1961 bemerkt er dazu: «Glauben Sie mir, ich büsse meine ganzen Sünden ab. Denn a) für wen schreibe ich das? Für das Gewandhausorchester; das sind grossartige Spezialisten. b) Wer sind meine Hörer? Das sind die Menschen der DDR. Die kennen kaum diese Tradition der klassischen Musik. Ich muss also etwas Neues bieten und die klassische Musik überspringen. Glauben Sie mir, ich sitze oft vormittags an meinem Schreibtisch und halte meinen Kopf, um diese Aufgabe zu lösen, da ich mich ja nicht selber ausdrücken will – und mich ungeheuer langweilen würde, weil ich gar nichts auszudrücken habe –, um etwas Praktisches, Brauchbares, aber doch Neues zu geben und den Standard meines musikalischen Denkens zu halten. Das ist für mich ungeheuer kompliziert.»⁷ Deutlich reflektiert diese Gesprächspassage das beinahe lebenslange Schaffensproblem Eislers, von dem schon im Zusammenhang der *Kleinen Sinfonie* die Rede war: Das Bestreben, den Widerspruch zwischen Verständlichkeit und Kunstanspruch aufzuheben – wobei Eislers jeweilige Messlatte durchaus diskussionswürdig wäre. Aufgrund der gesellschaftlich-politischen Bedingtheit dieses bekannten Dilemmas gelangte er in der späten

Weimarer Republik und im Exil zwangsläufig zu anderen Auflösungsversuchen als nach dem Zweiten Weltkrieg, und auch seine drei vollendeten Symphonien tragen diese Spannung – auf jeweils unterschiedliche Weise – aus. Für Eisler waren die Paradegattungen des bürgerlichen Musikbetriebs, Symphonie und Oper, nach der Etablierung einer sozialistischen Gesellschaftsordnung *theoretisch* wieder diskutabel; einen stilistischen Neuanfang in diesen Genres hat er in seiner letzten Lebens- und Schaffensperiode nicht mehr geleistet, gehört doch auch die *Deutsche Symphonie* trotz ihrer späten Uraufführung letztlich der Exilzeit an.

Eine Rekonstruktion der *Leipziger Symphonie* wäre also sowohl für die Eislersche Werkgeschichte als auch für die Musikgeschichte der frühen DDR von ausserordentlichem Interesse. Wie sieht nun das fragmentarische Material aus? Im Eisler-Archiv der Akademie der Künste in Berlin liegt eine Mappe mit 17 Blatt recht heterogenen Materials, das in der einen oder anderen Form wohl zum Bestand des Werkes gehört hätte.⁸ Es sind dies im einzelnen:

- eine sechstaktige Skizze mit dem leicht veränderten Anfangsmotiv des vokalen Mittelteils aus dem Vorspiel von Eislers 1962 komponierter Bühnenmusik zu *Wilhelm Tell* (Notenbeispiel 1)
- eine Seite mit sehr flüchtigen Skizzen, Notizen und dem Titel *Leipziger Symphonie*. Hier findet sich auch – wenngleich wohl nicht von Eislers Hand – das Datum des mutmasslichen Beginns der Arbeit an der Symphonie: 24.X.1959.
- die Partitur einer *Andante con moto* überschriebenen Nummer aus der 1957 komponierten Musik zu Raymond Rouleaus Spielfilm *Die Hexen von Salem* (Notenbeispiel 2)
- eine teils textierte Skizze des Beginns des «Epilogs» der *Ernstes Gesänge*. (Der spätere «Epilog» – zu ihm gehören neben der im Symphonie-Konvolut skizzierten Vokalpassage noch Zwischenspiele, die Eisler einer seiner Hollywoodpartituren entnahm – wurde vor seiner Verwendung in den *Ernstes Gesängen* bei einer Gedenkveranstaltung zu Johannes R. Bechers 70. Geburtstag als *Nänie auf den Tod eines Dichters* aufgeführt. Doch auch eine «Drittverwertung» für die *Leipziger Symphonie* wäre im Werk Eislers nicht singulär.)
- wenige Skizzen sowie die Partitur eines *Con moto* überschriebenen Satzes, der allerdings nach 217 Takten unvermittelt abbricht (Notenbeispiel 3 und 4)

5. EGW III/7, S. 226.

6. EGW III/7, S. 266.

7. EGW III/7, S. 154/55.

8. Signatur: HEA 723.

9. In der Folge stehen Medeks Satzbezeichnungen immer in Anführungszeichen, Eislers Werktitel sind kursiv gedruckt.

10. Gemeint ist *Vorspiel und Gesang «Es lächelt der See»*, wie abgedruckt in: Hanns Eisler, *Lieder und Kantaten*, Bd. 10, Leipzig 1966, S. 95–128. Die gesamte Bühnenmusik besteht noch aus sieben weiteren Nummern.

11. Programmheft des Gewandhauses zu Leipzig, Konzert am 8./9.10.1998, S. 11.

Notenbeispiel 2
Hanns Eisler:
Anfang und
Schluss des
«Andante con
moto» aus der
Filmmusik zu «Die
Hexen von Salem»,
HEA 723, fol. 3v
bzw. 5r. In der
Trompetenstimme
(T. 1 und 2) sind
Spuren der
Bearbeitung für die
Verwendung in der
Symphonie zu
beobachten:
Die Violinfigur ist
mit Kugel-
schreiber in das
Bleistiftautograph
eingetragen. Die
Bemerkung am
Schluss («Pour le
conducteur»...)
weist darauf hin,
dass es sich um eine
Filmmusikpartitur
handelt.

1 *Andante con moto* *M. 1*

Fl.
1. Trp.
Timp.
Vl.
Vla.

3
4
2/45

après le Timpani
pleins Fautes

TILO MEDEKS EINRICHTUNG

Tilo Medeks Versuch, die Bruchstücke zu einer Symphonie zusammenzufassen, ist wie folgt gegliedert:

1. Vorspiel und Idylle (Bearbeitung des Vorspiels aus *Wilhelm Tell*)
2. Con moto I (ergänzte Originalkomposition)
3. Con moto II (Andante con moto aus *Die Hexen von Salem*)
4. Marsch ohne Worte (Bearbeitung des *Linken Marschs*)

Zum 1. Satz («Vorspiel mit eingeschlossener Idylle»⁹): Im Programmheft der Uraufführung schreibt Medek, die Bühnenmusik zu *Wilhelm Tell*¹⁰ «speist sich aus dem «Andante

molto»-Entwurf der Sinfonie – aus einer sechstaktigen Violinen-Cantilene erwuchs die Textunterlegung»; das Vorspiel sei «als 1. Satz in die Symphonie zurückgeführt, d. h. wieder enttextet» worden.¹¹ Auf eine Verwendung des fraglichen Melodiefragments in der Symphonie deutet neben der Lage der Skizze im Archiv-Konvolut v. a. eine Bemerkung von Nathan Notowicz, Eisler habe das *Tell*-Vorspiel dafür verwenden wollen.¹² Nun ist es nicht mehr erfindlich, wer die Mappe mit dem mutmasslichen Material für die Symphonie zusammengestellt hat, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Notowicz dies beim ersten Ordnen von Eislers kompositorischem Nachlass selbst getan hat. Es mag also sein, dass er seine Erinnerung an mündliche Bemerkungen Eislers über den Bau der Komposition durch die Einordnung verstreuten Materials unterfüttert hat. Auch insofern ist Behutsamkeit

12. Vgl. dazu Ingeborg Allihn: «Eislers Bühnenmusik zu Friedrich Schillers WILHELM TELL. Bemerkungen zu einem musikästhetischen Problem», in: *Hanns Eisler heute. Berichte-Probleme-Beobachtungen* (=Akademie der Künste der DDR, Arbeitsheft 19, redigiert von Manfred Grabs), Berlin 1974, S. 94–99.

Notenbeispiel 3
Hanns Eisler:
Anfang des
«Con moto»-Satzes
der Symphonie,
HEA 723,
fol. 7v, 8r.

bei der «Interpretation» der Archiv-Mappe in Richtung auf ein Endprodukt angebracht. Ausserdem erscheint es keineswegs einleuchtend, dass die Bühnenmusik sich aus jenen sechs Takten «speist»: Die achteilige Musik für die *Tell*-Inszenierung des Deutschen Theaters in Berlin hat Eisler überwiegend aus früherer Film- und Bühnenmusik zusammengestellt, der einzig «originale» Teil ist just der vokale Mittelteil des Vorspiels¹³, für dessen Beginn Eisler die sechstaktige Melodie verwendet hat. Die Frage der Priorität bleibt also ungewiss: Es mag sein, dass Eisler die sechs Melodietakte für die Symphonie aufgezeichnet und sich ihrer für die Passage in der Bühnenmusik bedient hat; er könnte aber auch umgekehrt darauf gekommen sein, dass sich das Hirten-Motiv gut für einen ruhigen Teil seiner Symphonie eignen würde.¹⁴ Wie dem auch sei, es ist nicht zu klären, ob, und wenn ja, in

welcher Form (und an welcher Stelle) das *Tell*-Vorspiel in der Symphonie aufgetaucht wäre.

Zum 2. und 3. Satz («Con moto I» und «Con moto II»): Als Mittelsätze setzt Medek die beiden weitgehend ausgearbeiteten Partituren aus der Archiv-Mappe, das unvermittelt abbrechende *Con moto* und den Ausschnitt aus der Filmmusik *Die Hexen von Salem*. Wenn er schreibt, beide Sätze gründeten sich auf die Filmmusik,¹⁵ so ist dies irreführend und vereinfachend zugleich: Das *Andante con moto* (bei Medek: «Con moto II») liegt als beinahe unversehrte Filmmusiksequenz in der Mappe, das *Con moto* («Con moto I») ist mit grosser Wahrscheinlichkeit eine ausschliesslich für die *Leipziger Symphonie* hergestellte Originalkomposition, die freilich – wie bei Eisler lebenslang, und verstärkt in seinen letzten Lebensjahren, üblich – Ausschnitte vorangehender

13. Das «Vorspiel» wurde zu Beginn des Dramas bis zum Auftritt Ruodis eingespielt. Übrigens scheint diese Originalkomposition damals gar nicht vollständig erklingen zu sein. In einem Mitschnitt im Tonarchiv des Deutschen Theaters Berlin endet die Musik jedenfalls vor dem Einsatz des Hirten in Kuhglockengeläut.

14. Für die erste Variante spräche die Lage der Skizze im Konvolut, die zweite würde sich eher mit Notowicz's Hinweis auf eine Verwendung des

Andante

Poco meno

Poco meno

pizz

arco

Tempo

oder gleichzeitiger eigener Werke teils wörtlich zitiert. Und wenn Eislers *Con moto*-Fragment auch Passagen aus der Musik zu den *Hexen von Salem* enthält (Passagen übrigens, die Eisler zuvor schon in der Bühnenmusik zu *Sturm* verwendet hatte, ohne dass diese damit auf der Filmmusik «gründen» würde), so ist es doch wesentlich, seine kompositorische Eigenständigkeit in Abgrenzung von der beiliegenden Filmmusik-Nummer deutlich zu machen.

In beiden Sätzen nimmt Medek zahlreiche unterschiedlich starke Retuschen an Eislers Instrumentation vor, über deren Gründe hier nicht spekuliert werden soll, die den Klang aber im Resultat durchweg etwas aufblähen: Stets wird die Instrumentation dicker, niemals deutlicher. Die Eingriffe reichen im *Con moto*-Satz (also Medeks «Con moto I») von rein klanglichen Verstärkungen über Änderungen der Spiel-

anweisung (z.B. Kontrabässe *con legno* statt *pizzicato*) und der Tonhöhe (z.B. Hörner in T.167), bis zur Einfügung eines zusätzlichen Taktes (T. 112¹⁶) und neuer kontrapunktischer Nebenstimmen. Der mutigste Eingriff in Eislers Partitur ist naturgemäss die Zuendeführung des abgebrochenen *Con moto*-Satzes, die aufgrund des recht komplexen formalen Aufbaus des Satzes weitgehend spekulativ bleiben muss, auch wenn Medek schreibt, das Stück «musste in seinem «drängenden» (Eislers Vortragsbezeichnung) Duktus vollendet werden»¹⁷. Medek setzt die Bewegung der letzten Takte Eislers noch 37 Takte lang fort (Notenbeispiel 5), gibt noch einige weitere Instrumente (etwa Marimbaphon, Klavier, Tempelblöcke) und verschiedene Ornamente hinzu und schliesst, indem er nun seinerseits unvermittelt abbrechen lässt. Während der dritte Satz («Con moto II») das einzige

Vorspiels für die Symphonie, wie immer diese ausgefallen wäre, decken.

15. Programmheft, S.11.

16. Die Taktangaben beziehen sich auf Medeks Partitur, die beim Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, leihweise erhältlich ist.

17. Programmheft, S. 11.

Material in der Mappe gewesen sein dürfte, für das gilt, was Medek dem gesamten Konvolut unterstellt, nämlich «zu behauende Blöcke seines eigenen [Eislers] Steinbruchs» zu sein¹⁸, so stellt der zweite die eigentliche Sensation des Konvoluts dar, einen wahrscheinlich fast abschliessend ausgearbeiteten Entwurf eines Symphoniesatzes, für dessen Präsentation es durchaus denkbar gewesen wäre, den Eislerschen Abbruch kenntlich zu machen – sei es durch schlichtes Verstummen oder durch weitergehende Verdeutlichung der kompositorischen Anknüpfung des Bearbeiters. Die unglücklichste Variante aber scheint mir im Umgang mit einem derart interessanten Fragment zu sein, ein wenig wie Eisler und ein wenig wie Medek weiterzumachen, und dabei hinter Eisler (und hinter Medek?) zurückzufallen.

Zum 4. Satz («Marsch ohne Worte (Linker Marsch)»): Wladimir Majakowski textete seinen *Linken Marsch* – der selbstüberlieferten Anekdote nach – im Dezember 1918 auf der Droschkenfahrt zu einer Veranstaltung revolutionärer Matrosen in Petrograd. Hanns Eisler komponierte das Zeitgedicht im August 1957 in einem Salzburger Hotel und baute es einige Monate später als Eröffnungsnummer in seine Bühnenmusik zu Wladimir N. Bill-Bjelozerkowskis Revolu-

tionsepos *Sturm* ein. Und Tilo Medek hat sich – hörbar ohne den Einfluss von Droschkenfahrt, Salzburger Sommerluft oder eines anderen Mozartschen Schaffensimpulses – für ein Neu-Arrangement dieses Stückes als Abschluss seiner Symphonie-Einrichtung entschieden. Neben der Vergrößerung des Orchesterapparates gegenüber dem Eislerschen Original äussert sich die Bearbeitung vor allem im Einfügen von einigen Zwischenspieltakten zwischen die vier Strophen des Liedes. In den Strophen selbst wird die Singstimme durch einen Chor von Trompeten und Posaunen ersetzt. Als Mittel der Dynamisierung und programmatische Idee dienen Medek instrumentatorische Steigerung und taktweise Verkürzung der Zwischenspiele (6, 5 und 4 Takte) sowie vor allem die Ausgestaltung des Blechbläserchores: Die erste Strophe bringt Eislers c-Moll-Melodie im Unisono, die zweite und dritte Strophe verlaufen durch unterschiedliche Dreiton-Cluster zunehmend dissonant, und schliesslich lässt Medek den Marsch wieder in seiner Originalgestalt blasen (Notenbeispiel 6).

Im Programmheft begründet er die Wahl des Schlussstückes. Da Eisler seine *Nänie auf den Tod eines Dichters* als Abschlussatz habe verwenden wollen, das Stück aber be-

Notenbeispiel 4
Die sechs letzten
Takte des «Con
moto»-Satzes
der Symphonie
in Eislers Autograph,
HEA 723, fol. 17 r, v.

Notenbeispiel 5
Die letzten beiden
originalen Takte
des «Con moto»-
Satzes sowie die
ersten beiden der
Weiterführung in
Tilo Medeks
Einrichtung der
«Leipziger
Symphonie».

© Deutscher Verlag
für Musik, Leipzig

reits als *Epilog* in seine *Ernstes Gesänge* aufgenommen hat, «suchte ich ein Äquivalent, zumal aus den Skizzen nicht hervorgeht, ob er die «Nänie» instrumental-sinfonisch verarbeiten wollte».¹⁹ In der Tat ist es wiederum unklar, ob, in welcher Form und für welchen Satz die in der Archiv-Mappe liegende Themenskizze verwandt worden wäre, und es ist deswegen nicht einleuchtend, sie als Nukleus eines Schlusssatzes zu deuten. Medek tut dies, nur um sie zu verwerfen und ein «Äquivalent» dafür anbieten zu können; aber das liefert er keineswegs. Vielmehr gehorcht die Auswahl und die Gestaltung des Finales ganz anderen, dramaturgischen und wohl auch politischen Gründen, die sich klar benennen lassen und auch mit Medeks persönlichem Eisler-Bild zu tun haben.

In seinem Programmheftbeitrag zitiert Medek ausgiebig aus demjenigen Gespräch Eislers mit Hans Bunge, in dem dieser ihn auch zur laufenden Arbeit an der Symphonie

befragte. In der Passage – die, wie viele Äusserungen in den brillanten, gern, oft und nicht immer klug zitierten Interviews, ihrer Dialektik und Launigkeit entkleidet, wahrlich zum Missverstehen einlädt – spricht Eisler von der Mühe und der Frustration, die ihm die Arbeit an dem Werk bereite: es sei «eine Hölle» und er wisse gar nicht, für wen er die Symphonie (ausser natürlich fürs Gewandhaus) schreibe, denn es läge ja kein gesellschaftlicher Auftrag dafür vor.²⁰ Die Äusserungen stehen im Zusammenhang mit Eislers komplexer Schaffenssituation in den letzten Jahren seines Lebens: Forderungen nach ästhetischem Neubeginn und immense, bis heute utopisch gebliebene Volksbildungsansprüche – Forderungen und Ansprüche, die lange schon Teil seiner Anschauung waren und auf deren Einlösung in einem sozialistischen Staat er grosse Hoffnung gesetzt hatte – sah er nach wie vor in weiter Ferne, ohne jedoch den Marxismus als Verwirklichungsmodell der Grundlagen dieser

19. Programmheft, S. 11.

20. Diese und die folgenden zitierten Aussagen Eislers aus: EGW III/7, S. 265/66.

Notenbeispiel 6
 Vom Cluster zum
 reinen Dreiklang,
 oder «Durch Nacht
 zum Licht»:
 Tilo Medeks
 Version des
 «Linken Marsches»
 von Eisler
 («Marsch ohne
 Worte» T. 51-54
 [Trompeten und
 Posaunen]
 bzw. 74-77)

© Deutscher Verlag
 für Musik, Leipzig

Handwritten musical score for 'Vom Cluster zum reinen Dreiklang' by Tilo Medek. The score is arranged in systems for various instruments including Trumpets (Trv.), Trombones (Tb.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Hr.), Percussion (Pk.), Violins (V. ol.), and Viola (Vc.). The score features complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as p, mf, and p. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into systems, with some instruments having multiple staves (e.g., 1. and 2. 3.). The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and articulation marks.

Wünsche jemals preiszugeben. Und so redet er in den Interviews mit Bunge, zwischen Emphase, Vorsicht, Koketterie, Sarkasmus – weder Leidenschaft noch Verstand sparend –, über die Notwendigkeit der Standards absoluter Musik (und erteilt damit vielen, die oft unter Berufung auf Eisler schlechte Gebrauchsmusik komponierten, eine Ohrfeige), über die Dummheit der Kulturfunktionäre (selbstverständlich ironisch gebrochen und mit der Hoffnung auf deren Besserung durch Lernen), und über vielerlei Gebrechen westlicher und östlicher Gegenwart – eingeschlossen der eigenen, physischen und schöpferischen Gebrechen, die seine Lebenssituation prägten. Tilo Medek zitiert nun den Abschnitt, in dem vom fehlenden gesellschaftlichen Auftrag für eine Symphonie die Rede ist, von einer – so Eisler – «Masse von Zuhörern», die man dafür haben müsste («ungefähr wie Beethoven sie hatte»), aber nicht hätte, und folgert: «Damit meinte er [Eisler] nicht den fehlenden grossen Konzertsaal in Leipzig, sondern er verleugnete die Klasse, für die er angetreten war, zu komponieren», und weiter: «In die Emigration hatte er die revolutionären Visionen mitgenommen, aus der Emigration kam er – spät – illusionslos in die sich gerade gründende DDR». ²¹ Medek, der künstlerisch in der DDR aufgewachsen ist und dessen dortige produktive und erfolgreiche Komponistenlaufbahn in der Folge der Biermann-Ausbürgerung ein Ende fand, macht in erster Linie eigene Rechnungen mit dem verflochtenen System auf, wenn er seinen hochgeschätzten Wunsch-Lehrer Eisler als Dissidenten deutet. Und dies ist deswegen wichtig zu erkennen, weil es die Beschaffenheit des Medek'schen Symphoniefinales zu erklären hilft. Eislers Diktum über das «Durch Nacht zum Licht», dass man nicht immer wieder «mit schwächerer Stimme wie Beethoven» komponieren müsse (eine weitere freundliche Ohrfeige für die damals herrschende Lehre der, mit Majakowski zu sprechen: «Optimistelzweigs») und seine folgende, mehrdeutige Bemerkung – «Vielleicht mache ich es umgekehrt, nur um etwas Abwechslung, um die Ohren unserer Hörer etwas besser zu befriedigen» – lastete laut Medek «als Lähmung über dem Projekt». ²² Offenbar deswegen hat er mit seinem dramaturgischen Finalkonzept, bei aller Nähe an eine Eisler'sche Vorlage, ja gerade durch diese Nähe, eine mit Sicherheit völlig falsche Fährte gelegt, um Eislers späte Bemühung um die symphonische Form zu verstehen. Denn die Lage des *Nänie*-Motivs im Skizzenkonvolut im Zusammenhang mit den Interview-Aussagen verweist (wenn sie denn «verweist») auf die *Möglichkeit* eines stillen Schlussatzes im Sinne der – damals durchaus nicht wohlfeilen – Vermeidung von unkritischem Optimismus. Indem Medek ein «Kampflied» aufgreift ²³ und indem er es durch symphonische, dissonante «Nacht» ins revolutionär strahlende, originale c-Moll-«Licht» führt, entscheidet er sich für den «alten Eisler», den heute – so hat auch das Jubiläumsjahr 1998 gezeigt – immer noch am ehesten konsensfähigen Kampfmusik-Schwammerl. Mit dem Hinweis auf Eislers – und seine eigene – Frustration mit der DDR wischt er einen Grossteil des Spannenden, Widersprüchlichen, Nachdenklichen beim späten Eisler vom Tisch.

MÖGLICHKEITEN DES UMGANGS MIT SYMPHONISCHEN FRAGMENTEN

Medeks Resumé lautet: «So besitzen wir nun drei Sinfonien Hanns Eislers: die «Kleine Sinfonie» ..., die «Deutsche Symphonie» ... und die «Leipziger Symphonie»». ²⁴ Unschärf daran ist nicht so sehr die Tatsache, dass er die *Kammersymphonie* vergisst, sondern die Selbstverständlichkeit, mit der er die Einrichtung der *Leipziger Symphonie* mitzählt. Von einem rekonstruierbaren Bestand des gesamten Werkes

kann nicht gesprochen werden, und nur das könnte die Rede vom «Besitz» ansatzweise rechtfertigen.

Der Kern des Problems von «Rekonstruktionen» dieser Art – die ja in aller Regel Konstruktionen sind – scheint mir im Selbstverständnis und der Methode des Konstrukteurs zu liegen. Die Kunst, ein musikalisches Fragment zu erben, bewegt sich zwischen den Polen musikwissenschaftlichen und kompositorischen Umgangs. Im ersten Falle ist Bescheidenheit (oder Realitätssinn), im zweiten Kreativität wünschenswert, in jedem Fall aber sollte in diesem Spannungsfeld Position bezogen werden. Zur Kritik an Tilo Medeks Bearbeitung des Fragments lädt denn meines Erachtens vor allem ein, dass er die Aufgabe weder musikwissenschaftlich lauter, noch kompositorisch stichhaltig gelöst hat und dadurch einen ästhetisch schlechten Kompromiss eingegangen ist.

Gegen die Rekonstruierbarkeit des Ganzen spricht aus musikwissenschaftlicher Sicht nicht nur der Befund des Skizzenmaterials an sich, sondern auch das eingangs erläuterte ungenaue Bild von Eisler als Symphonieschreiber. Schon durch die schiere Abwesenheit eines konsistenten Symphonien-Oeuvres wird sich jede Bemühung um die *Leipziger Symphonie* von den Rekonstruktionsversuchen etwa der Mahlerschen oder auch der Beethovenschen «Zehnten» unterscheiden, denn beide haben immerhin einen mehr oder weniger homogenen symphonischen Korpus als Bezugspunkt, als stilistisches und formales Vorlagenreservoir anzubieten. ²⁵ Und wäre Barry Cooper auf die Idee gekommen, den aus Beethovens Skizzen konstruierten Satz der «Zehnten» – vergleichbar etwa Medeks Vorgehensweise – durch eine Instrumentalversion der Kerker-Arie Florestans zu ergänzen, so hätte dies das Bild des Symphonikers Beethoven weniger getrübt, als es die schematische Auffüllung der Idee «Leipziger Symphonie» angesichts von Eislers schwierigem Verhältnis zu dieser Gattung getan hat.

Nichts hätte meines Erachtens gegen eine Aufführung des Rohmaterials aus der Archiv-Mappe gesprochen, mit dem Hinweis auf die ergänzten Stellen oder – besser – nur die Fragmente ausstellend. Nichts hätte auch dagegen gesprochen, an Eislers Skizzen produktiv anzuknüpfen, also: Eisler Eisler und Medek deutlich Medek sein lassend, was überhaupt nicht ausgeschlossen hätte, sich kompositorisch auf das Vorbild zu beziehen. Medek hat Eisler wohlmeinend einen Bärenienst erwiesen, indem er fragwürdige Retuschen – als habe sich Eisler, um nur ein Beispiel zu nennen, nichts dabei gedacht, im *Con moto* und in seiner eigenen Orchestrierung des *Linken Marsches* einen ausgedünnten Hörnersatz zu schreiben, und nicht durchweg vier Hörner zu verwenden! – an Eislers Material für ein völlig ungeklärtes Projekt anbringt. Mit vorgeblicher Werktreue hat er eine Grossform zusammengesetzt, die so nie komponiert worden wäre. Dass das Gewandhaus zu Eislers Hundertstem gerade eine *Leipziger Symphonie* uraufführen wollte, ist verständlich. Hätte man, was ja möglich gewesen wäre, neben den kenntlichen Fragmenten noch die übrigen, abgeschlossenen symphonischen Versuche Eislers aufs Programm gesetzt, so hätte sich mehr vom Symphonie-Projekt vermittelt als durch Tilo Medeks «Einrichtung». Es gibt wohl andere Gründe dafür, dass Eisler mit der Symphonie nicht fertig geworden ist, als seinen desolaten Gesundheitszustand: Probleme der Form und der Ästhetik. Das Aufbrechen dieser für Eisler ungelösten Fragen am Fragment ist allemal interessanter als dessen Vervollständigung.

21. Programmheft, S. 10.
22. Ebd.
23. Ebd.
24. Ebd., S. 12.
25. Freilich ist der Bestand für eine Beethovensche zehnte Symphonie noch schmäler als im Falle von Eislers *Leipziger*, aber Barry Cooper begnügt sich immerhin mit der Vorstellung eines Satzes und legt über dessen Konstruktion und Stellenwert, sowie über die Gründe, die für diesen Versuch sprechen, genauestens Rechenschaft ab. Mit dem Ausmass der Herstellbarkeit einer Fassung der Mahlerschen Zehnten ist das oben beschriebene Material überhaupt nicht zu vergleichen.