

Thomas Ahrend, Friedrike Wißmann, Gert Mattenklott

Die Hanns Eisler Gesamtausgabe

1. Die Edition der Noten

Der Komponist Hanns Eisler hat neben ‚Werken‘ im emphatischen Sinne zahlreiche Kompositionen hinterlassen, bei denen mehr als ihre autonome Textgestalt die Funktion im Vordergrund stand. Unter diese ‚angewandte Musik‘ fallen Vokalmusikstücke in unterschiedlicher Besetzung, jeweils zu konkreten Anlässen geschrieben bzw. neu bearbeitet, sowie Bühnen- und Filmmusiken. Überschneidungen zwischen Kompositionen mit zweckorientierter Funktion und ‚Werkcharakter‘ sind häufig.

Die Edition der Kompositionen innerhalb der Hanns Eisler Gesamtausgabe¹ unternimmt den Versuch, die Aspekte seiner kompositorischen Tätigkeit in ihrer Vielgestaltigkeit zu erfassen und zu dokumentieren. Die sich hieraus ergebenden Probleme sind zahlreich. Auf eines sei im folgenden näher eingegangen: die Siglenvergabe bei komplexer Quellenlage.

Die charakteristischen Eigenarten der musikalischen Produktion Hanns Eislers haben Konsequenzen auch für die Beschaffenheit der Quellen und die Art und Weise, wie sie sich dem philologisch Arbeitenden darbieten.² Die daraus entstehenden Probleme sind selbst Spuren eines wechselseitigen Verhältnisses von kompositorischer, musikalisch-ausführender und editorischer Praxis in ihren unterschiedlichen historischen Stadien: Der kompositorischen Praxis folgt eine musikalisch-ausführende, die ihrerseits eine editorische voraussetzt (Erstellung von Aufführungsmaterial usw.). Nicht zeitgenössische Editionen (wie z. B. historisch-kritische Gesamtausgaben) können versuchen, diese unterschiedlichen Praktiken in ihren Abhängigkeiten zu durchleuchten, und so einen Text erstellen (in Noten, Einleitung und Kritischem Bericht), der idealerweise die jeweiligen

¹ Der erste Band im Rahmen der Edition der Gesammelten Werke Hanns Eislers (EGW) wurde 1968 von Nathan Notowicz publiziert, dem Archivleiter des Hanns-Eisler-Archivs der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Manfred Grabs führte die Gesammelten Werke nach dessen Tod weiter und setzte gleichfalls die Sammlung und Katalogisierung der Primär- und Sekundärquellen fort. Betreut von Grabs und dessen Nachfolger Eberhardt Klemm erschienen bis 1989 drei weitere Noten- sowie fünf Schriftenbände beim VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig. Nach 1989 erwarb das Land Berlin den Eisler-Nachlaß und stellte ihn der neugegründeten Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin zur Verfügung. Zur Fortsetzung der Gesamtausgabe wurde 1994 die Internationale Hanns Eisler Gesellschaft e. V. in Berlin gegründet. Seit 1998 gibt es die Arbeitsstelle der Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA) am Fachbereich Germanistik der Freien Universität Berlin.

² Der größte Teil des Nachlasses von Hanns Eisler befindet sich im Hanns-Eisler-Archiv innerhalb des Musikabteilung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß eine Ende der 90er Jahre abgeschlossene neue Verzeichnung der dort aufbewahrten musikalischen Quellen die philologische Arbeit sehr erleichtert. Vgl.: Inventar der Musikautographe im Hanns-Eisler-Archiv. Zusammengestellt von Christiane Niklew, Daniela Reinhold und Helgard Rienäcker. In: Hanns Eisler. 's müßt dem Himmel Höllenangst werden. Hrsg. von Maren Köster. Hofheim 1998 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, 3), S. 201–297.

Belange der vorangegangenen Praktiken transparent macht und diese je nach den Interessen der neuen Praxis berücksichtigt. Für diese Kritik benötigt der Editor ein geeignetes Maß an Theorie, die es ihm ermöglicht, seine Ergebnisse in systematischer und auch den argumentativen Standards der ‚scientific community‘ genügender Form zu präsentieren.

Gerade hinsichtlich einer systematischen Darstellung bietet die Quellenlage bei Eisler besondere Schwierigkeiten: Allgemein läßt sich sagen, daß die Quellen häufig sehr durchmischt sind – und die Art und Weise der Mischung ist eben gerade Spur der historischen Praktiken, der sie ihre Entstehung verdanken. In vielen Quellen finden sich autographe Teile und Abschriften fremder Hand nebeneinander, so daß von einer gesamten Quelle entweder als Autograph oder als Abschrift zu sprechen, in diesen Fällen nicht sinnvoll ist. Auch finden sich innerhalb einer Quelle mitunter mehrere Textzeugen unterschiedlichster Art zu einem Text (z. B. eine autographe Niederschrift und eine Abschrift fremder Hand zu einer Nummer neben Autographen oder Abschriften zu anderen, aber nicht allen Nummern einer aus mehreren Nummern bestehenden Komposition). Hinzu kommt, daß Textzeugen häufig mehrere Fassungen des Textes repräsentieren. Ein weiteres Problem bieten bestimmte ‚moderne‘ Reproduktionstechniken, insbesondere bei Quellen, die als Fotokopie überliefert sind: Bei Korrekturspuren in diesen Quellen, muß unterschieden werden, ob sie auf Kopiervorlage oder auf Kopie vollzogen wurden. Eine Entscheidung über den Quellenwert von Eintragungen auf Kopie ist oftmals schwierig (z. B. wenn die Kopie möglicherweise postum als Aufführungsmaterial benutzt wurde), eine Bestimmung der Handschrift von Eintragungen auf Kopiervorlage aufgrund der eventuellen schlechten Kopierqualität manchmal unmöglich.

Die hier allgemein skizzierte Art der Quellen produziert Probleme insbesondere terminologischer Art, konkret: hinsichtlich der Siglenvergabe.

Bei der Arbeit an derzeit laufenden Editionen innerhalb der Hanns Eisler Gesamtausgabe wurde deswegen ein System der Siglenvergabe entworfen, das den beschriebenen Problemen Rechnung zu tragen versucht. Grundlage ist dabei eine Trennung zwischen den Siglen für einerseits ‚bibliographische‘ Quellen und andererseits ‚inhaltliche‘ Einheiten innerhalb dieser Quellen.

Quellensiglen bestehen – wie gewohnt – aus Versalien, die der chronologischen Abfolge entsprechend alphabetisch vergeben werden (A, B, C usw.). Inhaltssiglen haben eine syntaktische Form, die aus drei Stellen besteht:

1. einer Kombination aus Versal und Minuskel, die als Abkürzung für die Beschaffenheit der betreffenden Einheit steht (**Sk** = Skizze, **Ag** = Autograph, **Fh** = Fremde Hand, **Dr** = Druck);

2. einer ersten Ziffer, welche die Zuordnung der betreffenden Einheit innerhalb einer mehrsätzigen oder aus mehreren Nummern bestehenden Komposition bezeichnet (z. B. **Sk1** = Skizze zum 1. Satz, **Ag2** = Autograph zu Nr. 2, **Fh3** = Abschrift fremder Hand von Nr. 3);

3. einer zweiten Ziffer (von der ersten durch einen Schrägstrich abgetrennt), welche die chronologische Reihenfolge der inhaltlichen Einheiten jeweils zu einem Satz bzw. einer Nummer bezeichnet (z. B. **Sk1/1** = Skizze zum ersten Satz und früheste überlieferte Einheit zu diesem Satz überhaupt, **Ag2/3** = Autograph zu Nr. 2 und chronologisch dritte Einheit zu Nr. 2, **Fh4/6** = Abschrift fremder Hand von Nr. 4 und chronologisch sechste Einheit zu Nr. 4).

Werden Quellensiglen und Inhaltssiglen zusammen genannt, sollten sie durch einen Doppelpunkt voneinander getrennt sein, um den notwendigen Bezug immer deutlich zu machen (z. B. D:Ag4/5 = Autograph zu Nr. 4 und chronologisch fünfte Einheit zu Nr. 4 in der Quelle D).

Verschollene Quellen bzw. Inhaltseinheiten werden durch eckige Klammern gekennzeichnet (z. B. [I], [Fh3/10], [R]:[Ag2/1]).

Daneben können Inhaltssiglen mit folgenden Zusätzen versehen werden:

- F: Fotokopie (z. B. T:Ag2/1^{F1} = die erste Fotokopie der verschollenen Einheit [Ag2/1] in Quelle T)
- PA / ST u. a.: Partitur, Stimmensatz u. a. (z. B. FhST2/3 = Stimmensatz von fremder Hand zu Nr. 2)
- (): unvollständig (z. B. FhST13/3^(F) = unvollständige Fotokopie eines Stimmensatzes, Fh^(ST)13/3^F = Fotokopie eines unvollständigen Stimmensatzes)

Die Quellenübersicht zu der derzeit im Entstehen begriffenen Edition der Bühnenmusik Eislers zu Bertolt Brechts *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* sieht diesem System entsprechend folgendermaßen aus:

- A Skizzen und Niederschriften verschiedenen Inhalts; darin enthalten: Autograph von *Kamrad Kasper* (Ouvertüre: fol. 25^v–27^r: Ago/1). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 949).
- B Abschrift [Hs. Borgers] von *Kamrad Kasper* (Ouvertüre: fol. 1^v–3^v: Fho/2). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 124).
- C Skizzen zu Nr. 4 (Sk4/1) und 5 (Sk5/1). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv (BBA 249/27–28).
- D Skizzen zu Nr. 1 (Sk1/1–11), 3 (Sk3/1–2), 5 (Sk5/2–4), 9 (Sk9/1–2) und 14 (Sk14/1); Skizzen zum Klavierauszug von Nr. 5 (Sk5/8–12); darin auch enthalten: Skizze [Hs. Ratz] zum Klavierauszug von Nr. 5. Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 943).
- E Skizze zu Nr. 7 (Sk7/1). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv (BBA 249/63).
- F Skizzen verschiedenen Inhalts; darin enthalten: Skizze zu Nr. 3 (Sk3/3). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 964).
- G Autographe Partituren (Fassung 1934) von Nr. 1 (Ag1/12), 4 (Ag4/2), 5 (Ag5/7), 6 (Ag6/1), 7 (Ag7/2), 8 (Ag8/1) und 9 (Ag9/4) – Referenzquellen der betreffenden Nummern; Skizzen zu Nr. 5 (Sk5/5–6) und 9 (Sk9/3); Abschrift [Hs. Wewerka] der „Ouverture“ zu *Kamrad Kasper*, vermutlich als Hintergrundmusik zur Fassung 1934 von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (Fho/3) – Hauptquelle Anhang. Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 940).
- H Autographe Partituren (Fassung 1934) von Nr. 3 (Ag3/5), 11 (Ag11/4), 13 (Ag^(Fh)13/6), 14 (Ag14/2) und 16 (Ag16/1) – Referenzquellen von Nr. 3, 13, 14 und 16; Skizzen zu Nr. 3 (Sk3/4), 11 (Sk11/1–3) und 13 (Sk13/1–5). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 941).
- [I] Klavierauszug (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 1 ([Fh1/13]), 3 ([Fh3/6]), 4 ([Fh4/3]), 5 ([Fh5/13]), 6 ([Fh6/2]), 7 ([Fh7/3]), 8 ([Fh8/2]), 9 ([Fh9/5]), 11 ([Fh11/5]), 13 [Fh13/7]), 14 ([Fh14/3]) und 16 ([Fh16/2]). Verschollen. (Siehe den Brief Eislers an Brecht vom 14. April 1934: „Ich bin sehr fleißig, Ratz arbeitet bereits an den ersten Klaviersätzen. Sobald

- wie es technisch möglich haben Sie ein Musikexemplar für London.“³ Siehe auch D:Sk5/8–12 und die in D enthaltene Skizze von Ratz zum Klavierauszug von Nr. 5.)
- J** Abschrift [Hs. Wewerka] des Klavierauszugs (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 6 (Fh6/3). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 556).
- K** Abschrift [Hs. A] des Klavierauszugs (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 1 (Fh1/14), 3 (Fh3/7), 4 (Fh4/4), 5 (Fh5/14), 6 (Fh6/4), 7 (Fh7/5), 8 (Fh8/3), 9 (Fh9/6), 11 (Fh11/7), 13 (Fh13/8), 14 (Fh14/4) und 16 (Fh16/3). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 942).
- L** Abschrift [Hs. A] des Klavierauszugs (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 1 (Fh1/15), 3 (Fh3/8), 4 (Fh4/5), 5 (Fh5/15), 6 (Fh6/5), 7 (Fh7/6), 8 (Fh8/4), 9 (Fh9/7), 13 (Fh13/9), 14 (Fh14/5) und 16 (Fh16/4); Abschrift [Hs. Wewerka] des Klavierauszugs (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 7 (Fh7/4) und 11 (Fh11/6). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 178).
- M** Abschrift [Hs. B und C] des Klavierauszugs (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 1 (Fh1/16), 3 (Fh3/9), 4 (Fh4/6), 5 (Fh5/16), 6 (Fh6/6), 7 (Fh7/7), 8 (Fh8/5), 9 (Fh9/8), 11 (Fh11/8), 13 (Fh13/10), 14 (Fh14/6) und 16 (Fh16/5). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 179).
- N** Abschrift [Hs. Wewerka] der Partitur (Fassung 1934) von Nr. 13 (Fh13/11). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 807).
- [O]** Abschrift [Hs. Wewerka] der Partituren (a. c.: Fassung 1934; p. c.: Fassung 1962) von Nr. 1 ([Fh1/17]), 3 ([Fh3/10]), 4 ([Fh4/7]), 5 ([Fh5/17]), 6 ([Fh6/7]), 7 ([Fh7/8]), 8 ([Fh8/6]), 9 ([Fh9/9]), 11 ([Fh11/9]), 13 ([Fh13/12]), 14 ([Fh14/7]) und 16 ([Fh16/6]). Verschollen. (Siehe die Fotokopien verschiedener Teile aus [O] in P, Q, AF, AG und AH.)
- P** Fotokopie von Nr. 1 (Fh1/17^{F1} a. c.) und 4 (Fh4/7^{F1}) aus [O]. Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 1707).
- Q** Fotokopien verschiedener Werke Eislers; darin enthalten: unvollständige Fotokopie (Fh11/9^{F1}) von [O]:[Fh11/9]. Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv (BBA 2019/01–21).
- [R]** Klavierfassung von Nr. 2 ([Ag2/1]). Verschollen. (Siehe den Brief Eislers an Brecht vom 24. August 1936: „das ist der zweite brief den ich heute schreibe und das zweite lied das ich heute wegschicke. [...] diese beiden lieder habe ich jetzt nur für ein klavier gemacht. der bearbeiter soll das für 2 klaviere ganz kabarettmässig aussetzen, wobei beim ersten lied der blues charakter und beim zweiten lied der bänkel charakter herauskommen soll.“⁴ Beim erwähnten „ersten lied“ handelt es sich offensichtlich um Nr. 2, beim „zweiten lied“ um Nr. 12 [siehe S:Ag12/1].)
- S** *Sieben Lieder über die Liebe* (Zusammenstellung ca. 1954); darin enthalten: Klavierfassung von Nr. 2 (Ag2/5) und 12 (Ag12/1). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 564).
- T** Bearbeitung für Ges. und zwei Klaviere (Bearbeitung 1936/Roger-Henrichsen) von [Hs. Roger-Henrichsen] Nr. 1 (Fh1/18), 2 (Fh2/2), 4 (Fh4/8), 5 (Fh5/18), 6 (Fh6/8), 7 (Fh7/9), 8 (Fh8/7), 9 (Fh9/10), 11 (Fh11/10), 12 (Fh12/2), 14 (Fh14/8) und 16 (Fh16/7); gekürzte Bearbeitung für Ges. und zwei Klaviere [Hs. D] von Nr. 11 (Fh11/11). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv (BBA 1136/01–42).
- U** Klavierfassung von Nr. 2 (Ag2/3). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 1090).

³ Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv.

⁴ Ebenda.

- V Klavierfassung von Nr. 2 (Ag2/4). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 476).
- W *Lieder und Kantaten*. Band 1, Leipzig ¹1956; darin enthalten: Klavierauszug (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 9 (Dr9/11¹) und 11 (Dr11/12¹).
- X *Lieder und Kantaten*. Band 2, Leipzig ¹1957; darin enthalten: Klavierauszug (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 2 (Dr2/6¹), 3 (Dr3/11¹), 5 (Dr5/19¹), 6 (Dr6/9¹), 12 (Dr12/3¹), 13 (Dr13/13¹) und 16 (Dr16/8¹).
- Y *Lieder und Kantaten*. Band 4, Leipzig ¹1958; darin enthalten: Klavierauszug (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 14 (Dr14/9).
- Z *Lieder und Kantaten*. Band 1, Leipzig ²1961; darin enthalten: Klavierauszug (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 9 (Dr9/11²) und 11 (Dr11/12²).
- AA *Lieder und Kantaten*. Band 2, Leipzig ²1961; darin enthalten: Klavierauszug (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 2 (Dr2/6²), 3 (Dr3/11²), 5 (Dr5/19²), 6 (Dr6/9²), 12 (Dr12/3²), 13 (Dr13/13²) und 16 (Dr16/8²).
- AB Skizze zu Nr. 11 (Sk11/13). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 824).
- AC Autographe Partituren (Fassung 1962) von Nr. 2 (Ag^(PA)2/7), 11 (Ag11/14) und 12 (Ag^(PA)12/4) – Referenzquellen für die betreffenden Nummern; Skizze zu Nr. 12 (Sk12/5). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 176).
- AD Skizzen zu „Das neue Iberinlied“ (Sk8a/1–2). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 808).
- [AE] Abschrift [Hs. E] der Partituren (Fassung 1962) von Nr. 2 ([Fh2/8]), 11 ([Fh11/15]) und 12 ([Fh12/6]). Verschollen. (Siehe die Fotokopien aus [AE] in AF, AG und AH.)
- AF Fotokopie von Teilen aus [O]: Nr. 1 (Fh1/17^{F2} p. c.), 3 (Fh3/10^{F1} p. c.), 4 (Fh4/7^{F2}), 5 (Fh5/17^{F1} p. c.), 6 (Fh6/7^{F1}), 7 (Fh7/8^{F1} p. c.), 9 (Fh9/9^{F1} p. c.), 13 (Fh13/12^{F1}), 14 (Fh14/7^{F1}) und 16 (Fh16/6^{F1}); Fotokopie von Teilen aus [AE]: Nr. 2 (Fh2/8^{F1}) und 12 (Fh12/6^{F1}); darin auch enthalten: Fotokopie eines Probedrucks von Nr. 11 aus geplanter EGW-Edition (ca. 1986, Hrsg. Manfred Grabs). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 1643).
- AG Fotokopie von Teilen aus [O]: Nr. 1 (Fh1/17^{F3} p. c.), 3 (Fh3/10^{F2} p. c.), 4 (Fh4/7^{F3}), 5 (Fh5/17^{F2} p. c.), 6 (Fh6/7^{F2}), 7 (Fh7/8^{F2} p. c.), 8 (Fh8/6^{F1} p. c.), 9 (Fh9/9^{F2} p. c.), 13 (Fh13/12^{F2} [p. c.]), 14 (Fh14/7^{F2}) und 16 (Fh16/6^{F2}) – Hauptquelle der betreffenden Nummern; Fotokopie von [AE]: Nr. 2 (Fh2/8^{F2}), 11 (Fh11/15^{F1}) und 12 (Fh12/6^{F2}) – Hauptquelle der betreffenden Nummern; darin auch enthalten: Fotokopie von Abschrift der „Ouverture“ zu *Kamrad Kasper*, vermutlich als Hintergrundmusik zur Fassung 1934 von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, aus G (Fh0/3^F). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 1645).
- AH Fotokopie von Teilen aus [O]: Nr. 1 (Fh1/17^{F4} p. c.), 3 (Fh3/10^{F3} p. c.), 4 (Fh4/7^{F4}), 5 (Fh5/17^{F3} p. c.), 6 (Fh6/7^{F3}), 7 (Fh7/8^{F3} p. c.), 8 (Fh8/6^{F2} p. c.), 9 (Fh9/9^{F3} p. c.), 13 (Fh13/12^{F3} [p. c.]), 14 (Fh14/7^{F3}) und 16 (Fh16/6^{F3}); Fotokopie von [AE]: Nr. 2 (Fh2/8^{F3}), 11 (Fh11/15^{F2}) und 12 (Fh12/6^{F3}). Henschelverlag Berlin.
- [AI] Stimmen (Fassung 1962) [Hs. E und F] von Nr. 1 ([FhST1/19]), 2 ([FhST2/9]), 3 ([FhST3/12]), 4 ([FhST4/9]), 5 ([FhST5/20]), 6 ([FhST6/10]), 7 ([FhST7/10]), 8 ([FhST8/8]), 9 ([FhST9/12]), 11 ([FhST11/16]), 12 ([FhST12/7]), 13 ([FhST13/14]), 14 ([FhST14/10]) und 16 ([FhST16/9]). Verschollen. (Siehe die Fotokopien von Teilen aus [AI] in AJ, AK und AL.)
- AJ Fotokopie von Teilen der Stimmen aus [AI]: Nr. 1 (Fh^(ST)1/19^{F1}), 2 (Fh^(ST)2/9^{F1}), 3 (Fh^(ST)3/12^{F1}), 4 (Fh^(ST)4/9^{F1}), 5 (Fh^(ST)5/20^{F1}), 6 (Fh^(ST)6/10^{F1}), 7 (Fh^(ST)7/10^{F1}), 8 (Fh^(ST)8/8a^{F1}), 9 (Fh^(ST)9/12^{F1}), 11 (Fh^(ST)11/16^{F1}), 12 (Fh^(ST)12/7^{F1}), 13 (Fh^(ST)13/14^(F1)),

14 (FhST 14/10^{F1}) und 16 (FhST 16/9^{F1}). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 1644).

- AK Fotokopie von Teilen der Stimmen aus [AI]: Nr. 1 (FhST 1/19^{F2}), 2 (FhST 2/9^{F2}), 3 (FhST 3/12^{F2}), 4 (FhST 4/9^{F2}), 5 (FhST 5/20^{F2}), 6 (FhST 6/10^{F2}), 7 (FhST 7/10^{F2}), 8 (FhST 8/8a^{F2}), 9 (FhST 9/12^{F2}), 11 (FhST 11/16^{F2}), 12 (FhST 12/7^{F2}), 13 (FhST 13/14^{F2}), 14 (FhST 14/10^{F2}) und 16 (FhST 16/9^{F2}). Deutscher Verlag für Musik Leipzig.
- AL Fotokopie von T (Fh1/18^F, Fh2/2^F, Fh4/8^F, Fh5/18^F, Fh6/8^F, Fh7/9^F, Fh8/7^F, Fh9/10^F, Fh11/10–11^F, Fh12/2^F, Fh14/8^F und Fh16/7^F). Fotokopie der Chorstimme [Hs. E] aus [AI] von Nr. 8 (FhST 8/8b^{F3}). Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv (HEA 177).
- AM Pesni, ballady, satiričeskie kuplety, Moskau 1962; darin enthalten: Klavierauszug (Bearbeitung 1934/Ratz) von Nr. 11 (Dr11/17).

Die Quellensiglen geben einen Überblick der groben chronologischen Abfolge. Die Inhaltssiglen geben Aufschluß über die genaue Zusammensetzung der Quellen und der Beschaffenheit der jeweiligen Einheiten. Sie differenzieren darüber hinaus die Chronologie der Quellensiglen. So enthält z. B. S inhaltliche Einheiten sowohl aus den dreißiger (S:Ag12/1) als auch aus den fünfziger Jahren (S:Ag2/5). Die vorgelegte Übersicht akzentuiert damit, daß in S:Ag12/1 eine Vorlage für T:Fh12/2 erhalten ist. Dagegen wird durch die Einordnung von AL hinter [AI] hervorgehoben, daß diese Quelle eine sonst nicht vorhandene Fotokopie (AL:FhST 8/8b^{F1}) aus der verschollenen Quelle [AI] enthält.

Auf folgende Punkte sei noch im besonderen eingegangen:

a) Die syntaktische Form der Inhaltssiglen. Die auf den ersten Blick komplizierte Erscheinungsform erweist sich bei näherer Beschäftigung doch als übersichtlich. Grundsätzlich werden nur drei verschiedene Kombinationen von Versal und Minuskel verwendet, welche die Einheiten hinsichtlich ihrer Schriftform charakterisieren (Ag, Fh, Dr); die vierte Kombination Sk, die dagegen eine eher inhaltliche Charakterisierung der betreffenden Einheiten darstellt, läßt sich in der Regel als eine Sonderform von Ag begreifen. Diese ‚sprechenden‘ Kürzel um weitere Aspekte zu erweitern (z. B. Kürzel für konkrete Schreiber bei Abschriften von fremder Hand), ist problematisch, da sie das Zeichenrepertoire u. U. erheblich vergrößern und somit die ‚Faßlichkeit‘ der Siglen gefährden würden.

b) Das Problem der chronologischen Einordnung. Nicht immer wird eine exakte chronologische Einordnung einer Quelle bzw. einer Einheit darin möglich sein (z. B. bei Skizzen). Die jeweils dritte Stelle, also die zweite Ziffer, der Inhaltssiglen wird dann nach anderen Gesichtspunkten zu vergeben sein (z. B. die Einordnung innerhalb der Folge eines angenommenen ‚idealen‘ Arbeitsprozesses und hierbei im Vergleich mit zeitlich genau bestimmbar Einheiten). Verzichtet werden kann auf sie jedoch in keinem Fall, da sie die inhaltlichen Einheiten identifikatorisch bezeichnet.

c) Das Problem der verschiedenen Fassungen bzw. Bearbeitungen: Die Fassungen bzw. Bearbeitungen, die auch die Bühnenmusik zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* aufgrund verschiedener aufführungspraktischer Bedingungen aufweist, unterscheiden sich auch in der Anzahl und Reihenfolge der einzelnen Nummern innerhalb der gesamten Komposition. (Die vorgelegte Übersicht bezieht sich auf die Fassung 1962.) So fehlen z. B. in der Fassung 1934 Nr. 2 und Nr. 12, Nr. 3 ist in der Fassung 1934 Nr. 11 u. a. Die

jeweils zweite Stelle, also die erste Ziffer, der Inhaltsiglen kann sich hier nur auf eine bestimmte Fassung beziehen. Auf die Nennung von Quellen, die – in erster Linie – eine frühere Fassung bzw. Bearbeitung als die jeweils zu edierende repräsentieren, kann jedoch nicht verzichtet werden, da diese u. U. als Referenzquellen für die Edition der späteren Fassung herangezogen werden müssen. So lassen sich z. B. viele Abschreibefehler der Quelle [O], die post correcturam für die meisten in ihr enthaltenen inhaltlichen Einheiten die Fassung 1962 wiedergibt – und in verschiedenen Fotokopien erhalten ist –, nur anhand ihrer Vorlagen G und H eindeutig als Fehler erkennen. Ein Vergleich der Siglen zwischen den Editionen verschiedener Fassungen wird somit auf Konkordanzen zurückgreifen müssen.

Abschließend sei noch erwähnt, daß bei einigen Kompositionen Eislers die Quellenlage allerdings wesentlich einfacher als die hier dargestellte ist. Das vorgestellte System der Siglenvergabe muß innerhalb der Gesamtausgabe nicht dogmatisch angewendet, sondern kann flexibel gehandhabt werden.

Thomas Ahrend

2. Die Edition der Schriften

Johann Faustus von Hanns Eisler

Vilém Flusser diskutiert in seinem Buch *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* die Hypothese, daß dem Schreiben das Lesen vorausgehe. Obschon es ja logisch erscheine, daß zum Lesen zunächst etwas Geschriebenes vorliegen müsse, widerspricht Flusser dieser Annahme und erklärt das Schreiben als sekundäres Phänomen, da es selbst eine „Lesart“ sei. Denn Lesen (von *legere*, *legein*) meine nichts anderes als Selektion. Und beim Schreiben – wie auch beim Lesen – würden Schriftzeichen ausgewählt, um anschließend „zu Zeilen gefädelt zu werden.“⁵ Mit der Feststellung, daß diese Verfahrensweise dem Körnerklauben von Hühnern durchaus ähnlich sei, kommt Flusser zu folgender Überlegung:

Nicht alles ist klaubar: Es gibt Unleserliches. Aber alles kann zerpickt werden, um nachher geklaubt werden zu können. Es kommt dabei auf die Schärfe des pickenden Schnabels an, und die Wissenschaft wetzt diesen Schnabel immer feiner. Formuliert man jedoch die der Wissenschaft zugrundeliegende Erkenntnistheorie auf diese Weise, dann kommen Bedenken. Der Schnabel soll zerpicken, um nachher klauben zu können. Wird der Schnabel immer feiner, dann werden die Körner immer kleiner, bis sie nicht mehr geklaubt werden können. Hat also die Wissenschaft alles zu Körnern durchkalkuliert, die sie nicht mehr klauben kann, dann ist die Welt wieder unleserlich geworden.⁶

Mit Vilém Flussers anekdotischer Wissenschaftskritik ist auch die aktuelle Diskussion um Inhalt und Form historisch-kritischer Editionen assoziierbar.⁷ Die Hanns Eisler Gesamtausgabe bleibt von diesen Fragen nicht unberührt. Der kritische Umgang mit den Quellen steht im Kontext der wissenschaftlichen Editionen kaum mehr zur Disposition, wohl

⁵ Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* 4. Auflage. Göttingen 1992, S. 79.

⁶ Ebenda, S. 80.

⁷ Vgl. hierzu u. a. Ulrich Ott: *Dichterwerkstatt oder Ehrengrab? Zum Problem der historisch-kritischen Ausgaben. Eine Diskussion.* In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 34, 1990 und Walther Dürr: *Überlegungen zur Edition von Musik und Text.* In: *editio* 8, 1994, S. 39–52.

aber die Darstellungsform des edierten Textes und des Kritischen Berichts. Zudem soll auch in der Festschreibung der Editionsrichtlinien eine gewisse Vorsicht gegenüber positivistischen Systembildungen obwalten. Für die historisch-kritische Edition der Schriften Hanns Eislers tritt in diesem Kontext die Frage nach der Legitimation literaturwissenschaftlicher Standards bei der Wiedergabe der verbalen Zeugnisse hinzu. Claudia Albert formuliert in ihrem Aufsatz „Probleme der Darstellung. Wünsche der Germanisten an die Editoren“ das Anliegen, „nicht zum puren Rezipienten eines vorgeblich vorhandenen Textsinnes“ degradiert, sondern „zur Einsicht in dessen Konstitution und (die Grenzen der) Variabilität“⁸ geführt zu werden.

Der Text *Johann Faustus*

In der Oper wird es von Volksliedern, Versen von Hans Sachs und ähnlichem Volksgut nur so wimmeln. Das ist, wie Du sehr richtig bemerkst, unbedingt notwendig. Ich bin nicht ein Gymnasialprofessor in Pension, der ein Drama – spät aber doch – der staunenden Mitwelt offerieren will, sondern ein Komponist, der sich einen Text baut und dazu Vorlagen nimmt.⁹

Diese Passage aus einem Brief Eislers an Bertolt Brecht charakterisiert die Faktur des Eislerschen Librettos. Als Komponist richtet sich Eisler einen Text ein, der reich an Zitaten und stofflichen Transmissionen ist. Er verlegt seine Geschichte vom *Johann Faustus* in die Zeit der Bauernkriege und rekurriert, so wie viele Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts, nicht in erster Linie auf den Goetheschen *Faust*, sondern zieht ganz unterschiedliche Faust-Texte heran. Eine dieser Textvorlagen ist das *Puppenspiel vom Doktor Faustus*, dem Eisler verschiedene Personenkonstellationen ebenso wie ihre rhetorischen Figuren und die so körperhaften Chiffren entnimmt. Auch die innere Struktur des Puppenspiels ist in dem Libretto aufgehoben. Was den Komponisten besonders interessiert, sind die holzschnittartigen Personenzeichnungen und ihre burlesken, scharfen Pointen. Die stofflichen Filiationen schließen auch Verse aus der Liedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*, historische Dokumente über Hans Sachs, Martin Luther und Thomas Münzer, sogar Zeilen aus Enzyklopädiën oder historische Zusammenfassungen der Bauernkriege ein. Der vom Buchdrucker Spies veröffentlichten *Historia von D. Johann Fausten* entstammt die ‚Confessio‘, ein Kernstück des Librettos, das in der *Historia* unter *Oratio ad Studiosos* vorgetragen wird.

Eislers Montage-Prinzip ist sowohl für seine Ton- wie auch für seine Wortkompositionen kennzeichnend. Der Text Eislers birgt insgesamt eine Stilistik, die zu offensichtlich an seine kompositorischen Verfahren erinnert, als daß sie auf ihre rein literarischen Aspekte verkürzt werden könnte.

⁸ Claudia Albert: Probleme der Darstellung. Wünsche der Germanisten an die Editoren. In: Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. Hrsg. von Walther Dürr, Helga Lühning, Norbert Oellers und Hartmut Steinecke. Berlin 1998 (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie), S. 74ff.

⁹ Brief von Eisler an Brecht vom 27. 8. 1951, Bertolt-Brecht-Archiv 725/65–66.

Zur Edition des *Johann Faustus*

Die Arbeit am Text *Johann Faustus* reicht, so besagt es die Druckvorlage, bis zum 14. Juli 1952. Das Libretto ist zu diesem Zeitpunkt nicht abgeschlossen, wovon schon der Fragment gebliebene Notentext zeugt. Daß Eisler aber am *Johann Faustus* auch nach dessen Veröffentlichung noch arbeitet, zeigen unter anderem die vom Komponisten überarbeiteten Handexemplare. Die Frage nach der Textgenese, ebenso wie die nach seiner Zugehörigkeit zu einer Gattung, ist im Falle des Eislerschen Librettos besonders komplex.

Das Material zum *Johann Faustus* umfaßt ca. 2000 Blatt. Neben den Handexemplaren Eislers befinden sich verschiedene Typoskript-Fassungen im Hanns-Eisler-Archiv, darunter die Druckvorlage, die mit Anweisungen für den Setzer versehen ist. Zwei Typoskripte mit autographen Korrekturen und handschriftlichen Eintragungen seines Freundes und Mitarbeiters Bertolt Brechts sind im Bertolt-Brecht-Archiv aufgehoben.¹⁰

Wenn in der Rezeption des Eislerschen Librettos immer wieder die Positionen konfrontiert werden, ob Eisler ein Lesestück geschrieben oder ein Libretto verfaßt habe, das nur auf der Bühne und in Zusammenhang mit der Musik aufgehe, stellt sich freilich die Frage, von welchem Libretto *Johann Faustus* die Rede ist. Die verschiedenen Fassungen des Librettos haben auch unterschiedliche Intentionen des Textes. Im Druck des Aufbau-Verlages sind zum Beispiel wesentliche Textteile gestrichen, die in früheren Fassungen ausführlich vorlagen. Auch die musikalischen Einteilungen sind dieser veröffentlichten Fassung nicht mehr zu entnehmen.

Die historisch-kritische Edition des *Johann Faustus* erfolgt in zwei Bänden, die historisch-chronologisch eingerichtet sind und das Werk von den Skizzen, Entwürfen und früheren Fassungen bis zur ‚Fassung letzter Hand‘ darstellen.

Als Hauptquellen dienen die drei Handexemplare des Komponisten. Eisler benutzte die Erstausgabe aus dem Aufbau-Verlag. Zwei der drei mit autographen Eintragungen versehenen Drucke befinden sich im Hanns-Eisler-Archiv (HEA), Stiftung Akademie der Künste Berlin. Eines davon ist aus dem Nachlaß des Komponisten (A), ein weiteres entstammt dem Nachlaß Hans Bunges und kann seit Januar 2000 im HEA eingesehen werden (B). Erst seit September diesen Jahres kennen wir ein weiteres Handexemplar, das ebenfalls autographe Einträge aufweist (C). Mit dem Auffinden dieser Exemplare hat sich natürlich auch das Problem der Hauptquelle verschoben. Um eine Quellenmischung im edierten Text zu vermeiden, werden Lesarten und Varianten nicht im Haupttext, sondern im Kritischen Bericht dargestellt.

Von besonderem Interesse ist, gerade mit Blick auf die editionsspezifischen Entscheidungen, die Frage nach Faktur und Kontext des Materials sowie die Suche nach stofflichen Filiationen und Spuren, die den Texten eingeschrieben sind. Zu wenig wurde bislang die Genese des *Johann Faustus* bedacht, auch bei so zentralen Themen wie etwa der Diskussion um den Status dieses Textes.

¹⁰ Ein Vorabdruck des Textes erfolgte in der Zeitschrift *Sinn und Form* 4, 1952, Heft 6, S. 23–58. Nicht lange danach erschien der Text Ende 1952 im Berliner Aufbau-Verlag. Es gibt ferner einen Druck des Kölner Verlags Kiepenheuer und Witsch (o. J.), einen Abdruck des Librettos in: *Theater heute* vom 8. Mai 1974 (Heft 5, S. 37–49), schließlich die von Hans Bunge besorgte Ausgabe von 1983, die im Berliner Henschel-Verlag erschienen ist, und eine Wiederauflage des Textes durch den Leipziger Verlag Faber und Faber aus dem Jahr 1996.

Bei der Bewertung und Auswahl der Hauptquelle konkurrieren also drei im Prinzip gleichrangige Drucke um die Nobilitierung zur Hauptquelle. Zudem gibt es die Druckvorlage, die als Typoskript erhalten ist, sowie andere Typoskript-Fassungen, die dem späteren Druck ebenfalls sehr weitgehend entsprechen. Dabei steht die Quellenbewertung unter den oben skizzierten Voraussetzungen zur Diskussion. Wichtig schienen uns vor allem zwei unterschiedliche Perspektiven:

- die mögliche Wiedergabe der Grundschrift des Druckes als eine autorisierte Fassung ‚letzter Hand‘ oder
- die diplomatische Edition, bei der die autographen Korrekturen mit Hilfe diakritischer Zeichen im edierten Text mitgelesen werden können.

Die Frage nach Systematik und Art der Korrekturen kann in diesem Fall nur unzureichende Hilfestellung bieten, da sowohl verschiedene Eintragungen als auch identische Korrekturen in den Handexemplaren vorkommen: Während in Handexemplar A ausführlichere Korrekturen vorgenommen wurden, sind in B ganze Szenen ausgeführt, die als Einlage dem Druck beiliegen. Es gibt in A Korrekturen, die in B nicht vorkommen, in B dagegen Eintragungen, die nicht in A übernommen sind, und auch fast identische Einträge in A und B. Das Handexemplar C hat wieder Korrekturen, die sich von A und B grundsätzlich unterscheiden:

In A sind zahlreiche Eintragungen vorgenommen, so zum Beispiel auf S. 13:

(Nach einer Pause:) ~~Ich kehrte gern zurück.~~ Streichung mit blauer Tinte, durch Unterpunktation mit Bleistift wieder aufgehoben

während die Handexemplare B und C hier ohne handschriftliche Eintragungen sind.

Quasi identische Eintragungen (die sich nur in dem Zeilenfall unterscheiden) sind in A und in B auf der Seite 17 des Druckes vorgenommen.

- A: [Ein Schluck für | unsern Helden.] autographe Eintragung mit Bleistift, rechts neben dem gedruckten Text notiert
- B: [Ein Schluck | für unsern Helden.] autographe Eintragung mit Bleistift, rechts neben dem gedruckten Text notiert

Mit Bezug auf diese Quellenlage stellt sich nun die Frage, wie es vermieden werden kann, dem Leser die Fiktion eines ‚abgeschlossenen‘ Werkes zu suggerieren. Während man mit der Publikation des ‚glatten‘ Drucktextes Gefahr läuft, spätere Korrekturen zu marginalisieren, würden bei einer diplomatischen Edition die autographen Eintragungen vielleicht zu stark herausgestellt und so auf Kosten des zu Lebzeiten veröffentlichten Druckes gehen. Zwangsläufig scheinen hier auch Ansprüche der Quellenedition mit solchen an einen praktikablen Theatertext nur schwer kompatibel.

Der *Johann Faustus* sollte schon in den 80er Jahren kritisch ediert werden. Die Vorbereitungen zu dieser Edition unternahm Hans Bunge, der 1983 einen Text in der ‚Fassung letzter Hand‘ publizierte. Bunge lagen die Handexemplare A und B vor, deren autographe Eintragungen Eingang in seine Edition gefunden haben. Problematisch an dieser Edition ist aus unserer Sicht, daß die autographen Eintragungen weder im edierten Text noch im Kommentarteil ausgewiesen sind. Der Leser erhält so den Materialstand einer möglichen Fassung letzter Hand, aus der er die nachträglich eingefügten Korrekturen

nicht erkennen kann. Claudia Alberts Votum, die Edition möge dem Leser einen textkritischen Umgang ermöglichen, bleibt hier ungehört.

Die Edition des *Johann Faustus* zeigt die Genese des Textes von den frühesten Notizen bis zu den letzten Einträgen des bereits publizierten Werkes. Die Entscheidungen der Herausgeber sollen dabei so transparent wie möglich bleiben. Es ist wünschenswert, daß durch die historisch-kritische Edition die Texte Eislers für die wissenschaftliche Auseinandersetzung ‚klubbar‘ und für eine mögliche Theaterarbeit brauchbar würden.

Friederike Wißmann / Gert Mattenklott

