

MILENA AMANN-RAUTER

« AVEC MON ARME, LA MUSIQUE »



Politisches Engagement
exilierter Musikerinnen und Musiker
im Kontext des Front Populaire

et+k

edition text + kritik

Milena Amann-Rauter, geb. 1988, schloss 2022 ihr PhD-Studium im Fach Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien mit Auszeichnung ab (Promotion sub auspiciis praesidentis rei publicae). Ihre weitere Ausbildung umfasst ein Lehramtsstudium in Musikerziehung und Französisch sowie Studien in Orchesterdirigieren und Violine, die sie in Wien und Paris absolvierte.

»Avec mon arme, la musique«

Politisches Engagement exilierter Musikerinnen und Musiker
im Kontext des Front Populaire

Milena Amann-Rauter

et+k

edition text + kritik

Veröffentlicht mit Unterstützung aus den Mitteln der Publikationsförderung für Nachwuchswissenschaftler*innen sowie der Open-Access-Förderung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC-BY 4.0-Lizenz veröffentlicht wird.
Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International (CC-BY 4.0)



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-887-9 E-ISBN 978-3-96707-888-6

DOI: <https://doi.org/10.25366/2023.92>

Umschlagentwurf: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Zeitungsausschnitt aus *L'Œuvre*, 14.7.1936, S. 6.

© Milena Amann-Rauter, ORCID 0009-0001-2373-7748

herausgegeben von der edition text + kritik
im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: CPI Ebner & Spiegel GmbH, Eberhard-Finckh-Straße 61,
89075 Ulm, Deutschland

Inhalt

Einleitung 1

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich 15

- 1.1 Front Populaire 15
- 1.2 Kulturpolitik der Volksfront 21
- 1.3 Exil in Frankreich 31
- 1.4 Politisches Engagement im Exil 35

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker 41

- 2.1 Auswahl der Akteurinnen und Akteure 41
- 2.2 Kurzbiografien 50
- 2.3 Verortung im Umkreis der Volksfront 63
 - 2.3.1 Paul Arma 63
 - 2.3.2 Paul Dessau 68
 - 2.3.3 Hanns Eisler 76
 - 2.3.4 Joseph Kosma 81
 - 2.3.5 Franz Landé 88
 - 2.3.6 Marianne Oswald 94
 - 2.3.7 Louis Saguer 101
 - 2.3.8 Eberhard Schmidt 108
 - 2.3.9 Cora Schmidt-Eppstein 113

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer

Volksabstimmung vom 13.1.1935 121

- 3.1 Engagement im Umkreis der KPD 121
- 3.2 Musikalische Veranstaltungen 130
- 3.3 Paul Arma an vorderster Front 137
- 3.4 Für ein kommunistisches Saarland: *Das rote Saarlid* (P. Arma) 142
- 3.5 Zum Anlass der Volksabstimmung: *Saarlid* (H. Eisler) und *Kanon für den Status quo* (P. Arma) 147

**4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade
in Straßburg 1935** 153

- 4.1 In Vorbereitung auf die Olympiade: Festival du Chant International 153
- 4.2 Zwischen Oratorium und Agitprop: *Menschen, die leben* (P. Arma) 157
- 4.3 Politische Bedeutung der Straßburger Olympiade 166
- 4.4 Ziel Volksfront: *Einheitsfrontlied* (H. Eisler) 179
- 4.5 Verbindung von Avantgarde und Arbeitermusik: *Wir warten!* (F. Landé) 186

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles 193

- 5.1 Les Blouses Bleues de Bobigny 193
- 5.2 Le Groupe Octobre 203
- 5.3 Prévert-Lieder für die Groupe Octobre: *Vie de famille* (H. Eisler), *Histoire du cheval* (H. Eisler), *Familiale* (J. Kosma) und *La pêche à la baleine* (J. Kosma) 211
- 5.4 Die Laterne 219
- 5.5 Antifaschistisches Kabarett: *99%* (P. Dessau) 229

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr 243

- 6.1 Filmmusik 243
- 6.2 Kampfmusik im Film: *Dans les Rues* (V. Trivas; H. Eisler) 250
- 6.3 Filmische Volksfront-Propaganda: *Le Temps des Cerises* (J.-P. Le Chanois; J. Kosma) 260
- 6.4 Jean Renoir und Joseph Kosma: *La Marseillaise* und *La Grande Illusion* 264
- 6.5 Politisches Engagement im Radio 277

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung 283

- 7.1 Kampfmusik-Konzepte 283
- 7.2 Liste politischer Kompositionen 288
- 7.3 Kampflieder von Paul Arma 297
- 7.4 Übersetzungen und Kontrafakturen 302
- 7.5 Lieder für den Front Populaire: *Quatorze juillet* (P. Arma), *Ohé! Peuple, debout!* (P. Arma), *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* (P. Dessau) und *Le Pain, la Paix, la Liberté* (L. Saguer) 320

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich	333
8.1 Publikationssituation	333
8.2 Publikationsliste	336
8.3 Veröffentlichung in einem Exil-Verlag: <i>Lieder, Gedichte, Chöre</i> (B. Brecht; H. Eisler)	351
8.4 Zeitschriften-Publikation: <i>Chantons au vent</i> (Hrsg.: LMJ; P. Arma)	359
8.5 Publikationsschwierigkeiten	364
9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg	369
9.1 Mythos Spanischer Bürgerkrieg	369
9.2 Spanien-Kompositionen	374
9.3 Politische Zwölftonmusik?: <i>Guernica</i> (P. Dessau)	383
9.4 Veranstaltungen für die spanische Republik	388
9.5 Spanien-Lieder von Eberhard Schmidt aus dem Internierungslager	391
10. Zur »Leerstellen«-Problematik	395
10.1 Netzwerkanalyse als Möglichkeit	395
10.1.1 Beispiel 1: Kontakte von Paul Arma	397
10.1.2 Beispiel 2: Veranstaltungen mit Marianne Oswald	403
10.1.3 Beispiel 3: Politisch engagierte Verlage	413
10.2 Verschollen und wiederentdeckt: <i>Messe der Arbeit</i> (F. Landé)	418
Fazit	429
Dank	437
Abkürzungsverzeichnis	439
Abbildungsverzeichnis	441
Literatur- und Quellenverzeichnis	443
Personenregister	495

Einleitung

1936 commence, année de la grande espérance populaire! [...] Le ›Front populaire‹ occupe 378 sièges – les deux tiers – à l'Assemblée Nationale [...] Cette victoire des idées pour lesquelles je me bats depuis plusieurs années, contre celles qui se développent aux frontières – l'Allemagne nazie continue son évolution en remilitarisant, en mars, la zone rhénane, sous prétexte que le pacte franco-soviétique, signé par Laval, à Moscou, la menace d'encerclement; l'Espagne phalangiste n'accepte pas la ›Frente Popular‹ de février – est une des raisons pour lesquelles je m'enracine plus profondément dans la terre de France: j'ai conscience de jouer un rôle dans la transformation de cette société française qui est devenue la mienne.¹

Paul Arma

In diesem Zitat erinnert sich der Musiker Paul Arma (1904–1987) an den Wahlsieg der aus mehreren linken und moderaten Parteien zusammengesetzten französischen Volksfront (Front Populaire) im Jahr 1936. Arma befand sich zur damaligen Zeit im Exil in Frankreich, da er – als Jude und Kommunist unter dem NS-Regime doppelt gefährdet – mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 aus Deutschland geflohen war. In der zitierten Passage gibt sich Arma als Verfechter des antifaschistischen Volksfrontkonzeptes zu erkennen und nennt zudem die Politik des Front Populaire als ausschlaggebend für seine Entscheidung, sich längerfristig in Frankreich niederzulassen. Paul Arma gestaltete die Volksfrontbewegung sowohl parteipolitisch als auch mit seiner Musik aktiv mit. Neben ihm engagierten sich noch weitere aus NS-Deutschland geflohene Musikerinnen und Musiker im Exil in Frankreich für die Volksfrontbewegung. Dazu zählen Paul Dessau (1894–1979), Hanns Eisler (1898–1962), Joseph Kosma (1905–1969), Franz Landé (1893–1942), Marianne Oswald (1901–1985), Louis Saguer (1907–1991), Eberhard Schmidt (1907–1996) und Cora Schmidt-Eppstein (1900–

1 Arma, Edmée; Arma, Paul: *Mémoires à deux voix: témoignages de Mouvement dans le mouvement*, o. O.: [Paul Arma], [1986], S. 83. Deutsche Übersetzung: »1936 beginnt, das Jahr der großen, populären Hoffnung! [...] Der ›Front populaire‹ nimmt 378 Sitze – zwei Drittel – in der Nationalversammlung ein [...] Dieser Sieg der Ideen, für die ich seit mehreren Jahren kämpfe, gegen jene, die sich an den Grenzen entwickeln – NS-Deutschland führt seine Manöver fort, indem es im März die rheinische Zone remilitarisiert, unter dem Vorwand, dass der von Laval in Moskau unterschriebene französisch-sowjetische Pakt es mit einer Einkreisung bedrohe; das falangistische Spanien akzeptiert die Volksfront von Februar nicht – ist ein Grund weshalb ich mich tiefer in Frankreich verwurzele: Mir ist bewusst, eine Rolle im Wandel dieser französischen Gesellschaft zu spielen, die zur meinen geworden ist.«

1939). Die genannten Personen stehen als zentrale Akteurinnen und Akteure im Mittelpunkt dieses Buches.²

Wie das Eingangszitat wurde auch das Titelzitat »Avec mon arme, la musique«³ den Memoiren von Paul Arma entnommen. An entsprechender Stelle beschreibt Arma, wie er mit seiner Musik in den 1930er Jahren in Frankreich Propaganda betrieb. Solch musikalisches Handeln mit propagandistischer Absicht ist ein bedeutender Aspekt, der im vorliegenden Buch untersucht wird. Das im Untertitel erwähnte »politische Engagement« exilierter Musikerinnen und Musiker konnte jedoch auch subtilere Formen annehmen und sich beispielsweise über die Komposition von gesellschaftskritischen Werken mit Volksfront-affinen Inhalten oder über Auftritte im Volksfront-nahen Umfeld manifestieren. Auch derartiges Komponieren und Musizieren ohne unmittelbar propagandistische Absicht ist in diesem Buch Thema. Das Politische wird also nicht auf eine staatlich-administrative Ebene reduziert, sondern in einem weiteren Sinn als »gesellschaftliches Engagement« verstanden.⁴ Somit wird auf einen Politikbegriff zurückgegriffen, der nicht auf einer parteipolitischen Zentrierung der »traditionellen« Politikwissenschaft basiert, sondern für eine Annäherung der Kategorien »Politik« und »Gesellschaft« plädiert, wie sie seit den 1980er Jahren von der politischen Soziologie befürwortet wird.⁵ Ein solches Verständnis von »politischer Musik« im Sinne »gesellschaftskritischer Musik« stellt in der musikwissenschaftlichen Forschung die Regel dar.⁶ Zudem bietet sich speziell im Kontext dieses Buches ein breit ausgelegter Politikbegriff an, da hier die Volksfrontbewegung nicht als rein parteipolitisches Phänomen, sondern als weitreichende Bewegung mit einem Netz an zahlreichen sympathisierenden Institutionen und Personen verstanden wird. Aus diesem Grund wird die untersuchte Zeitspanne auch nicht auf

2 Nähere Details zur Personenauswahl sind im Kap. 2.1 zu finden.

3 Arma; Arma [1986], S. 122. Dt. Übers.: »Mit meiner Waffe, der Musik«.

4 Vgl. hierzu Garratt, James: *Music and Politics: A Critical Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019, S. 33.

5 Vgl. Frevert, Ute: »Neue Politikgeschichte: Konzepte und Herausforderungen«, in: *Neue Politikgeschichte: Perspektiven einer historischen Politikforschung*, hrsg. von Ute Frevert und Heinz-Gerhard Haupt, Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag, 2005, S. 12. – Sauer, Birgit: »Politik und Staat«, in: *Soziologische Basics: Eine Einführung für Pädagoginnen und Pädagogen*, hrsg. von Albert Scherr, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, S. 142.

6 Vgl. hierzu beispielsweise Altenburg, Detlef; Berg, Michael; von Massow, Albrecht (Hrsg.): *Schriftenreihe KlangZeiten: Musik, Politik und Gesellschaft*, Köln; Wien [u. a.]: Böhlau, 2004. Zudem: Heister, Hanns-Werner: »Politische Musik«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12079>, Zugriff 6.3.2022. – Koldau, Linda Maria: »Musik und Politik: Über die gesellschaftliche Relevanz von Musik und Musikwissenschaft«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 59/4 (2007), S. 331–350.

die Regierungszeit des Front Populaire (Mai 1936 bis April bzw. Oktober 1938) beschränkt, sondern auf jene Periode ausgedehnt, in der die Volksfront als Denkkonzept und Bewegung von Bedeutung war: zwischen 1934 und 1938, mit Nachwirkungen im Jahr 1939.⁷ Zum Teil werden auch Kontexte und Kompositionen aus dem Jahr 1933 sowie den Jahren 1940 und 1941 erwähnt, sofern gewisse Verbindungen zum Volksfrontkonzept auszumachen sind. Da es sich bei diesem Buch um ein musikwissenschaftliches Werk handelt, steht das über die Musik praktizierte politische Engagement im Mittelpunkt der Betrachtung. Es wird aber auch auf das parteipolitische Engagement der Akteurinnen und Akteure eingegangen, um deren politisches Wirken und Schaffen zu kontextualisieren.

Die Beantwortung folgender Fragen ist für das vorliegende Buch zentral: Wie gestalteten sich die Rahmenbedingungen exilierter Musikerinnen und Musiker für politisches Engagement im Exil in Frankreich? Wie sah ihre Mitwirkung in politischen Künstlergruppen und bei politisch motivierten Veranstaltungen aus? Inwieweit kann von den Inhalten ihrer Kompositionen und Schriften auf eine Affinität zur Volksfrontideologie geschlossen werden? In welchen politischen Kontexten kamen ihre Werke zur Aufführung? Was sagen ihre Beziehungsnetzwerke über ihre Verbindungen zum Front Populaire aus? Welche Akteurinnen und Akteure konnten sich im Umfeld der Volksfront etablieren? Wie reagierten Pressekritik und Publikum auf ihr politisches Engagement? Welche Erinnerungen verbanden die Musikerinnen und Musiker im Nachhinein mit der Zeit des Front Populaire und ihrem damaligen Wirken und Schaffen?

Um diese und weitere Fragen zu beantworten, war die Auswertung vielfältiger Quellen unumgänglich. Dies liegt zum einen darin begründet, dass es sich um ein politisches Thema handelt und somit der Abgleich möglichst vieler verschiedenartiger Quellen nötig war, um ein intersubjektiv nachvollziehbares Bild zu kreieren. Zum anderen ist das Wirken und Schaffen von Musikerinnen und Musikern im Exil in Frankreich generell nicht gut dokumentiert, weshalb hier alle in irgendeiner Weise relevanten Quellen unterschiedlichster Quellenarten einbezogen wurden.⁸ Zahlreiche interessante Quellen für die Erforschung des politischen Engagements exilierter Musike-

7 Näheres zur Volksfrontbewegung ist in Kap. 1.1 nachzulesen.

8 Ein Grund für die schlechte Dokumentation stellt sicherlich die Exilsituation dar, die sich negativ auf den Erhalt von Quellenmaterial auswirkte. Mitunter wollten die Musikerinnen und Musiker auch explizit keine Spuren hinterlassen, speziell was deren politisches Engagement betrifft, denn das NS-Regime verfolgte politische Gegnerinnen und Gegner bekanntlich über die Grenzen von Deutschland hinaus.

rinnen und Musiker im Kontext des Front Populaire waren in den Nachlässen jener Akteurinnen und Akteure zu finden, die im Mittelpunkt dieses Werks stehen. Diese Nachlässe unterscheiden sich im Umfang und in der Zusammensetzung stark und werden zum Teil in öffentlichen Einrichtungen in Berlin und Paris, zum Teil privat aufbewahrt.⁹ Eine Quellenkategorie aus den Nachlässen, der besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde, sind Partituren mit politischen Inhalten. Zudem lieferte die Auswertung von Selbstzeugnissen exilierter Musikerinnen und Musiker, wie Memoiren oder Briefe, fruchtbare Ergebnisse. Neben Nachlässen wurden auch Archivbestände von Volksfront-nahen Institutionen – etwa jener der Association des Maisons de la Culture bzw. insbesondere der Teilbestand der Fédération musicale populaire¹⁰ – durchforstet. Eine besondere Bedeutung für die Forschungsarbeit im Rahmen dieses Buches kam des Weiteren Pressequellen zu. So erschienen in Zeitungen der 1930er Jahre Konzertankündigungen, Rezensionen, Werbeschaltungen für Notenmaterial sowie diverse Artikel, in denen exilierte Musikerinnen und Musiker Erwähnung fanden oder die von ihnen selbst verfasst wurden.¹¹ Für die Arbeit mit Presseartikeln waren insbesondere zwei Online-Plattformen von Relevanz. Bei der ersten Plattform handelt es sich um die Presserubrik von »Gallica«¹² – einer Initiative der Bibliothèque nationale de France (BnF), mit einer umfassenden Sammlung von bis ins 17. Jahrhundert zurückreichenden Zeitungen und Zeitschriften, die in Frankreich erschienen.¹³ Die zweite Plattform wurde von der Deutschen Na-

9 Die Nachlässe von Paul Dessau, Hanns Eisler und Eberhard Schmidt liegen im Archiv der Akademie der Künste Berlin, denn alle drei Komponisten lebten und wirkten vor ihrem Exil in Berlin und gingen auch nach dem Zweiten Weltkrieg nach Berlin zurück. Joseph Kosmas und Louis Saguers Nachlässe werden in Paris aufbewahrt, da beide nach ihrem Exil in Frankreich blieben und sich somit ihr Lebensmittelpunkt langfristig dort befand. Saguers Nachlass ist in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale de France (BnF) gelagert, und Kosmas Nachlass liegt in der Médiathèque musicale Mahler in Paris. Die Nachlässe von Paul Arma und Franz Landé befinden sich in Privatbesitz, wobei ein Teil von Armas Nachlass im Centre d'études, de documentation, d'information et d'action sociales (CEDIAS) in Paris aufbewahrt wird. Von den Sängerinnen Marianne Oswald und Cora Schmidt-Eppstein sind keine zusammenhängenden Nachlässe überliefert.

10 Dieser Archivbestand wird in den Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine aufbewahrt.

11 Da in diesem Buch das Wirken und Schaffen antifaschistisch engagierter Personen erforscht wird, kamen vor allem Zeitungen des politischen linken Spektrums zum Einsatz. Vereinzelt wurden auch bürgerliche oder politisch rechte Blätter verwendet, und zwar primär, um die Berichterstattung über einzelne Veranstaltungen mit jener in linken Zeitungen zu vergleichen. Zudem konnte die Art und Weise, wie in rechten Zeitungen über antifaschistische Künstlerinnen und Künstler und ihre Auftritte geschrieben wurde, etwas über die politische Bedeutung der betreffenden Personen aussagen.

12 Vgl. BnF Gallica, URL: <https://gallica.bnf.fr>, Zugriff 6.3.2022.

13 Die meistverwendeten Blätter der Plattform »Gallica« waren *L'Humanité*, *Ce soir* und *Le Populaire*. Die *Humanité* war das Organ des PCF (Parti communiste français), bis sie 1939 verboten wurde, aber im Geheimen in geringerer Auflage weiterhin erschien und auch

tionalbibliothek ins Leben gerufen, ist mit »Exilpresse digital«¹⁴ betitelt und enthält deutschsprachige Exilzeitschriften aus der Zeit zwischen 1933 und 1945.¹⁵ Zusätzlich zu den digitalisierten Zeitungen wurden noch weitere Journale aus den 1930er Jahren durchgesehen, die als Mikrofilme oder in Papierform in Archiven und Bibliotheken zugänglich sind.¹⁶ Bei der Betrachtung der gesamten Quellenlage fällt auf, dass über manche Personen – etwa Franz Landé, Eberhard Schmidt oder Cora Schmidt-Eppstein – generell nur wenige Quellen aus ihrem französischen Exil erhalten sind. In anderen Fällen sind die Quellen wiederum sehr einseitig gestaltet – zum Beispiel im Fall von Paul Dessau, aus dessen Zeit im Exil in Frankreich fast nur Kompositionen überliefert sind. Wie die Musikwissenschaftlerin Beatrix Bor-

heute noch herausgegeben wird. *Ce soir* wurde 1937 vom PCF gegründet und war das zentrale Blatt der Front-Populaire-Bewegung, bis es ebenfalls 1939 aufgrund seiner Nähe zur Kommunistischen Partei verboten wurde, aber von 1944 bis 1953 erneut erschien. *Le Populaire* erschien ab 1920 als Hauptorgan der Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO), unterstützte den Front Populaire ab 1936, konnte während der deutschen Okkupation im Untergrund bestehen bleiben, blühte nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal auf und wurde bis zu seiner Auflösung im Jahr 1970 in immer kleinerer Auflage gedruckt (vgl. BnF Gallica: *Les principaux quotidiens*, URL: <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens>, Zugriff 6.3.2022). Auf »Gallica« sind auch regionale Zeitungen digitalisiert wie etwa die deutschsprachige *Neue Welt* (Organ der Kommunistischen Partei im Elsass), welche über die im Rahmen dieser Dissertation näher untersuchten Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade Bericht erstattete. Was die politisch rechten Zeitungen betrifft, wurden auf »Gallica« beispielsweise *Le Temps*, *Le Matin*, *L'Action française* oder *L'Ami du peuple* konsultiert. Die auf Kultur spezialisierte *Comœdia*, die auf »Gallica« online verfügbar ist, war entgegen der Erwartungen eine weniger gute Auskunftsquelle, da dort offensichtlich kaum über antifaschistische Konzerte und Veranstaltungen berichtet wurde, sondern hauptsächlich über Konzerte der Hochkultur.

14 Vgl. Exilpresse digital, URL: https://www.dnb.de/DE/Sammlungen/DEA/Exilpresse/exilpresse_node.html, Zugriff 6.3.2022.

15 Auf der Plattform »Exilpresse digital« wurden das zwischen 1933 und 1936 erschienene *Pariser Tageblatt* sowie dessen Nachfolgeblatt *Pariser Tageszeitung* aus den Jahren 1936 bis 1940 konsultiert. Es handelt sich dabei zwar um parteiunabhängige Zeitungen, in denen aber liberale und politisch links orientierte Autorinnen und Autoren immer wieder antifaschistische Ideen propagierten (vgl. hierzu Badia, Gilbert: »Die französische Volksfront im Spiegel des *Pariser Tageblatts*/der *Pariser Tageszeitung*«, in: *Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933–1940*, hrsg. von Hélène Roussel und Lutz Winckler, Bern: Peter Lang, 1992, S. 89–104).

16 In der BnF als Mikrofilm vorhanden ist beispielsweise das Wochenblatt *La Flèche*, das sich als »hebdomaire politique de combat« der französischen Volksfront verstand und von 1934 bis 1939 Bestand hatte. Ebenso als Mikrofilm in der BnF verfügbar ist *L'Art musical populaire*, das Organ der FMP – eine gute Quelle bezüglich des Kulturlebens unter dem Front Populaire. In Papierform in der BnF vorhanden ist u. a. die bürgerliche *Elsass-Lothringer Zeitung*, die in Straßburg erschien und in der über die Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade berichtet wurde. In Bezug auf die ebenfalls untersuchte Thematik der Saarabstimmung erschienen Artikel in den Saarbrücker Ausgaben der kommunistischen *Arbeiter-Zeitung* und der sozialdemokratischen *Volksstimme*, die im Stadtarchiv Saarbrücken eingesehen wurden.

chard feststellt, ist jedoch alles Quellenmaterial mehr oder weniger »vorgeformt und unvollständig«¹⁷. Die Autorin empfiehlt eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Quellenlücken¹⁸, da eine solche Vorgangsweise interessante Ergebnisse liefern kann – wie auch im Laufe der Recherchen für dieses Buch deutlich wurde.

Die Arbeit mit Primärquellen wurde durch das Hinzuziehen von Sekundärliteratur unterstützt. Besonders bedeutend waren dabei Publikationen von Anna Langenbruch¹⁹ und Tobias Widmaier²⁰, die sich bereits mit Aspekten der politischen Dimension des Exils von aus NS-Deutschland geflohenen Musikerinnen und Musikern im Frankreich der 1930er Jahre auseinandergesetzt haben. Eine weitere Grundlage waren Texte über das Exil von Musikerinnen und Musikern in Frankreich, in denen nicht explizit der politische Aspekt im Mittelpunkt steht.²¹ Zudem wurde Literatur herangezogen, die sich mit dem Exil in Frankreich in den 1930er Jahren und seiner politischen Dimension beschäftigt, aber im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Werken

17 Borchard, Beatrix: »Mit Schere und Klebstoff: Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik«, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln: Böhlau, 2006, S. 57.

18 Vgl. hierzu auch Borchard, Beatrix: »Lücken schreiben oder: Montage als biographisches Verfahren«, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen: Wallstein, 2003, S. 211–242.

19 Vgl. Langenbruch, Anna: »Medium Kampflied: Kulturtransfer im Pariser Exil am Beispiel der Kampflieder von Paul Arma«, in: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture*, 57 (2012), Münster: Waxmann, S. 143–159. – Langenbruch, Anna: *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil: Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2014, S. 272–312. – Langenbruch, Anna: »Wenn wir, blättern in seinen Strassen, Geschichte lesen: Die Exilzeitschrift *Die Zukunft* als Beispiel einer Historiographie der Orte des Pariser Musikerexils zwischen 1933 und 1940«, in: *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität: Musik und Musiker im Exil*, Reihe *Exilforschung: Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 26, hrsg. von Claus-Dieter Krohn und Dörte Schmidt, München: edition text + kritik, 2008, S. 78–101. – Langenbruch, Anna: »Zum Abschluß sangen wir das Lied *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* ... < Laienmusikleben im Pariser Exil am Beispiel des Deutschen Volkschors«, in: *Alltag im Exil*, hrsg. von Daniel Azuélou, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 205–221.

20 Vgl. Widmaier, Tobias: »Bauhaus, Saarkampf, Musique concrète – Stationen des Bartók-Schülers Imre Weisshaus (= Paul Arma)«, in: *Zwischen Volks- und Kunstmusik*, hrsg. von Stefan Fricke, Wolf Frobenius, Sigrid Konrad und Theo Schmitt, Saarbrücken: Pfau, 1999, S. 134–145. – Widmaier, Tobias: »Gesungene Propaganda: Lieder und Chöre zur Saarabstimmung 1935«, in: *Musik in Saarbrücken: Nachklänge einer wechselvollen Geschichte*, hrsg. von Nike Keisinger und Ricarda Wackers, Saarbrücken: Staden, 2000, S. 163–170. – Widmaier, Tobias (Hrsg.): *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, Friedberg: Pfau, 2016, S. 248–273.

21 Vgl. Brzoska, Matthias: »Exilstation Paris«, in: *Musik in der Emigration 1933–1945: Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart: J.B. Metzler, 1994, S. 183–191. – Cullin, Michel; Driessen Gruber, Primavera (Hrsg.): *Douce France? Musik-Exil in Frankreich/Musiciens en exil en France: 1933–1945*, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2008. – Du Closel, Amaury: »Exil en France«, in: *Les Voix étouffées du Troisième Reich: Entartete Musik*, Paris: Actes Sud, 2005, S. 295–337. – Langenbruch 2014.

keinen besonderen Fokus auf Musikerinnen und Musiker legt.²² Schließlich waren auch Publikationen zum Thema »Musik und Politik im Frankreich der 1930er Jahre« mit Schwerpunkt auf französischen Musikerinnen und Musikern von Relevanz, da in diesen Werken Informationen über Volksfront-nahe Institutionen, Veranstaltungen und Personen aufgefunden werden konnten, mit denen zum Teil auch exilierte Musikerinnen und Musiker zu tun hatten.²³ Hinzu kommen zahlreiche weitere Werke, die im Literatur- und Quellenverzeichnis im Detail aufgelistet sind.

Der Gegenstand des vorliegenden Buches impliziert multiple Zusammenhänge und Verflechtungen verschiedenster Komponenten. Bereits das Exil-Setting an sich ist ein vielschichtiges Konstrukt, das für die Betroffenen mit einer Neuverortung auf mehreren Ebenen einherging – sei es örtlich, sprachlich, kulturell, beruflich oder gesellschaftlich. Für die Akteurinnen und Akteure dieses Buches war das Exil in Frankreich in den 1930er Jahren zudem mit einer politischen (Neu-)Verortung verbunden. Personen, die bereits in Deutschland politisch aktiv waren, wurden meist von dort aus an französische Ableger entsprechender Institutionen vermittelt, andere wiederum ka-

- 22 Vgl. Badia, Gilbert: »Deutsche Emigranten in Frankreich (1933–1939)«, in: *Das Exilerlebnis: Verhandlungen des Vierten Symposium über Deutsche und Österreichische Exilliteratur*, hrsg. von Donald G. Daviau und Ludwig M. Finscher, Columbia (SC): Camden House, 1982, S. 1–11. – Badia, Gilbert: *Les barbelés de l'exil. Etudes sur l'immigration allemande et autrichienne, 1938–1940*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1979. – Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (Hrsg.): *Österreicher im Exil: 1934–1945; eine Dokumentation. Frankreich 1938–1945*, Wien: Deuticke, 1984. – Obermann, Karl: *Exil Paris: Gegen Kultur- und Bildungsabbau im faschistischen Deutschland 1933–1939*, Frankfurt am Main: Röderberg, 1984. – Schiller, Dieter; Pech, Karlheinz; Herrmann, Regine; Hahn, Manfred: *Exil in Frankreich, Reihe Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil*, Bd. 7, Frankfurt am Main: Röderberg, 1981. – Vormeier, Barbara: »Frankreich«, in: *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, hrsg. von Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul und Lutz Winckler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, Sp. 213–250.
- 23 Vgl. Bethe, Katja: *Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich während des Front populaire (1936–1938): Voraussetzungen, Bedingungen und Arbeitsweisen*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2016. – Fulcher, Jane: »The ›Defense‹ of French Culture in the Thirties«, in: *The composer as intellectual: Music and ideology in France 1914–1940*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 199–274. – Grandgambe, Sandrine: »La politique musicale du Front populaire«, in: *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, hrsg. von Danièle Pistone, Paris: Honoré Champion, 2000, S. 21–33. – Langeois, Christian: *Les chants d'honneur. De la Chorale populaire à l'Orchestre rouge. Suzanne Cointe (1905–1943)*, Paris: Cherche Midi, 2017. – Moore, Christopher L.: »Le Quatorze juillet: Modernisme populaire sous le Front populaire«, in: *Musique et modernité en France (1900–1945)*, hrsg. von Sylvain Caron, François de Medicis und Michel Duchesneau, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2006, S. 363–388. – Moore, Christopher L.: *Music in France and the Popular Front (1934–1938): Politics, Aesthetics and Reception*, PhD diss., Montreal: Schulich School of Music, McGill University, 2006. – Moore, Christopher L.: »Socialist realism and the music of the French popular front«, in: *The journal of musicology*, 25/4 (2008), S. 473–502. – Ory, Pascal: *La belle illusion: culture et politique sous le signe du front populaire 1935–1938*, Paris: Plon, 1994.

men erst in Frankreich über unterschiedliche Wege mit der Politik der Volksfront in Kontakt. Wie die Exil-Thematik, ging auch die Volksfront-Thematik mit diversen Verflechtungen einher. So verband das Volksfrontkonzept die Ideen mehrerer Parteien, die einen gemeinsamen Weg gingen. Zudem war die Volksfront international zu denken, denn sie wurde von der Kommunistischen Internationale propagiert und in mehreren Ländern umgesetzt. In Frankreich war der Volksfront neben dem Kampf gegen den Faschismus und der Aufwertung der Arbeiterschicht auch die Kulturförderung ein Anliegen, wodurch wiederum Verstrickungen zwischen Politik und Kunst zustande kamen. Im musikalischen Bereich verschwammen die Grenzen zur Politik, wenn zum Beispiel musikalische Institutionen politische Werte präsentierten oder Konzerte den Charakter politischer Kundgebungen annahmen. Die hier angedeuteten Verflechtungen und Zusammenhänge, die im Gegenstand selbst angelegt sind, mussten bei der Erforschung mitgedacht werden. Eine Forschungsmethode, die sich in Anbetracht der beschriebenen Gegebenheiten für dieses Buch als besonders geeignet herausstellte, ist die *Histoire croisée* («Verflechtungsgeschichte»). Dieser Ansatz wurde zu Beginn des 21. Jahrhunderts von Bénédicte Zimmermann und Michael Werner an der *École des Hautes Études en Sciences Sociales* in Paris entwickelt und bereits erfolgreich auf die Erforschung des Exils von Musikerinnen und Musikern im Frankreich der 1930er Jahre angewandt.²⁴ Er basiert auf einem vernetzenden Denkkonzept, das sich Verflechtungsstrukturen zunutze macht, um davon ausgehend wissenschaftliche Erkenntnisse abzuleiten. Laut Werner und Zimmermann können verschiedenste Kategorien – etwa »topologische Faktoren [...] abstrakte Gegenstände [...] konkrete Gegenstände [...] schließlich Menschen, Migrant«²⁵ – in vielfältiger Weise verflochten sein und verflochten werden. Auf der Objektebene liegt im vorliegenden Buch ein Fokus auf den Verflechtungen zwischen dem Exil von Musikerinnen und Musikern in Frankreich und der Politik der antifaschistischen Volksfrontbewegung. Konkrete Beispiele hierfür wären Verflechtungen zwischen exilierten Musikerinnen bzw. Musikern und politischen Akteurinnen bzw. Akteuren sowie politischen Institutionen, zwischen politischen Ereignissen und dafür komponierten Werken exilierter Kom-

24 Vgl. hierzu Langenbruch 2014.

25 Werner, Michael; Zimmermann, Bénédicte: »Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 28 (2002), S. 618.

ponisten²⁶ oder zwischen Konzerten exilierter Musikerinnen bzw. Musiker und Politik-nahen Konzertveranstalterinnen bzw. -veranstaltern. In der Erforschung entsprechender Kategorien kam es wiederum zu Verflechtungen zwischen politikgeschichtlichen und musikhistorischen Forschungsansätzen und somit auch zu Verflechtungen unterschiedlicher Politik-Begriffe. Wie bereits erwähnt, lässt sich der hier verwendete Politik-Begriff nicht auf eine administrativ-staatliche Ebene reduzieren, sondern bezieht unterschiedliche Nuancen politischer bzw. »gesellschaftskritischer« Musik ein. Um diese Breite an »politischem Engagement« musikgeschichtlich zu untersuchen, wurde methodenpluralistisch vorgegangen. So fand im Wesentlichen eine Integration dreier Methoden – der historisch-kritischen Methode, der Musikanalyse sowie der Netzwerkanalyse – in das »Dachkonzept« der *Histoire croisée* statt.

Die historisch-kritische Methode, basierend auf dem Konzept der Quellenkritik, ist Grundvoraussetzung aller (musik-)historischen Forschung²⁷ und war aufgrund des politischen Gegenstands für dieses Buch besonders bedeutend. Insbesondere in der Interpretation von Quellen mit politischem Inhalt war es erheblich, stets zu hinterfragen, wer eine Quelle wann, wie, wo, warum und für wen erstellte.²⁸ Dieses Kontextwissen ermöglichte es, die Texte historisch-kritisch zu lesen und in der Folge den Ergebnissen entsprechend zu interpretieren. Eine solche Vorgangsweise war etwa im Umgang mit Pressequellen wichtig, denn die politisch linke und rechte Presse im Frankreich der 1930er Jahre berichtete über dieselben Personen und Ereignisse zum Teil in diametral entgegengesetzter Art und Weise.²⁹ Die hier angesprochenen Artikel dürfen also nicht als Tatsachenberichte gelesen werden, sondern es muss stets die politische Ausrichtung der Medien im Hinterkopf bleiben. Ein quellenkritisches Vorgehen war im Rahmen dieses Buches zudem in Bezug auf zeitgenössische Texte, die von exilierten Musikerinnen und Musikern selbst erstellt wurden, von Bedeutung.³⁰ Auch im Umgang

26 Da keine Frauen des Exils in Frankreich ausfindig gemacht werden konnten, die politische Musik komponierten, werden Komponistinnen hier nicht erwähnt.

27 Vgl. Knaus, Kordula; Zedler, Andrea (Hrsg.): *Musikwissenschaft studieren: Arbeitstechnische und methodische Grundlagen*, 2. Aufl., München: Herbert Utz Verlag, 2019, S. 148–152.

28 Vgl. Budde, Gunilla: »Quellen, Quellen, Quellen ...«, in: *Geschichte: Studium – Wissenschaft – Beruf*, hrsg. von Gunilla Budde, Dagmar Freist und Hilke Günther-Arndt, Berlin: Akademie Verlag, 2008, S. 67.

29 Ein konkretes Beispiel wäre die Berichterstattung über Marianne Oswald, die in der linken Presse hoch gelobt wurde, während sie in der rechten Presse starken Anfeindungen ausgesetzt war (vgl. hierzu Kap. 2.3.6).

30 Ein Beispiel wäre eine von Hanns Eisler im Namen des Internationalen Musikbüros Moskau (IMB) verfasste Stellungnahme über den Verlauf der Arbeitermusik- und Gesangs-

mit Vortrags-Manuskripten war Vorsicht geboten, denn mitunter wurden Vorträge nicht wortwörtlich nach Vorlage präsentiert, oder es wurden überhaupt nur Teile vorgetragen.³¹ Eine weitere Quellenkategorie, die einen kritischen Umgang erforderte, waren autobiografische Texte.³² Da es sich hierbei um Informationen »aus erster Hand« handelt, ist die Gefahr besonders groß, diese Texte als »Wahrheit« zu interpretieren. Autobiografische Texte sind jedoch »[z]wischen dem Geschichtswerk und dem Roman«³³ anzusiedeln und halten schlicht und einfach fest, »wie ein Individuum ein bestimmtes Ereignis erlebt hat«³⁴. Erinnern ist beeinflusst von Wünschen und Verdrängen und lässt sich auch nicht getrennt von Vergessen diskutieren.³⁵ Zudem geht aus Studien hervor, dass speziell im Hinblick auf traumatische bzw. sehr emotionale Erlebnisse – worunter diverse mit einer Flucht- und Exilsituation verbundene Erlebnisse einzuordnen sind – Erinnerungen mitunter stark verfälscht werden.³⁶ Wenn viel über das Erlebte gesprochen wird, kann auch eine »Standardisierung der Erfahrungsverarbeitung«³⁷ eintreten, wodurch das Erinnerte ebenfalls an Wahrheitsgehalt verliert. Wie Anna Langenbruch und Kathrin Massar aufzeigen, ist in Bezug auf Memoiren exilierter Musikerinnen und Musiker im Frankreich der 1930er Jahre ein quellenkritisches Vorgehen unumgänglich.³⁸ Was die für dieses Buch heran-

- olympiade, in welcher er das Ereignis über alle Maßen lobt, während er sich in Briefen an Bertolt Brecht über dasselbe Ereignis beschwerte (vgl. hierzu Kap. 4.3).
- 31 Vgl. Anon.: »Die Zwischenfälle bei der Musik- und Gesangs-Olympiade.«, in: *Elsass-Lothringischer Zeitung*, 7. Jg., Nr. 134, Beilage vom 12.6.1935, S. 1. – Anon.: »Musik und politische Verhetzung. Lehren einer »Olympiade.«, in: *Le Nouveau Journal* (Straßburg), 12.6.1935. – Anon.: »Nieder mit dem Terror gegen die Arbeiterkunst! Ein Tatsachenbericht über die Willkürmaßnahmen gegen die erste internationale Arbeiter-Musik- und -Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 19.6.1935, S. 6.
- 32 Vgl. hierzu beispielsweise Unseld, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2014.
- 33 Klüger, Ruth: »Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie«, in: *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, hrsg. von Anja Tippner und Christopher F. Laferl, Stuttgart: Reclam, 2016, S. 326.
- 34 Unseld, Melanie: »Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung: Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft«, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln: Böhlau, 2006, S. 67.
- 35 Vgl. Klüger 2016, S. 327. – Welzer, Harald: »Was ist autobiographische Wahrheit? Anmerkungen aus Sicht der Erinnerungsforschung«, in: *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, hrsg. von Anja Tippner und Christopher F. Laferl, Stuttgart: Reclam, 2016, S. 338.
- 36 Vgl. Unseld 2006, S. 66–67. – Welzer 2016, S. 339.
- 37 Welzer 2016, S. 340.
- 38 Vgl. hierzu beispielsweise Langenbruch, Anna: »Der »wandernde Speicher«: Erinnerungsräume des Exils«, in: *Wege – Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr, Nina Noeske, Nicole K. Strohmam, Antje Tumat, Melanie Unseld und

gezogenen Memoiren betrifft, mussten schon alleine der großen Zeitspanne zwischen dem Erlebten und dem Niederschreiben bzw. der Publikation der Erinnerungen wegen die Textinhalte kritisch gelesen werden.³⁹ Zum Teil konnten konkrete Abweichungen zwischen den Erinnerungen und den tatsächlichen Geschehnissen nachgewiesen werden.⁴⁰ Zudem musste das Selbstbild der Akteurinnen und Akteure zur Zeit des Niederschreibens, das sich mitunter von jenem der Front-Populaire-Zeit unterschied, in der Textanalyse Berücksichtigung finden.⁴¹ Angesichts der hier beschriebenen Gegebenheiten wurde im vorliegenden Buch bei der Verwendung von Memoiren, Pressequellen und auch anderen Textquellen das Geschriebene stets kritisch hinterfragt. Wie Jörn Rüsen anmerkt, endet der hermeneutische Prozess jedoch nicht mit der Interpretation, sondern »[d]as Formulieren selber gehört zum Prozess des Erkennens«⁴². Dies kann für dieses Buch bestätigt werden, denn im Schreibprozess kamen immer wieder neue Fragen auf, und es erschlossen sich zuvor unerkannte Zusammenhänge.⁴³ Insgesamt wurde hier mit einer quellenkritischen Vorgangsweise die Kreation einer von Jörn Rüsen als »intersubjektiv nachvollziehbar« bezeichneten Darstellung angestrebt.⁴⁴ Eine gewisse unbewusste Beeinflussung durch eigene Wertvorstellungen⁴⁵ muss jedoch stets mit in Betracht gezogen werden.

Ein bedeutender Teil dieses Buches besteht in der Auseinandersetzung mit politischen bzw. gesellschaftskritischen Kompositionen mit Bezügen zum Front Populaire. Als Basis und Vorbild für die Musik-Analysen dienten einerseits die *Analysen engagierter Musik* von Hanns-Werner Heister, die zum Anlass des 60. Geburtstags Heisters von Thomas Phleps und Wieland Reich herausgegeben wurden.⁴⁶ Es handelt sich hierbei um eine Analysesammlung

Stefan Weiss, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2018, S. 469–482. – Massar, Kathrin: *Exil und innere Biographie: Der Komponist Erich Itor Kahn in seinen Briefen*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.

39 Die Memoiren von Paul Arma wurden im Jahr 1986 veröffentlicht, jene von Eberhard Schmidt 1987 und jene von Louis Saguer 1998 – also mehrere Jahrzehnte nach den 1930er Jahren.

40 Vgl. hierzu beispielsweise die Entstehungsgeschichte von *Le Pain, la Paix, la Liberté* von Louis Saguer im Kap. 7.5.

41 Vgl. hierzu beispielsweise das Kap. 2.3.8 über Eberhard Schmidt.

42 Rüsen, Jörn: *Historik: Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln [u. a.]: Böhlau, 2013, S. 191.

43 So wurde etwa erst beim Schreiben über Veranstaltungen der Agitproptruppen Les Blouses Bleues de Bobigny und Le Groupe Octobre deutlich, dass sich die Wege der beiden Gruppen mehrfach kreuzten (vgl. hierzu Kap. 5.2).

44 Vgl. Rüsen 2013, S. 53–63.

45 Zu dieser Thematik vgl. Rohlfes, Joachim: *Geschichte und ihre Didaktik*, 3. erw. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, S. 73.

46 Vgl. Heister, Hanns-Werner: *Vom allgemeingültigen Neuen: Analysen engagierter Musik: Dessau, Eisler, Ginastera, Hartmann*, hrsg. von Thomas Phleps und Wieland Reich, Saarbrücken: Pfau, 2006.

von »Bekenntniswerken« des 20. Jahrhunderts, mit Fokus auf Stücken von Hanns Eisler. Heister thematisiert in seinen Analysen stets den Entstehungskontext der Werke, den ästhetischen Zugang der jeweiligen Komponisten und Textdichter, die musikalische Struktur und Stilistik der Kompositionen sowie den politischen Gehalt der Werke. Eine weitere Analysegrundlage war Helmut Brenners »Theorie einer politischen Verwendung von Musik«, die er in seinem Werk *Musik als Waffe?* genauer beschrieben hat.⁴⁷ Brenner unterscheidet in seinem theoretischen Modell drei wesentliche Bereiche, auf die hin ein politisches Musikstück untersucht werden kann: die tendenzielle Ebene, die intentionale Ebene und die immanente Ebene.⁴⁸ Die tendenzielle Ebene fragt nach den politischen Tendenzen, die in einem Stück vermittelt werden und in verschiedenen Variationen vorhanden sein können – wie zum Beispiel die tendenziellen Bereiche »Widerstand«, »Identitätsstiftung«, »Ablenkung« bzw. »Verschleierung« oder »Machtdemonstration«. Mit der Analyse der intentionalen Ebene wird geklärt, ob eine politische Primärintention – das heißt eine Intention vonseiten der Komponistin bzw. des Komponisten – vorliegt oder ob dem Werk bereits vor oder erst nach dessen Entstehung eine politische Intention zugeschrieben wurde. Gegenstand von Analysen der immanenten Ebene sind bei Brenner nicht nur der Text (sofern vorhanden), musikalische Elemente wie Melodie, Rhythmus, Harmonie und Instrumentation sowie der musikalische Symbolgehalt, sondern auch die Rolle der Komponistinnen- bzw. Komponisten-Persönlichkeit, Aufführungsanlässe, Aufführungsorte und aufführende Organisationen.⁴⁹ Die vier letztgenannten Punkte zur werkimmanenten Ebene zu zählen, macht mitunter nur begrenzt Sinn. Dass diese Faktoren speziell für die Analyse politischer Kompositionen von großer Bedeutung sein können, steht jedoch außer Frage. Zusätzlich zu Heisters und Brenners Analysekategorien wurden in den Musikanalysen dieses Buches auch die Ebenen der Rezeption und der Publikation untersucht, denn diese Informationen halfen bei der politischen Einordnung der Stücke. Die hier durchgeführten Werkanalysen sind demnach kulturwissenschaftlich ausgerichtet und folgen somit einem Ansatz, der unter anderem vom Musikwissenschaftler Laurenz Lütteken vertreten wird. So schreibt dieser: »Jedes Musikwerk ist Bestandteil einer komplexen kompositorischen Wirklichkeit, durch die keine schroffe Trennung von ›Text

47 Vgl. Brenner, Helmut: *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*, Graz: Weishaupt, 1992.

48 In der vorliegenden Arbeit wurden all diese Ebenen untersucht, aber nicht wie bei Brenner entsprechend kategorisiert.

49 Vgl. Brenner 1992, S. 221–252.

und ›Kontext‹ verläuft⁵⁰. Ähnlich argumentiert Beate Kutschke: »Was als kompositorisches Problem aufgefasst wird, lässt sich nicht allein aus dem Stand der Kompositionstechnik herleiten, sondern beruht auf einem komplexen Beziehungsgefüge aus kompositionstechnisch-ästhetischen Erwägungen auf der einen und soziokulturell, soziopsychologisch und/oder wissenschaftlich inspirierten Erfahrungen und Einsichten auf der anderen Seite«⁵¹. Mit einer derartigen Vielschichtigkeit der Musikanalysen wurde im Rahmen dieses Buches eine möglichst differenzierte Einordnung der Werke in den Front-Populaire-Kontext angestrebt.

Mit der Methode der Netzwerkanalyse wurde im vorliegenden Buch das Ziel verfolgt, das Erkenntnispotenzial der Quellen über das Hinzuziehen einer strukturellen Analysekomponente zu erweitern.⁵² Als wissenschaftliche Methode etablierte sich die Netzwerkanalyse in den 1970er Jahren in den Sozialwissenschaften, bevor sie zunehmend auch in anderen Bereichen wie beispielsweise der Geschichtswissenschaft angewandt wurde.⁵³ Im Grunde genommen handelt es sich um eine quantitative Methode, mit der mitunter auch qualitativ gearbeitet werden kann.⁵⁴ Es werden anhand von Knoten (Kreise, die üblicherweise für Personen stehen) und Kanten (Verbindungs-
linien, die Beziehungen zwischen den Knoten aufzeigen) Netzwerkstrukturen erstellt und analysiert.⁵⁵ Da im vorliegenden Buch nicht nur Verbindungen zwischen einzelnen Personen eine Rolle spielen, wurden die zusätzlichen Knoten-Kategorien »Politische Parteien bzw. Bewegungen«, »Institutionen«, »Künstlergruppen«, »Veranstaltungen« und »Kompositionen« einbezogen, die jeweils durch eine eigene Knoten-Farbe zu unterscheiden sind. Aus der Arbeit mit mehreren Kategorien resultierte ein signifikanter Mehrwert für die Beantwortung der Forschungsfragen, zumal Kontakte

- 50 Lütteken, Laurenz: »Wie ›autonom‹ kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2000, S. 36.
- 51 Kutschke, Beate: »Musik und Kontext«, in: *Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007, S. 374.
- 52 Vgl. Eumann, Ulrich: »Heuristik: Hypothesenentwicklung und Hypothesentest«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung: Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk, Berlin: Hopf, 2016, S. 124.
- 53 Vgl. Nitschke, Christian: »Die Geschichte der Netzwerkanalyse«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung: Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk, Berlin: Hopf, 2016, S. 23.
- 54 Vgl. hierzu Hollstein, Betina; Straus, Florian (Hrsg.): *Qualitative Netzwerkanalyse: Konzepte, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden: VS-Verlag, 2006.
- 55 Vgl. Mitchell, J. Clyde: »The Concept and Use of Social Networks«, in: *Social Networks in Urban Situations: Analyses of Personal Relationships in Central African Towns*, hrsg. von J. Clyde Mitchell, Manchester: Manchester University Press, 1969, S. 1–50.

exilierter Musikerinnen und Musiker zu Einzelpersonen naturgemäß nicht flächendeckend zurückzuverfolgen waren. Mit welchen Institutionen sie in Kontakt standen, bei welchen Verlagshäusern sie ihre politischen Werke publizierten oder auf welchen politischen Veranstaltungen sie auftraten, trug etwa – zusätzlich zu den personalen Beziehungen – wesentlich dazu bei, die Musikerinnen und Musiker politisch zu verorten. Mithilfe von Netzwerkanalysen wurden neben den direkten Verbindungen, die von Musikerinnen und Musikern des französischen Exils ausgingen und die auch ohne Netzwerkanalysen nachzuvollziehen wären, indirekte Verbindungen ausgemacht, die wesentliche Zusatzinformationen lieferten. So konnte etwa von einer Beziehung einer Person zu einer politischen Partei ausgegangen werden, wenn die Person zu mehreren anderen Personen in Kontakt stand, die Mitglieder derselben Partei waren.⁵⁶

Die historisch-kritische Methode, die Netzwerkanalyse und die Musikanalyse werden im vorliegenden Buch unter dem »Dachkonzept« der *Histoire croisée* kombiniert und verflochten. Die historisch-kritische Methode bildete zum einen die Basis für eine quellenkritische Auseinandersetzung mit Textquellen, wurde aber auch auf die Musikanalyse angewandt, indem die betrachteten Stücke quellenkritisch beleuchtet und kontextualisiert wurden. Gleichzeitig ermöglichte die werkimmanente Analyse einen ganz spezifisch musikanalytischen Zugang, um das Politische direkt anhand des musikalischen Materials aufzuzeigen. Der mikroskopische Blick (»close reading«), mit dem die Kompositionen analysiert wurden, kam zudem bei der Betrachtung ausgewählter Ereignisse und bei der Auseinandersetzung mit einzelnen Personen und Künstlergruppen zum Tragen. Als Gegenstück und Ergänzung zu diesem detailgetreuen Zugang brachte die Arbeit mit Netzwerkanalyse einen Überblick über weitläufigere Strukturen und Netzwerke (»distant reading«). Eine solche Kombination aus »close reading« und »distant reading« ist wiederum typisch für die *Histoire croisée*. Der netzwerkanalytische Ansatz war generell der gesamten Untersuchung zuträglich, denn dadurch wurde im Sinne des *Histoire-croisée*-Konzepts das Denken in Zusammenhängen und Wechselwirkungen verstärkt.

56 Ein Beispiel wäre, dass ein Kontakt zwischen Paul Arma und der SFIO angenommen werden konnte, da Arma mit diversen Mitgliedern der SFIO zu tun hatte (vgl. hierzu Kap. 10.1.1).

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

Im vorliegenden, ersten Textabschnitt wird Kontextwissen zum Verständnis dieses Buches vermittelt. Zunächst steht die Front-Populaire-Bewegung im Mittelpunkt der Betrachtung, um daraufhin speziell auf die Kulturpolitik der französischen Volksfront einzugehen. Es folgt ein Kapitel über das Exil von Flüchtlingen aus NS-Deutschland im Frankreich der 1930er Jahre. Der Abschnitt schließt mit einer Erörterung der Möglichkeiten politischen Engagements im Exil.

1.1 Front Populaire

Die erste Erwähnung des französischen Begriffs »Front Populaire« ist für den 12. Oktober 1934 nachgewiesen.⁵⁷ An diesem Tag wurde in der Zeitung *L'Humanité* unter dem Titel »A tout prix, batte le fascisme: Pour un large front populaire antifasciste«⁵⁸ eine Rede des kommunistischen Politikers Maurice Thorez abgedruckt, in der sich dieser für eine parteiübergreifende, antifaschistische Volksfrontbewegung starkmachte. Die Umsetzung des Volksfrontkonzepts wurde in Frankreich dann offiziell ab dem 14. Juli 1935 verfolgt.⁵⁹ Dieses Datum wurde bestimmt nicht zufällig gewählt, erinnert der 14. Juli als französischer Nationalfeiertag doch an den Sturm auf die Bastille von 1789 und die Französische Revolution. Auch der Front Populaire sah sich als revolutionäre Bewegung, die vielen Menschen Hoffnung auf eine bessere Zukunft in einem Frankreich gab, das von ökonomischen und politischen Wirren geprägt war.

Insbesondere die Wirtschaftskrise zu Beginn der 1930er Jahre stellte für Frankreich eine große Herausforderung dar. Die damalige Mitte-Links-Regierung versuchte, die schwierige Situation mit Einsparungen zu bekämpfen, was die Krise im Endeffekt jedoch nur ausweitete. Hinzu kam die In-

57 Vgl. Wolikow, Serge: *Le Front populaire en France*, Paris: Complexe, 1996, S. 81.

58 Vgl. Anon.: »A tout prix, batte le fascisme: Pour un large front populaire antifasciste«, in: *L'Humanité*, 12.10.1934, S. 4. Dt. Übers.: »Um jeden Preis den Faschismus bekämpfen: Für eine große, antifaschistische Volksfront«.

59 Vgl. Jackson, Julian: *The Popular Front in France defending democracy, 1934–38*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, S. 7.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

stabilität des politischen Terrains. Zwischen Juni 1932 und Februar 1934 gab es sieben Kabinettsauflösungen, die ein Eindämmen der Wirtschaftskrise weiter erschwerten und die Bevölkerung Frankreichs vermehrt am parlamentarischen System zweifeln ließ.⁶⁰ Die Unzufriedenheit der Bevölkerung mit der Politik wurde durch einen Finanzskandal um den jüdischen Banker Alexandre Stavisky, der illegale Geschäfte mit der Regierung betrieben haben soll, zusätzlich angestachelt. Nach dem unerwarteten Tod Staviskys kurz vor Auffliegen seiner Machenschaften kam es zu Protesten der Rechten, die einen Auftragsmord vonseiten der Radikalsozialisten vermuteten. Durch den Mord sollten nach Meinung der Rechten die Betrügereien Staviskys vertuscht werden. Die Absetzung des politisch rechts orientierten Polizeipräfekten Jean Chiappe brachte das Fass schließlich zum Überlaufen und endete in einer Massendemonstration der Rechten gegen die Regierung am 6. Februar 1934. Unter die Demonstrantinnen und Demonstranten mischten sich auch Kommunistinnen und Kommunisten, die ebenfalls mit der Regierung unzufrieden waren, aber gleichzeitig mit den rechten Protestierenden in Konflikt gerieten. Aus Hilflosigkeit gegenüber der eskalierenden Situation eröffnete die Polizei das Feuer, wodurch mehrere Menschen getötet und etwa 1.500 verletzt wurden. Dieses Ereignis macht deutlich, dass ein kritischer Punkt in Frankreich erreicht war. Die Regierung war handlungsunfähig und die Bevölkerung zunehmend gewaltbereit, um eigenmächtig Veränderungen herbeizuführen. Hinzu kamen der wachsende Terror der Nationalsozialisten im Nachbarland Deutschland und der erstarkende Antisemitismus in Frankreich, der sich durch die Stavisky-Affäre noch stärker ausprägte. In dieser Situation konnten nur tiefgreifende Veränderungen die Lage in Frankreich beruhigen und den Glauben der Bevölkerung in die Politik stärken.⁶¹

Die Kommunistische Partei Frankreichs wollte um jeden Preis einen politischen Rechtsruck verhindern und verwarf deshalb die Sozialfaschismusthese, welche die Sozialdemokratie als Teil der faschistischen Maschinerie ablehnte.⁶² Nun sollte eine neue Strategie verfolgt werden, die einen Zusammenschluss mit anderen linken Parteien vorsah. Am 12. Februar 1934 fand die erste gemeinsame Veranstaltung der Kommunistischen Partei

60 Vgl. Rémond, René: *Frankreich im 20. Jahrhundert: Erster Teil 1918–1958 (dt.)*, Reihe *Geschichte Frankreichs*, hrsg. von Jean Favier, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1994, S. 172–187. – Wolikow 1996, S. 21–53.

61 Vgl. Rémond 1994, S. 187–194. – Wolikow 1996, S. 55–61.

62 Vgl. Stoenescu, Richard: *Das Scheitern des kommunistischen Widerstands: Die Auswirkungen der ideologischen Leitlinien der KPD 1933–1945*, Marburg: Tectum, 2013, S. 74–84.

Frankreichs (Parti communiste français, PCF) und der Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO) im Rahmen eines Generalstreiks der Confédération générale du travail (CGT) gegen den Faschismus statt. Am 27. Juli 1934 kam es schließlich zu einem Vertragsbeschluss zwischen PCF und SFIO, mit der Festlegung eines gemeinsamen Vorgehens als »Einheitsfront«. Da die neue Sammelbewegung viel Zuspruch bekam, fand bald eine Ausweitung der Einheits- zu einer »Volksfrontstrategie« statt, wodurch auch bürgerliche und liberale Kräfte in den antifaschistischen Kampf miteingeschlossen wurden. Die erste große Volksfrontkundgebung wurde am 14. Juli 1935 veranstaltet. Somit war Frankreich international ein Vorreiter, denn die Kommunistische Internationale erkannte die Volksfrontstrategie erst ab dem siebten Weltkongress der Komintern (25. Juli bis 20. August 1935) offiziell an.⁶³ Bei diesem Kongress forderte Georgi Dimitroff »die Schaffung einer breiten antifaschistischen Volksfront auf der Grundlage der proletarischen Einheitsfront«⁶⁴ und nannte Frankreich als »Beispiel [...] wie man den Kampf gegen den Faschismus führen muß«⁶⁵. Parallel zum französischen Front Populaire wurde auch in anderen Ländern, etwa Spanien, die Volksfrontstrategie der Kommunistischen Internationale umgesetzt.

Das Komitee, welches die französische Volksfrontkundgebung vom 14. Juli 1935 organisierte, wurde am Folgetag als Comité national du rassemblement populaire damit beauftragt, ein Programm für die Wahlen 1936 auszuarbeiten. Teil des Komitees waren Vertreterinnen und Vertreter der vier Volksfront-Parteien (PCF, SFIO, Parti radical-socialiste, Union socialiste républicaine), der Gewerkschaftsverbände CGT und CGTU (Confédération générale du travail unitaire), der Ligue des Droits de l'Homme und dreier Vereinigungen ehemaliger Frontsoldaten. Später schlossen sich noch hunderte weitere Organisationen an.⁶⁶ Obwohl die Volksfront also im Kern einen Zusammenschluss politischer Parteien darstellte, ging diese Bewegung weit über das Parteipolitische hinaus. Als Wahlslogan einigte man sich auf »le pain, la paix, la liberté«⁶⁷, als Antwort auf die drei Hauptsorgen der Bevölkerung: Ressourcenmangel in Zeiten der Wirtschaftskrise, ein drohender

63 Vgl. Jackson 1988, S. 22–42. – Rémond 1994, S. 199–203. – Wolikow 1996, S. 68–83 und 101–107.

64 Dimitroff, Georgi: *Arbeiterklasse gegen Faschismus*, Mannheim: Jürgen Sendler, 1975, S. 35, Hervorhebung vom Verfasser.

65 Ebd., S. 40.

66 Vgl. Jackson 1988, S. 46–48. – Rémond 1994, S. 202. – Wolikow 1996, S. 85–100.

67 Conklin, Alice L.; Fishman, Sarah; Zaretsky, Robert: *France and Its Empire Since 1870*, New York: Oxford University Press, 2011, S. 190. Dt. Übers.: »das Brot, der Friede, die Freiheit«.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

Krieg angesichts der außenpolitischen Entwicklungen und Angst vor einem diktatorischen Regime. Am 11. Januar 1936 wurde das Wahlprogramm des Front Populaire für die anstehenden Wahlen im *Populaire* veröffentlicht. Grundlegende Inhalte betrafen eine progressive Abrüstung, eine Verlängerung der Schulpflicht, eine Sanierung des Finanzhaushalts sowie mehrere Verstaatlichungen.⁶⁸

Am 26. April und 3. Mai 1936 fanden die Wahlen zur Abgeordnetenkammer statt. Die Volksfrontparteien erreichten 380 Sitze, im Gegensatz zu 220 Sitzen des politisch rechten Flügels. Innerhalb der Volksfront erhielt die SFIO am meisten Stimmen, aber auch das Ergebnis des PCF mit einer nahezu Verdoppelung der Stimmen im Vergleich zum Jahr 1932 war bemerkenswert.⁶⁹ Der Wahlsieg des Front Populaire ging als historisches Ereignis in die Geschichte der Linken Frankreichs ein, an das noch François Mitterrand in seiner Antrittsrede zum Amt des Ministerpräsidenten am 12. Mai 1981 erinnerte.⁷⁰ Nach den Wahlen von 1936 übernahm Léon Blum als Spitzenkandidat der stimmenstärksten Partei den Auftrag einer Regierungsbildung. Die Kommunistische Partei unter Maurice Thorez lehnte das Angebot einer Regierungsbeteiligung – vermutlich unter Einfluss der Komintern – ab und unterstützte das Volksfrontbündnis lediglich im Parlament. Die SFIO stellte also gemeinsam mit der kleinen Union socialiste républicaine und den eher konservativen Radikalsozialisten unter Édouard Daladier die Regierung.⁷¹

Einen Monat nach den Wahlen herrschte noch immer politischer Stillstand, unter anderem weil die alte Regierung ein Treffen der neuen Kammer verhinderte, woraufhin es zu Protesten in der Wählerschaft kam. Neben der raschen Bildung einer neuen Regierung wurde auch eine umgehende Verbesserung der Arbeitsbedingungen in den Betrieben gefordert, welche die Volksfront im Wahlkampf versprochen hatte. Unmittelbar nach dem Vertrauensvotum der neuen Kammer unterzeichnete Léon Blum die Arbeitnehmer-freundlichen »Accords de Matignon«, um die Wählerschaft zufriedenzustellen und einen Arbeitsalltag zu ermöglichen.⁷² Das Matignon-Abkommen legte die Einführung von Kollektivverträgen für Arbeitnehmerinnen und

68 Vgl. Anon.: »Revendications du Rassemblement Populaire«, in: *Le Populaire*, 11.1.1936, S. 4.

69 Vgl. Rémond 1994, 221–225. – Wolikow 1996, S. 109–132.

70 Vgl. Elysée: *Discours d'investiture de François Mitterrand*, URL: <https://www.elysee.fr/la-presidence/1-investiture-de-francois-mitterrand>, Zugriff 6.3.2022.

71 Vgl. Rémond 1994, S. 229–231.

72 Vgl. ebd., S. 236–237.

Arbeitnehmer gesetzlich fest, was mit Lohnerhöhungen, der Erlaubnis von Streiks sowie dem Recht auf Mitgliedschaft in Gewerkschaften einherging.⁷³ Weitere Gesetze, die 1936 von der Arbeiterschaft jubelnd begrüßt wurden, betrafen die Einführung des bezahlten Urlaubs (»congés payés«) und der 40-Stunden-Woche als Ersatz für die 48-Stunden-Woche.⁷⁴ Diese Neuerungen wirkten sich zwar positiv auf die Freizeitindustrie und den Tourismus aus, und es konnten durch die reduzierte Anzahl an wöchentlichen Arbeitsstunden pro Kopf einige neue Arbeitsplätze geschaffen werden, aber ein wirklicher Aufschwung blieb aus. Grund hierfür war insbesondere, dass durch die Anhebung der Löhne und den bezahlten Urlaub die Staatskosten stiegen und der Franc folglich abgewertet werden musste.⁷⁵ Weitere Reformen unter dem Front Populaire betrafen die Verstaatlichung der Banque de France, der Kriegsindustrie und der Eisenbahn sowie die Aufhebung des Schulgeldes und die Anhebung des Schulpflicht-Alters auf 14 Jahre. Ein wichtiges Anliegen der Volksfront war zudem die Steigerung der sportlichen und kulturellen Betätigung der Bevölkerung.⁷⁶ Während die Arbeiterschaft angesichts der vielen neuen Vorteile die Reformen des Front Populaire begrüßte, zeigte sich die Bourgeoisie weniger erfreut, denn sie sah sich mit einer »inégalité retournée«⁷⁷ konfrontiert.

Die Regierungszeit des Front Populaire dauerte bis 1938, aber schon davor kam es zu Rissen innerhalb des Bündnisses. Uneinigkeiten gab es zum Beispiel bezüglich des Umgangs mit dem Spanischen Bürgerkrieg, denn Blum unterschrieb auf Druck der Radikalsocialisten eine Nichteinmischungsvereinbarung, was dem PCF wiederum nicht recht war. Auch Streiks der Arbeiterschaft im Zuge der Vorbereitungen der Pariser Weltausstellung 1937, die eine rechtzeitige Fertigstellung der Ausstellungspavillons verhinderten, führten zu Spannungen. Ebenso stritt man über die Sinnhaftigkeit der Auflösung rechtsextremer, antiparlamentarischer Ligen, weil dadurch ein Aufstieg des rechten PSF (Parti social français) begünstigt wurde. Auch über die Außenpolitik und die Strategien zur Verbesserung

73 Vgl. Ministère du Travail: *Les accords de Matignon*, URL: http://travail-emploi.gouv.fr/IMG/pdf/Les_accords_de_Matignon7juin36.pdf, Zugriff 6.3.2022.

74 Vgl. Assemblée Nationale: *Les lois adoptées en juin 1936*, URL: <http://www2.assemblee-nationale.fr/14/evenements/2016/80eme-anniversaire-de-la-victoire-du-front-populaire-3-mai-2016/les-lois-adoptees-en-juin-1936>, Zugriff 6.3.2022.

75 Vgl. Schmale, Wolfgang: *Geschichte Frankreichs*, Stuttgart: Ulmer, 2000, S. 264.

76 Vgl. Rémond 1994, S. 238–243.

77 Bloch, Marc: *L'étrange défaite*, Paris: Société des Editions Franc-Tireur, 1946, digitalisiert von Pierre Palpant, URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/etrange_defaite/bloch_defaite.pdf, Zugriff 6.3.2022, S. 181. Dt. Übers.: »umgekehrten Ungerechtigkeit«.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

der Wirtschaftslage herrschte Uneinigkeit. Nach weniger als einem Jahr Regierungszeit trat Léon Blum Ende Juni 1937 zurück – unter anderem da der Senat seinen Antrag auf Zuerkennung wirtschafts- und finanzpolitischer Vollmachten ablehnte. Der Radikalsozialist Camille Chautemps, der bereits 1930 und 1933/34 kurzzeitig Regierungschef gewesen war, übernahm das Amt, wodurch sich die Regierungspolitik zum rechten Flügel der Linken hin verlagerte. Inzwischen marschierte Adolf Hitler am 12. März 1938 in Österreich ein. Chautemps dankte im März 1938 ab, und Blum kam zurück, erklärte jedoch im April 1938 nach erneuter Ablehnung von Vollmachten seinen endgültigen Rücktritt. Nun kam der Radikalsozialist Édouard Daladier zum Zug, der die 40-Stunden-Woche aufhob, Betriebsbesetzungen verbot und sich auf die Seite der Arbeitgeberschaft stellte, womit er laut Peter Weiss »die letzten Ansätze zur französischen Volksfront liquidiert[e]«⁷⁸. Mit der Unterzeichnung des Münchner Abkommens, in dem Hitler das Sudetenland zugesprochen wurde, trug Daladier zum Vorstoß Hitlers bei. Sofern man den Amtsantritt Daladiers noch als Teil der Front-Populaire-Zeit ansehen möchte, bedeutete spätestens der offizielle Bruch der Radikalsozialisten mit den Kommunisten im Oktober 1938 das Ende der Volksfront.⁷⁹

Knapp ein Jahr später brach der Zweite Weltkrieg aus. Nach der Kriegserklärung Frankreichs und Englands führte die französische Armee zunächst einen »Sitzkrieg« (»drôle de guerre«), bis Mitte Juni 1940 deutsche Truppen nach einem Blitzkrieg in Paris einmarschierten. Mit dem Waffenstillstandsabkommen von Compiègne, das einer Kapitulation Frankreichs gleichkam, wurde Frankreich in zwei Zonen aufgeteilt. Dies war auf der einen Seite die von Deutschland besetzte »zone occupée« im Nordwesten und auf der anderen Seite die Frankreich unterstehende, aber von den Deutschen abhängige »zone libre« im Süden. Letztere wurde bis zur Kapitulation der Deutschen im Jahr 1944 von Marschall Philippe Pétain, der seit seinen Erfolgen im Ersten Weltkrieg als Nationalheld gefeiert wurde, als konservativ-autoritäres Regime in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Reich geführt.⁸⁰ Für die Kollaboration mit dem Deutschen Reich wurden Pétain und sein Vichy-Regime viel kritisiert. Die behauptete Schutzschildfunktion für Frankreich erfüllte dieses Regime jedenfalls nicht, und fragwürdig ist auch, weshalb die Kol-

78 Weiss, Peter: *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 378–379.

79 Vgl. Jackson 1988, S. XII–XIII. – Rémond 1994, S. 244–270. – Wolikow 1996, S. 207–278.

80 Vgl. Rémond 1994, S. 270–279.

laborationspolitik weit über das hinausgehen musste, was im Waffenstillstandsabkommen festgelegt worden war.⁸¹ Die französische Volksfront konnte, wenn man die Entwicklungen in Frankreich am Ende der 1930er Jahre betrachtet, ihr Hauptziel der Faschismusbekämpfung langfristig also nicht realisieren. Was blieb, ist in den Worten des Historikers René Rémond »ein Reformwerk, das die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Arbeiter entscheidend verändert, ihre Eingliederung in die Nation bewirkt und eine große Erinnerung im Volk hinterlassen«⁸² hat.

1.2 Kulturpolitik der Volksfront

»Die Regierung Léon Blum tut ausserordentlich viel für die Kunst überhaupt, nicht nur für die Musik, sondern auch für Theater, Malerei und so weiter. Mehr, als jede andere Regierung jemals tat«⁸³, meinte der Musiker Darius Milhaud in einem Interview mit der *Pariser Tageszeitung* im Jahr 1937. Die kulturellen Neuerungen unter dem Front Populaire wirkten tatsächlich wie eine »révolution culturelle«⁸⁴, und zwar umso mehr, da der Volksfront krisenreiche Zeiten im Bereich der Kultur vorangegangen waren. Durch die Einführung des bezahlten Urlaubs und der 40-Stunden-Woche hatten Französisinnen und Franzosen, insbesondere Menschen aus der Arbeiterschicht, nun mehr Freizeit, die für kulturelle Aktivitäten genutzt werden konnte. Die Volksfrontregierung machte die Auseinandersetzung mit Kultur attraktiv, indem sie das Angebot an das neue Publikum anpasste, mit dem Ziel »to reunite the people with ›their‹ culture, ›their‹ history, ›their‹ nation, to bring together intellectuals and masses in common defence of a national cultural patrimony«⁸⁵. Die Stimulation des Kulturlebens sollte die kulturelle Volksbildung vorantreiben und zudem neue Arbeitsplätze schaffen. In dieser Hinsicht gibt es Parallelen des Kulturkonzeptes der französischen Volksfront zu Initiativen in anderen Ländern, die sich nicht immer auf linke Kreise beschränkten. Was speziell den musikalischen Bereich betraf, diente etwa das im Rahmen von Franklin D. Roosevelts »New Deal« eingeleitete »Federal

81 Vgl. Schmale 2000, S. 271–272.

82 Rémond 1994, S. 256.

83 Hoff, Fritz: »Die Oper hat eine Zukunft: Gespräch mit Darius Milhaud«, in: *Pariser Tageszeitung*, 9.5.1937, S. 4.

84 Grandgambe 2000, S. 21. Dt. Übers.: »kulturelle Revolution«.

85 Jackson 1988, S. 121. Dt. Übers.: »die Menschen mit ›deren‹ Kultur, ›deren‹ Geschichte, ›deren‹ Nation zu vereinen, Intellektuelle und Massen in gemeinsamer Verteidigung des nationalen, kulturellen Erbes zusammenzubringen«.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

Music Project« der Arbeitsbeschaffung und Popularisierung von Kunstmusik⁸⁶, und auch der »Estado Novo« in Brasilien verstand sich als ganzheitliches Konzept und Volksbildungsinitiative.⁸⁷

Dem Front Populaire ging es bei der Kulturförderung nicht nur um Volksbildung, sondern auch um den Einsatz von Kunst und Kultur als Propagandainstrument. Die Volksfront versuchte, möglichst viele Musikerinnen und Musiker für die Gestaltung politischer Kundgebungen zu gewinnen und setzte entsprechende Anreize. Es wurde unter anderem ein spezielles Förderprogramm eingerichtet, das Komponistinnen und Komponisten mit Auftragskompositionen versorgte.⁸⁸ So konnte die Regierung die Inhalte der Werke beeinflussen und zudem zur Senkung der Arbeitslosenquote im musikalischen Bereich beitragen. Besonders der PCF motivierte die Bevölkerung für einen »kulturellen Kampf« gegen den Faschismus.⁸⁹ Das kulturelle Leben wurde von der Direction des Beaux-Arts bzw. dem ihm unterstehenden Büro »Musiques, Spectacles et Radiodiffusion« organisiert, da es noch kein eigenes Kulturministerium gab. An vorderster Front engagiert waren Georges Huisman, der Leiter der Direction des Beaux-Arts, sowie der Bildungsminister Jean Zay.⁹⁰

Die Bemühungen des Front Populaire zur Kulturförderung werden unter anderem bei der Durchsicht der staatlichen Subventionen für den kulturellen Sektor deutlich. Im musikalischen Bereich wurde das Budget, das 1936 noch weniger als 15 Millionen Francs betrug, im Jahr 1937 auf über 31 Millionen Francs erhöht.⁹¹ Dieses Geld war für drei unterschiedliche Sparten vorgesehen: Opernbetrieb, Konzertbetrieb und Musikunterricht. Bei genauerer Betrachtung der Ausgaben im Bereich »Konzertbetrieb« fällt auf, dass sich besonders für die drei Unterkategorien »Concerts Populaires et Sociétés Musicales«, »Décentralisation Artistique/Musicale/Lyrique« und »Divers« das Budget vervielfachte. Für die »populären« Konzerte und musikalischen

86 Vgl. hierzu Gough, Peter: *Sounds of the New Deal: The Federal Music Project in the West*, Urbana: University of Illinois Press, 2015.

87 Vgl. Glanz, Christian: »Musikalischer Populismus und politischer Kollektivismus in den 1920er und 1930er Jahren«, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 14. Jg., Heft 1 (2003), S. 39–52.

88 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 7.

89 Vgl. hierzu Vaillant-Couturier, Paul: »Avec qui êtes vous artistes et écrivains?«, in: *Commune*, Januar/Februar 1934, S. 485.

90 Vgl. Grandgambe 2000, S. 23–24.

91 Vgl. Chimènes, Myriam: »Le budget de la musique sous la IIIe République«, in: *La musique, du théorique au politique*, hrsg. von Hugues Dufourt und Joël-Marie Fauquet, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1991, S. 305.

Gesellschaften waren im Jahr 1937 ganze 48.560 Francs, im Gegensatz zu 17.986 Francs im Vorjahr, vorgesehen. Für staatliche Subventionen, unter anderem der Pariser Oper und der Opéra-Comique, sollten mit 65.560 Francs über 47.500 Francs mehr als noch 1936 ausgegeben werden, und das Budget für »Diverses« wurde von 31.013 auf 67.605 Francs erhöht. Die Geldmittel für die drei Traditionsorchester Padeloup, Colonne und Lamoureux sowie jene für Konzerte des Konservatoriums wurden hingegen nur minimal angehoben.⁹²

Die kulturellen Institutionen vervielfachten sich in Frankreich unter dem Front Populaire. Eine der bedeutendsten, mit der Volksfront assoziierten Musik-Institutionen, war die Fédération musicale populaire (FMP), der zahlreiche weitere Vereine und Ensembles unterstanden. Diese widmeten sich hauptsächlich der Blasmusik und dem Singen⁹³, an die französische Tradition der »orphéons« anknüpfend.⁹⁴ Die FMP war Teil der Association des Maisons de la Culture, die 1935 aus der kommunistischen Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) hervorgegangen war.⁹⁵ Laut dem Gründer der ersten Pariser Maison de la Culture, Louis Aragon, war die gesamte Association des Maisons de la Culture ein Sprachrohr der Volksfront:

»La Maison de la Culture« est en fait le centre réel de la vie intellectuelle du pays. Dans les conditions nouvelles faites par la victoire du Front Populaire, nos organisations seront à la disposition du gouvernement pour travailler à rendre la culture d'hier au peuple, et à créer avec le peuple la culture de demain⁹⁶.

Die Association des Maisons de la Culture legte Wert auf einen interdisziplinären Austausch, eine Vermischung von Intellektuellen und Laien in der

92 Vgl. ebd., S. 293.

93 Vgl. Cointe, Suzanne: »Rapport général«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1937, S. 6.

94 Vgl. hierzu Fulcher, Jane: »The Orphéon Societies: »Music for the Workers« in Second-Empire France«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1 (1979), S. 47–56. – Whealton, Virginia: »Orphéon«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20492>, Zugriff 6.3.2022.

95 Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »Associations affiliées et/ou en relation avec l'association des Maisons de la Culture«, in: *Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS3.

96 Sadoul, Georges: »Pour une culture vivante«, in: *Regards*, 28.5.1936, S. 16. Dt. Übers.: »Die Maison de la Culture« ist in Wirklichkeit das reale Zentrum des intellektuellen Lebens des Landes. Angesichts der neuen, durch den Sieg des Front Populaire geschaffenen Voraussetzungen, werden unsere Organisationen der Regierung zur Verfügung stehen, um daran zu arbeiten, dem Volk die Kultur von gestern näherzubringen, und gemeinsam mit dem Volk die Kultur von morgen zu schaffen«.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

Kulturarbeit und eine verstärkte Teilnahme der Arbeiterschaft am kulturellen Leben.⁹⁷ Wie der Historiker Pascal Ory feststellt, war die FMP jene Institution der Association des Maisons de la Culture »dont l'évolution fut sans doute la plus proche des vœux de ses inspirateurs politiques«⁹⁸. Die Mitgliederzahlen der FMP stiegen zufolge eines Berichts des zweiten FMP-Kongresses zwischen Juni 1935 und Sommer 1937 sprunghaft von 40 auf 1220 Personen an, wobei die FMP zudem noch mit 93 sympathisierenden Vereinen in Kontakt gestanden haben soll.⁹⁹ Einige FMP-Organisationen haben bis heute überlebt wie zum Beispiel der Verlag Le Chant du Monde oder der Chorale Populaire de Paris.¹⁰⁰

Weitere Musik-Institutionen neben der FMP, die dem Front Populaire nahestanden, aber nicht der Association des Maisons de la Culture angehörten, waren zum Beispiel die Organisation Mai 36 oder die von Paul Arma ins Leben gerufenen Loisirs musicaux de la jeunesse (LMJ). Das Kollektiv Mai 36, benannt nach dem Monat Mai 1936 als der Front Populaire an die Macht kam, unterstand der SFIO und bot ein vielfältiges kulturelles Angebot inklusive musikalischer Aktivitäten.¹⁰¹ Die LMJ verschrieben sich der Volksbildung von Kindern und Jugendlichen mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen und bestanden aus einem Netz an Kinder- und Jugendchören sowie Instrumentalensembles.¹⁰²

Bezüglich der Einflussnahme der Front-Populaire-Regierung auf kulturelle Organisationen wie der FMP in den 1930er Jahren zeichnet die Fachliteratur ein binäres Bild. Während Julian Jackson und Danielle Tartakowsky der Regierung nur wenig Beeinflussung bescheinigen, gehen Katja Bethe, Jane Fulcher und Christopher Lee Moore von einer signifikanten Einflussnahme der Regierung aus. Jackson schreibt: »In the realm of music, the state's role was relatively limited«¹⁰³. Tartakowsky ist davon überzeugt, dass die Volksfront nur einzelne, von der Politik unabhängige Initiativen subventionierte und sogar gewisse Vorbehalte gegenüber Bekenntniswerken hatte:

97 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 11.

98 Ory 1994, S. 299. Dt. Übers.: »deren Entwicklung den Wünschen seiner politischen Vorbilder ohne Zweifel am nächsten war«.

99 Vgl. Cointe, Suzanne: »Rapport général«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1937, S. 6.

100 Vgl. Ory 1994, S. 302.

101 Vgl. ebd., S. 115–116.

102 Vgl. ebd., S. 296–298. Zu den LMJ vgl. das Kap. 2.3.1 über Paul Arma.

103 Jackson 1988, S. 126. Dt. Übers.: »Im Bereich der Musik war die Rolle des Staates relativ begrenzt«.

»il [le gouvernement] rejette résolument toute idée de culture officielle, s'interdit d'intervenir sur le contenu des œuvres et témoigne même d'une certaine réticence devant les (rares) œuvres «à message». Mais le Front populaire se différencie surtout des expériences totalitaires en déléguant l'action culturelle à des organisations qui ne lui sont pas liées et dont il se contente de subventionner ou de soutenir certaines initiatives«¹⁰⁴.

Laut Bethe hingegen »standen die meisten der kulturellen Organisationen, wenn sie auch nicht direkt staatlich waren, [...] unter der Ägide einer der drei federführenden Regierungsparteien und trugen somit die ideologischen Vorstellungen der Regierung in den kulturellen Bereich hinein«¹⁰⁵. Für Fulcher war der Einfluss der Front-Populaire-Regierung auf die französische Musikwelt der 1930er Jahre »not only far-reaching but subtle, and [...] far from negligible«¹⁰⁶. Fulcher geht von gezielten Subventionierungen kultureller Institutionen für politische Zwecke aus, wenn sie schreibt, »this meant not only utilizing the established official French musical institutions, but supporting or patronizing others in order to connect them explicitly with the goals of the government«¹⁰⁷. In diese Richtung argumentiert auch Moore: »New cultural organizations, often directly sponsored and funded by the Popular Front government, were established throughout the country in hopes of bringing art to the people«¹⁰⁸. Vermutlich liegen von den fünf zitierten Publikationen eher die letzteren drei, die von einer Einflussnahme der Regierung ausgehen, richtig. Hierfür spricht zumindest das Beispiel der FMP, die laut ihrem Finanzbericht in den Anfängen des Front Populaire zwar noch keine Subventionen von politischer Seite erhielt¹⁰⁹, später aber

104 Tartakowsky, Danielle: *Le Front populaire: La vie est à nous*, Paris: Gallimard, 1996, S. 98–99. Dt. Übers.: »Sie [die Regierung] lehnt jegliche Idee einer offiziellen Kultur entschlossen ab, verwehrt sich der Einmischung in den Inhalt von Werken und zeigt sogar eine gewisse Ablehnung gegenüber den (wenigen) bestehenden Werken mit Botschaft«. Aber der Front populaire unterscheidet sich von totalitären Regimen vor allem darin, dass er die Steuerung des kulturellen Sektors unabhängigen Organisationen überlässt und sich damit zufriedengibt, einzelne Initiativen zu subventionieren bzw. zu unterstützen«.

105 Bethe 2016, S. 100–101.

106 Fulcher 2005, S. 209. Dt. Übers.: »nicht nur weitreichend, sondern subtil und [...] weit entfernt von unerheblich«.

107 Ebd. Dt. Übers.: »das hieß nicht nur, die etablierten, offiziellen, französischen Musik-Institutionen für ihre Zwecke zu nutzen, sondern auch andere zu unterstützen bzw. zu sponsern«, damit diese explizit die Ziele der Regierung verfolgen«.

108 Moore 2008, S. 475. Dt. Übers.: »Neue kulturelle Organisationen, häufig direkt von der Volksfrontregierung gesponsert und finanziert, wurden im ganzen Land aufgebaut, in der Hoffnung, Kunst unter die Menschen zu bringen«.

109 Vgl. hierzu Anon.: »Discussion sur les rapports généraux, de trésorerie et d'organisation«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1936, S. 8. – Cointe, Suzanne: »Rapport général«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1937, S. 7. – Thomas, Gilbert: »Rapport financier«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1937, S. 4–6.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

sehr wohl finanzielle Unterstützung empfang. In der Zeitung *L'Art musical populaire* vom Februar 1938 wird jedenfalls den »pouvoirs publics«¹¹⁰ für die der FMP zur Verfügung gestellten materiellen Mittel gedankt. Zudem ging ein großer Teil der Auftragskompositionen der Regierung an Musikerinnen und Musiker der FMP, was ebenfalls für eine Beeinflussung vonseiten der Politik spricht.¹¹¹

Es ist bemerkenswert, wie viele nachmals prominente Musikerinnen und Musiker in Volksfront-nahen Institutionen vertreten waren. So engagierte sich beispielsweise die als »Les Sept« bekannte Komponistengruppe – bestehend aus Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Charles Koechlin, Albert Roussel, Daniel Lazarus und Jacques Ibert (Auric, Honegger und Milhaud waren bereits Teil der »Groupe des Six«) – geschlossen für die FMP.¹¹² Auch Mitglieder der Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC), junge Absolventinnen und Absolventen des Pariser Conservatoires und der Villa Médicis, Musikerinnen und Musiker aus dem Kreis um Jean Cocteau, Größen aus dem volksmusikalischen Bereich und zahlreiche weitere Personen waren in Front-Populaire-nahen Institutionen tätig. Ihr Engagement beschränkte sich dabei nicht auf das Musikalische, sondern umfasste beispielsweise auch das Verfassen von Büchern und Artikeln.¹¹³ Während sich manche Musikerinnen und Musiker aus pragmatischen Gründen für Institutionen und Projekte des Front Populaire engagierten, scheint ein erheblicher Teil von ihnen dies doch aus politischer Überzeugung getan zu haben.¹¹⁴ Im Fall der Komponisten Georges Auric, Daniel Lazarus und Charles Koechlin vermitteln schriftliche Zeugnisse, in denen sich die Musiker offen zur Volksfront bekennen, ihre politische Nähe zu dieser.¹¹⁵ Trotz Engagements für die Volksfrontbewegung waren jedoch nur wenige der prominenten Musikerinnen und Musiker Frankreichs als offizielle Mitglieder einer politischen Partei zugehörig.¹¹⁶ Neben den Befürworterinnen

110 Eon, Robert: »La F.M. P. et son organisation«, in: *L'Art musical populaire*, Februar 1938, S. 1. Dt. Übers.: [der] »öffentlichen Hand«.

111 Vgl. Chimènes 1991, S. 299.

112 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 32.

113 Vgl. Ory 1994, 292–293.

114 Vgl. Bethe 2016, S. 107–116.

115 Vgl. hierzu Auric, Georges: »Le Compositeur de Musique en 1937«, in: *L'Art musical populaire*, 3.5.1937, S. 3. – Koechlin, Charles: *La musique et le peuple*, Paris: Editions sociales internationales, 1936. – Lazarus, Daniel: »Vers un programme constructif«, in: *Europe*, 15.7.1936, S. 405–406.

116 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 14.

und Befürwortern des Front Populaire gab es unter den Musikerinnen und Musikern auch Gegnerinnen und Gegner. Diese waren aber eindeutig in der Unterzahl, wie Pascal Ory anmerkt:

»Le seul compositeur connu dont on puisse repérer un relatif engagement à droite à cette époque est sans doute Claude Delvincourt, auteur de l'hymne des Croix-de-Feu, que Vichy nommera à la tête du Conservatoire. La plupart des membres de l'Institut restèrent en retrait (Gabriel Pierné, Henri Rabaud ...), ainsi qu'Emmanuel Bondeville, Guy Ropartz, Florent Schmitt. L'état de santé de Maurice Ravel, qui mourut en 1937, l'excluait depuis plusieurs années de toute vie publique«¹¹⁷.

Obwohl der Volksfront wohlgesinnte Musikerinnen und Musiker in besonderem Maße von Aufträgen der Regierung profitierten, gingen auch Nicht-Volksfrontanhängerinnen und -anhänger wie Claude Delvincourt oder Florent Schmitt – letzterer schockierte unter anderem bei einer Aufführung von Werken Kurt Weills mit antisemitischen Rufen¹¹⁸ – keineswegs leer aus.¹¹⁹ Die Einbeziehung politisch Andersdenkender in Projekte der Volksfront hatte sicherlich nicht nur integrative, sondern auch strategische Gründe, denn die Exklusion Einzelner – bei gleichzeitiger Propagierung einer Kultur für alle – hätte sicherlich Fragen aufgeworfen.

Wie genau Kunst und Kultur dem Volk zugänglich gemacht werden sollen und vor allem um welche Art von Kunst es sich dabei handeln soll, darüber war man sich in Kreisen der französischen Volksfront nicht einig.¹²⁰ Ein spezifischer Front-Populaire-Musikstil kann nicht ausgemacht werden, da eine variationsreiche musikalische Bandbreite geboten wurde. Die Besetzung von musikalischen Spitzenpositionen wichtiger Front-Populaire-Organisationen durch Personen ohne präzise Stilzuordnung, wie Ibert, Koechlin oder Rousset, weist sogar auf einen gewollten Verzicht der Propagierung eines spezifischen Musikstils hin.¹²¹ Offensichtlich wurde also bewusst einer Vielfalt

117 Ory 1994, S. 898. Dt. Übers.: »Der einzige bekannte Komponist jener Zeit, über den man ein gewisses Engagement für die Rechten nachweisen kann, ist ohne Zweifel Claude Delvincourt, Autor der Croix-de-Feu-Hymne, den Vichy an die Spitze des Konservatoriums stellte. Der Großteil der Mitglieder des Instituts blieb zurückhaltend (Gabriel Pierné, Henri Rabaud ...), auch Emmanuel Bondeville, Guy Ropartz, Florent Schmitt. Der Gesundheitszustand von Maurice Ravel, der 1937 starb, isolierte ihn seit mehreren Jahren von jeglichem öffentlichen Leben«.

118 Vgl. Lesbats, Roger: »Salle Pleyel: M. Florent Schmitt a crié 'Vive Hitler!'«, in: *Le Populaire*, 28.11.1933, S. 2.

119 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 276.

120 Vgl. Bethe 2016, S. 100.

121 Vgl. Ory 1994, S. 292.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

der Stile Raum gegeben. Diese musikalische Tendenz lief parallel zu ähnlichen Entwicklungen im literarischen Bereich, wo zum Beispiel Bertolt Brecht als Reaktion auf die »Expressionismusdebatte« mit seiner Theorie der »Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise« eine stilistische Vielfalt forderte und sich damit gegen den Sozialistischen Realismus aussprach.¹²² Da im Umkreis des Front Populaire eine Offenheit der Stile und der Ästhetik befürwortet wurde, hielten auch Volksfront-nahe Musikerinnen und Musiker vom engen Konzept des Sozialistischen Realismus¹²³ nur wenig und plädierten für eine Einbeziehung der musikalischen Avantgarde und eine möglichst vielfältige Musik. In diesem Sinne schrieb Charles Koechlin in *La musique et le peuple* (1936):

»Nous rêvons d'un art moderne, riche de toutes les conquêtes de l'harmonie, du contrepoint et de l'orchestration – ou plus dépouillé au besoin, si le sujet le comporte – ou même fait de chants collectifs qui s'élèveront dans l'air, simples et nus, non accompagnés, comme cela fut jadis. Tous ces moyens, à tour de rôle, que l'artiste, libre, les emploie pour un art réellement populaire, langage vrai de la vie humaine, avec la plus grande beauté dont il sera capable. De vastes œuvres chorales, ou des airs familiers et modestes, de la musique atteignant parfois au sublime ou simplement, au contraire, de la musique légère et gaie, mais toujours gardant sa tenue et jamais ne s'abaissant à aucune concession en vue du succès«¹²⁴.

Auch das gemeine Volk müsse Zugang zu dieser variationsreichen Fülle an Musik erhalten, meinte Koechlin weiter.¹²⁵ »Ayons confiance dans la compréhension du peuple, et, d'autre part, inspirons-lui confiance«¹²⁶, lautete seine Devise. Koechlins Wunschvorstellungen deckten sich ziemlich genau

122 Vgl. Brecht, Bertolt: »Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise«, in: *Der kaukasische Kreidekreis*, Berlin: Suhrkamp, 1954, S. 99–107.

123 Vgl. hierzu Kap. 7.1.

124 Koechlin 1936, S. 5. Dt. Übers.: »Wir träumen von einer modernen Kunst, reich an allen Errungenschaften in Sachen Harmonik, Kontrapunkt und Orchestrierung – oder ohne das alles, wenn die Thematik dies erfordert – oder sogar von kollektiven Gesängen, die in die Luft aufsteigen, simpel und rein, ohne Begleitung, wie es früher war. All diese Mittel, reihum, die der Künstler, frei, für eine wirklich populäre Kunst verwendet, echte Ausdrucksweise des menschlichen Lebens, mit größtmöglicher Schönheit, zu der er fähig ist. Umfassende Chorwerke oder geläufige und einfache Melodien, Musik, die manchmal Erhabenheit vermittelt, oder im Gegenteil leichte und fröhliche Musik, die aber immer ihre Haltung wahrt und die sich niemals für den Erfolg irgendwelchen Konzessionen beugt«.

125 Vgl. ebd., S. 7.

126 Ebd., S. 8. Dt. Übers.: »Vertrauen wir in die Auffassungsgabe des Volkes und wecken wir zudem Vertrauen in ihm«.

mit denen des Front-Populaire-Kulturkonzepts.¹²⁷ Zu einer konkreten Umsetzung dieser Vorstellungen kam es jedoch nur begrenzt. So wies etwa ein erheblicher Teil der im Umkreis der französischen Volksfront entstandenen und aufgeführten Kompositionen Merkmale des Sozialistischen Realismus¹²⁸ auf, wie über den häufigen Einsatz folkloristischer Elemente, den nur geringen Anteil avantgardistischer Musik oder die verstärkte Arbeit mit Textmaterial deutlich wird.¹²⁹

Passend zum gemeinschaftlichen Grundkonzept der Volksfront wurden unter dem Front Populaire kollektive Werke, die aus Kollaborationen mehrerer Kunstschaffender hervorgingen, speziell gefördert. Für die Zeit zwischen 1936 und 1938 sind acht Kollektiv-Kompositionen belegt – darunter drei Bühnenmusiken, eine Oper, eine Operette, ein Ballett und zwei Klavieralben.¹³⁰ Die drei kollektiven Bühnenstücke *Le Quatorze Juillet*, *Liberté* und *Naissance d'une cité*, deren Inhalte im Sinne linker Propaganda konzipiert sind¹³¹, wurden vom Front Populaire nachweislich mitfinanziert, und die zwei erstgenannten wurden zudem von der Volksfront in Auftrag gegeben.¹³² Sie gelten als musikpolitische Vorzeigeprojekte des Front Populaire, in denen sich Schauspiel, Tanz, Malerei und Musik im Sinne von Gesamtkunstwerken vereinten und eine Zusammenarbeit von Profis und Laien stattfand.¹³³ Auch eine Durchmischung des Publikums wurde angestrebt und dadurch motiviert, dass Arbeiterinnen und Arbeiter einen verbilligten Zugang zu den

127 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 90–91.

128 Ab 1932 galt die Ästhetik des Sozialistischen Realismus als Richtlinie für die gesamte künstlerische Produktion in der Sowjetunion und wurde über die Kommunistische Internationale auch in anderen Ländern wie Frankreich verbreitet. Inhaltlich war der Sozialistische Realismus darauf ausgerichtet, den Weg der Sowjetunion von einer agrarisch geprägten Gesellschaft hin zu einer sozialistischen Industrie-Gesellschaft zu unterstützen. In Kunst und Kultur, und eben auch in der Musik, wurde die Verarbeitung entsprechender Inhalte gefördert.

129 Vgl. hierzu Moore 2008, S. 473–502. – Norris, Christopher: »Socialist realism«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45326>, Zugriff 6.3.2022. Obwohl genannte Aspekte als typisch für »sozialistisch-realistische« Musik gelten, fand eine Definition spezifischer musikalischer Mittel nie statt (die offizielle Ablehnung der Avantgarde ausgenommen). Wie der Musikwissenschaftler Hellmut Federhofer anmerkt, blieb der Sozialistische Realismus vom musikalisch-technischen Gesichtspunkt her also ein ungeklärter Begriff (vgl. Federhofer, Hellmut: »Politisch engagierte Musik«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2/4 [1998], S. 387). Auch Paul Dessau meinte: »Die Begriffe, mit denen wir in der Ästhetik hantieren, stimmen für die Musik meist gar nicht genau. Was ist denn »sozialistischer Realismus« in der Musik?« (Dessau 1974, S. 195).

130 Vgl. Bethe 2016, S. 83–86.

131 Vgl. ebd., S. 97 und 169.

132 Vgl. ebd., S. 83.

133 Vgl. ebd.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

Aufführungen erhielten.¹³⁴ Mit einem Aufgebot von bis zu 700 Mitwirkenden waren die Werke an Fulminanz kaum zu übertreffen.¹³⁵ Einige unter dem Front Populaire entstandene Kollektiv-Kompositionen wurden bei der Pariser Weltausstellung 1937 aufgeführt, begleitet von spektakulären Lichtshows.¹³⁶ Verantwortlich für das Musikbüro der Weltausstellung war der Komponist Albert Roussel¹³⁷, seinerseits Ehrenpräsident der FMP.¹³⁸

Unter dem Front Populaire erhielten des Weiteren die Film- und Radiobranche spezielle Förderungen. Einerseits wurden damit Arbeitsplätze geschaffen und Rückstände in der Medienentwicklung im Vergleich zu den Nachbarländern aufgeholt, andererseits konnten die neuen Medien exzellent für Propagandazwecke genutzt werden.¹³⁹ Direkt mit dem Front Populaire assoziiert waren beispielsweise die Kino-Firma Ciné-Liberté oder die Radio-Organisation Radio-Liberté.¹⁴⁰

Obwohl zur Zeit der französischen Volksfront der kulturelle Bereich einen Aufschwung erlebte und florierte, konnte der Front Populaire nicht alle geplanten Vorhaben umsetzen. Dies lag an der für umfassende Reformen zu kurzen Regierungsperiode der Volksfront, diversen Personalwechslern sowie Unstimmigkeiten innerhalb des Front Populaire. Hinzu kamen das angespannte außenpolitische Klima und die Nachwirkungen der Wirtschaftskrise, die kulturelle Fragen in den Hintergrund drängten.¹⁴¹ Von den Reformen, die umgesetzt wurden, behielten spätere Regierungen einige bei, passten sie aber jeweils an ihre Ziele und Bedürfnisse an. Das Vichy-Regime übernahm beispielsweise die Vergabe staatlich subventionierter Auftragswerke und verzeichnete zwischen 1940 und 1945 knapp 200 Auftragskompositionen, die im Unterschied zu Werken aus der Volksfront-Zeit der Propaganda des rechten politischen Lagers dienten.¹⁴²

134 Vgl. ebd., S. 181–182.

135 Vgl. Bethe 2016, S. 188. – Jackson 1988, S. 129.

136 Vgl. Grandgambe 2000, S. 32. – Nigel, Simeone: »Music at the 1937 Paris Exposition«, in: *The Musical Times*, Bd. 143, 1878 (2002), S. 9–17.

137 Vgl. Grandgambe 2000, S. 32.

138 Vgl. Moore 2006 (»Le Quatorze juillet: Modernisme populaire sous le Front populaire«), S. 371.

139 Vgl. Jackson 1988, S. 138. – Langenbruch 2014, S. 150. Zur Medienarbeit exilierter Musikerinnen und Musiker im Kontext des Front Populaire vgl. Kap. 6.

140 Vgl. Anon.: »Vendredi, premier numéro de Radio-Liberté«, in: *Le Populaire*, 14.10.1936, S. 5. – Ciné-Archives: *Le front populaire: La nouveauté d'un cinéma militant*, URL: <https://parcours.cinearchives.org/Le-parcours--520-0-2-0.html>, Zugriff 6.3.2022.

141 Vgl. Grandgambe 2000, S. 33.

142 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 8.

1.3 Exil in Frankreich

Frankreich galt aufgrund seiner liberalen Asylpolitik seit dem 19. Jahrhundert als attraktive Destination für Migrantinnen und Migranten. In der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts warb Frankreich sogar gezielt ausländische Arbeitskräfte an, um das Land nach den Zerstörungen des Ersten Weltkrieges wiederaufzubauen.¹⁴³ Die Intensität des dadurch ausgelösten Immigrationsbooms der 1920er Jahre kam dann doch überraschend und führte teilweise zu Missgunst in der Bevölkerung. Insbesondere rechte politische Kreise begannen, die Immigrantinnen und Immigranten für diverse Missstände wie Arbeitslosigkeit, Wohnungsmangel, Preissteigerungen oder Kriminalität verantwortlich zu machen.¹⁴⁴ Mit Einsetzen der Wirtschaftskrise zu Beginn der 1930er Jahre wurden Rekrutierungen von Ausländerinnen und Ausländern drastisch zurückgefahren und Ausweisungen gesetzlich erleichtert.¹⁴⁵ Das im August 1932 verabschiedete »Loi du 10 août 1932 protégeant la main d'œuvre nationale« sorgte für eine Bevorzugung von Französinen und Franzosen auf dem Arbeitsmarkt.¹⁴⁶

Jene Musikerinnen und Musiker, die mit der Machtergreifung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) nach Frankreich flohen und im Zentrum des vorliegenden Buches stehen, kamen dort also zu einer Zeit an, in der Frankreich eigentlich keine Ausländerinnen und Ausländer mehr aufnehmen wollte. Angesichts der Tatsache, dass ein Leben für »rassisch« und politisch Verfolgte in NS-Deutschland nicht mehr möglich war, wurde vielen Menschen in Frankreich dennoch Asyl gewährt. Die ersten Flüchtlinge überquerten den Rhein am 16. März 1933, und bis zum Ende des Jahres waren es bereits 25.000 bis 30.000.¹⁴⁷ Weitere Flüchtlingswellen folgten mit dem Anschluss des Saargebietes an NS-Deutschland im Jahr 1935 und mit dem Anschluss Österreichs 1938.¹⁴⁸ Laut Barbara Vormeier flüchteten zwischen 1933 und 1939 insgesamt etwa 100.000 Verfolgte des NS-Re-

143 Vgl. Bade, Klaus J.: *Europa in Bewegung: Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München: Beck, 2000, S. 270–273.

144 Vgl. Schor, Ralph: *L'opinion française et les étrangers en France 1919–1939*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1985, S. 545.

145 Vgl. Bade 2000, S. 273.

146 Vgl. Ministère du Travail: *Loi du 10 août 1932 protégeant la main d'œuvre nationale*, URL: http://travail-emploi.gouv.fr/IMG/pdf/Loi_du_10_aout_1932.pdf, Zugriff 6.3.2022.

147 Vgl. Schor, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris: Armand Colin/Masson, 1996, S. 134.

148 Vgl. Badia 1979, S. 50–54. – Schor 1996, S. 140–141.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

gimes nach Frankreich, wovon sich etwa ein Fünftel zum Bleiben entschloss und sich in den folgenden Jahren dauerhaft im Land aufhielt.¹⁴⁹

Hilfskomitees, häufig aus dem politischen oder religiösen Milieu, erleichterten den Flüchtlingen mit materieller und sozialer Unterstützung ihre Ankunft und den Aufenthalt in Frankreich.¹⁵⁰ Dennoch hatten viele der Neuankömmlinge Schwierigkeiten, sich eine neue Existenz aufzubauen, was stark mit den strengen Arbeitsregelungen für Ausländerinnen und Ausländer zusammenhing. Da Aufenthalts- und Arbeitsrecht gekoppelt waren, erwies sich der Zugang zum Arbeitsmarkt als schwierig. Eine Arbeitserlaubnis wurde nur mit gültigem Ausweis ausgestellt, einen Ausweis bekam man wiederum nur mit einer Arbeitserlaubnis.¹⁵¹ Jene Personen, die auf legalem oder illegalem Weg dennoch Arbeit fanden, sahen sich oftmals gezwungen, in Branchen zu arbeiten, die nicht ihrem ursprünglichen Tätigkeitsfeld entsprachen.¹⁵² Darüber berichtete der von NS-Deutschland nach Frankreich geflohene Schriftsteller Lion Feuchtwanger:

»Es gab Ärzte und Rechtsanwälte, die jetzt mit Krawatten hausierten, Büroarbeit verrichteten oder sonstwie, illegal, von der Polizei gehetzt, ihr Wissen an den Mann zu bringen suchten. Es gab Frauen mit Hochschulbildung, die als Verkäuferinnen, Dienstmädchen, Masseusen ihr Brot verdienten«¹⁵³.

Zusätzlich zur schwierigen Arbeitssituation wurden die Einwanderinnen und Einwanderer durch die zunehmend ausländerfeindliche und antisemitische Stimmung in Frankreich belastet. Immer wieder war im öffentlichen Diskurs die Rede von »faux réfugiés«¹⁵⁴, die als Schein-Flüchtlinge nach Frankreich kämen, ohne einer ernsthaften Bedrohung durch das NS-Regime ausgesetzt zu sein.¹⁵⁵ Der zunächst eher moderat vorhandene Antisemitismus erreichte mit dem bereits weiter oben erwähnten Finanzskandal um den jüdischen Banker Alexandre Stavisky eine neue Dimension.¹⁵⁶ Abgesehen von generell ausländerfeindlichen und antisemitischen Tendenzen scheint in Frankreich eine ablehnende Haltung speziell Deutschen gegenüber

149 Vgl. Vormeier 1998, Sp. 213.

150 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 52.

151 Vgl. Vormeier 1998, Sp. 218.

152 Vgl. Schor 1996, S. 135.

153 Feuchtwanger, Lion: »Größe und Erbärmlichkeit des Exils«, in: *Verbannung: Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*, hrsg. von Egon Schwarz und Matthias Wegner, Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1964, S. 194.

154 Dt. Übers.: »falschen Flüchtlingen«.

155 Vgl. Noiriël, Gérard: *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIXe-XXe siècle): discours publics, humiliations privées*, Paris: Fayard, 2007, S. 389.

156 Vgl. Rémond 1994, S. 187–194.

weit verbreitet gewesen zu sein, wie eine Textstelle aus *L'exilé* von Henri Vieillescaze aus dem Jahr 1937 illustriert: »Car ce n'est pas, hélas! aujourd'hui ni demain/Qu'on éteindra chez nous la haine du Germain,/Cette haine tenace, inepte et criminelle,/Sorte de signe ardent, de tare originelle«¹⁵⁷. Der aus NS-Deutschland emigrierte Schriftsteller Klaus Mann, der im französischen Exil lebte, berichtet in seinem autobiografischen Roman *Der Vulkan* (1939) ebenfalls von Anfeindungen in Paris.¹⁵⁸ Nicht-deutsche Emigrantinnen und Emigranten, etwa Österreicherinnen und Österreicher, setzten sich daher absichtlich von den Deutschen ab. Laut dem Historiker Ralph Schor könnte das in Frankreichs Schulen vermittelte Bild der Deutschen als nationalistisches, arrogantes und machtbesessenes Volk zur ablehnenden Haltung gegenüber deutschen Immigrantinnen und Immigranten beigetragen haben.¹⁵⁹

Mit der steigenden Ausländerfeindlichkeit in Frankreich wuchs gleichzeitig auch diejenige Gruppe an Menschen, die sich für Einwanderinnen und Einwanderer engagierten. Zudem trugen die politischen Entwicklungen in NS-Deutschland zu einem Umdenken bei vielen Französischen und Franzosen gegenüber deutschen Flüchtlingen bei und gaben der antifaschistischen Bewegung Auftrieb. Obwohl die Ausländerpolitik kein Hauptanliegen der französischen Volksfront darstellte – bis zum Beginn des Jahres 1938 gab es keinen Ministerposten für diesen Bereich und ab Ende 1938 auch wieder keinen mehr¹⁶⁰ –, bedeutete die Regierungsübernahme des Front Populaire einen wichtigen Schritt für die Immigration, speziell für Flüchtlinge.¹⁶¹ Um das Bild der Einwanderinnen und Einwanderer aufzuwerten, wurde auf Initiative des PCF das negativ besetzte Wort »étranger«¹⁶² im öffentlichen Diskurs durch »immigré«¹⁶³ ersetzt.¹⁶⁴ Im August 1936 wurde eine Regelung für Flüchtlinge aus NS-Deutschland beschlossen, welche Abschiebungen dieser Personengruppe erschwerte. Etwa 6.000 Betroffene, denen eine Abschie-

157 Vieillescaze, Henri: *L'exilé*, Besançon: La Solidarité, 1937, S. 39. Dt. Übers.: »Denn, leider!, weder heute noch morgen/wird man bei uns den Deutschenhass im Keim ersticken,/diesen erbitterten, dummen und kriminellen Hass,/eine Art Hinweis auf einen Geburtsfehler«.

158 Vgl. Mann, Klaus: *Der Vulkan: Roman unter Emigranten*, Amsterdam: Querido, 1939, S. 17–19.

159 Vgl. Schor 1985, S. 147–152.

160 Vgl. Noiriel 2007, S. 426–427.

161 Vgl. ebd., S. 423.

162 Dt. Übers.: »Ausländer«.

163 Dt. Übers.: »Immigrant«.

164 Vgl. Noiriel 2007, S. 447.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

bung bevorstand, profitierten davon.¹⁶⁵ Das 1932 eingeführte Gesetz zum Schutz der nationalen Arbeitskraft behielt der Front Populaire zwar bei, sorgte aber für eine liberalere Vergabe von Arbeitskarten.¹⁶⁶ Zudem bekamen Flüchtlinge mit deutschem Pass, die vor dem 5. August 1936 in Frankreich eingereist waren, einen Rechtsstatus verliehen und konnten bis Ende Januar 1937 einen entsprechenden Antrag für ein »Certificat d'identité pour les réfugiés en provenance d'Allemagne« stellen.¹⁶⁷ Des Weiteren sorgte die französische Volksfront für eine Liberalisierung der Presse und der Vereinstätigkeiten, um den Einwanderinnen und Einwanderern eine Teilnahme am öffentlichen und politischen Diskurs zu ermöglichen.¹⁶⁸

Die neuen, ausländerfreundlichen Regelungen des Front Populaire speziell für Flüchtlinge aus NS-Deutschland gaben dem politisch rechten Lager wiederum Anlass für ausländerfeindliche Propaganda und Angriffe gegen die Volksfrontregierung. Insbesondere die gelockerten Regeln für Einwanderinnen und Einwanderer am Arbeitsmarkt waren der Rechten ein Dorn im Auge, da sie darin einen Grund für die gleichbleibende Arbeitslosenquote sah. Die rechtsextreme Gruppierung Action française hetzte immer wieder speziell gegen jüdische Einwanderinnen und Einwanderer aus Deutschland und warf ihnen vor, als Schein-Flüchtlinge und Spione des NS-Regimes zu operieren.¹⁶⁹ Beliebte Zielscheiben antisemitischer Angriffe waren zudem der jüdische Regierungschef Léon Blum und der ungarisch-jüdische Generaldirektor der Banque de Paris et des Pays-Bas, Horace Finaly, welcher der Veruntreuung öffentlicher Gelder zugunsten der Volksfront beschuldigt wurde.¹⁷⁰

Mit dem Rücktritt Léon Blums und der Ernennung des Radikalsozialisten Édouard Daladier zum neuen Regierungschef fand spätestens im April 1938 die ausländer- und flüchtlingsfreundliche Politik des Front Populaire ein Ende. Mit diversen Dekreten wurde die Ausländerpolitik verschärft, die Polizeipräsenz erhöht, die Grenzen wurden stärker gesichert, Abschiebungen erleichtert, Einreisen erschwert und Handelstätigkeiten von Immigrantinnen und Immigranten bestmöglich unterbunden.¹⁷¹ Besonders strikt

165 Vgl. ebd., S. 425.

166 Vgl. Franke, Julia: *Paris – eine neue Heimat?: Jüdische Emigranten aus Deutschland 1933–1939*, Berlin: Duncker & Humblot, 2000, S. 111.

167 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 43.

168 Vgl. Noiriel 2007, S. 447.

169 Vgl. ebd., S. 436–437.

170 Vgl. hierzu Daudet, Léon: »Manœuvres juives«, in: *L'Action française*, 7.6.1937, S. 1. – Larpent, G.: »L'invasion juive«, in: *L'Action française*, 26.12.1936, S. 1–2.

171 Vgl. Schor 1985, S. 666–668.

wurde gegen deutsche Flüchtlinge vorgegangen, die sich im antifaschistischen Kampf engagierten.¹⁷² Einzelne Vorfälle, in die Flüchtlinge involviert waren – wie zum Beispiel der Mord am deutschen Botschaftssekretär Ernst vom Rath durch Herschel Grynszpan, der sich für die Deportation seiner Familie in Polen rächen wollte –, wurden zur Legitimation der scharfen Vorgehensweise gegen Ausländerinnen und Ausländer herangezogen.¹⁷³ Versuche, den neuen Ausländerregelungen in Frankreich entgegenzuwirken – die CGT rief etwa Ende November 1938 zu einem Generalstreik auf –, wurden von der Daladier-Regierung unterbunden.¹⁷⁴ Mit dem Einmarsch der Deutschen in Nordfrankreich im Jahr 1940 verschlechterte sich die Lage der in Frankreich lebenden Flüchtlinge aus NS-Deutschland zusätzlich. Unzählige von ihnen wurden als »feindliche Ausländer« interniert, sofern sie der Spionage für das Dritte Reich verdächtigt wurden, wobei hier generell die Schuldvermutung galt.¹⁷⁵ Angesichts der beschriebenen Entwicklungen in Frankreich suchten viele Exilantinnen und Exilanten aus NS-Deutschland schnellstmöglich das Weite. All jene, denen eine Flucht oder ein Untertauchen nicht gelang, wurden gemäß der Auslieferungsklausel im Waffenstillstandsabkommen an Deutschland ausgeliefert. Ab 1942 wurden außerdem tausende Jüdinnen und Juden aus französischen Internierungslagern in Vernichtungslager deportiert. Von den 76.000 Deportierten waren in etwa 7.000 Deutsche.¹⁷⁶

1.4 Politisches Engagement im Exil

Laut dem Historiker Gilbert Badia ging etwa ein Viertel bis ein Fünftel der Menschen, die ab 1933 vor dem NS-Regime nach Frankreich flüchteten, aus politischen Gründen ins Exil. Bis Ende 1935 waren demnach knapp 10.000 politisch engagierte Personen von NS-Deutschland nach Frankreich emigriert, davon etwa 3.000–3.500 Sozialdemokratinnen und Sozialdemokraten, 4.000–4.500 Kommunistinnen und Kommunisten sowie mehrere hundert Anhängerinnen und Anhänger anderer linker Parteien – wie der Sozialistischen Arbeiterpartei (SAP), der Kommunistischen Partei-Opposition (KPO)

172 Vgl. Badia 1979, S. 85–86.

173 Vgl. Schor 1985, S. 669.

174 Vgl. Noiriel 2007, S. 458.

175 Vgl. Badia 1979, S. 90–91.

176 Vgl. Vormeier 1998, Sp. 239.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

oder dem Internationalen Sozialistischen Kampfbund (ISK).¹⁷⁷ Diese Zahlen sind Schätzwerte und müssen mit Vorsicht betrachtet werden, denn Badia geht von einer Trennung zwischen »politischen« und »jüdischen« Flüchtlingen aus und bezieht nicht ein, dass diverse Jüdinnen und Juden auch politisch aktiv waren. Ein erheblicher Teil der zuvor in Deutschland politisch Engagierten führte die politischen Aktivitäten im Exil fort, obwohl politisches Engagement für Einwanderinnen und Einwanderer in Frankreich offiziell verboten war.¹⁷⁸ Interessanterweise überwog die Anzahl der Anhängerinnen und Anhänger der Kommunistischen Partei im französischen Exil, obwohl ab 1933 neben Mitgliedern der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) auch jene der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD) verfolgt wurden¹⁷⁹ und bei den deutschen Reichstagswahlen 1932 nur knapp 4.848.000 Personen für die KPD gestimmt hatten – im Gegensatz zu mehr als 7.181.000 SPD-Wählerinnen und -Wählern.¹⁸⁰ Die Überzahl der KPD-Anhängerinnen und -Anhänger im Exil in Frankreich ist darauf zurückzuführen, dass Kommunistinnen und Kommunisten generell noch stärker gefährdet waren als Sozialdemokratinnen und Sozialdemokraten und somit in größerer Zahl Deutschland verließen. Zudem präferierten die kommunistischen Flüchtlinge offensichtlich Frankreich und Dänemark als Ziele ihrer Flucht. Deutlich weniger Personen versuchten Holland oder England zu erreichen, was ebenfalls zu einem Plus an Kommunistinnen und Kommunisten in Frankreich beitrug.¹⁸¹

Was die politischen Aktivitäten von Emigrantinnen und Emigranten im französischen Exil betrifft, beschreiben Gilbert Badia und der Literaturwissenschaftler Dieter Schiller den kommunistischen Flügel als deutlich engagierter und aktiver als die exilierten Sozialdemokratinnen und Sozialdemokraten.¹⁸² Obwohl diese Einschätzungen zu einem gewissen Grad von der persönlichen Nähe Badias und Schillers zur Kommunistischen Partei (KP) beeinflusst sein mögen, liegen die Autoren definitiv richtig, wenn sie die bessere Organisation der Exil-KP im Gegensatz zur Sozialdemokratischen

177 Vgl. Badia 1979, S. 21.

178 Vgl. ebd., S. 25.

179 Vgl. Ueberschär, Gerd R.: »Deutsches Reich: Gegner des Nationalsozialismus im »Dritten Reich« 1933–1945«, in: *Handbuch zum Widerstand gegen Nationalsozialismus und Faschismus in Europa 1933/39 bis 1945*, hrsg. von Gerd R. Ueberschär, Berlin; New York: De Gruyter, 2011, S. 3.

180 Vgl. Falter, Jürgen; Lindenberger, Thomas; Schumann, Siegfried: *Wahlen und Abstimmungen in der Weimarer Republik: Materialien zum Wahlverhalten 1919–1933*, München: Beck, 1986, S. 41.

181 Vgl. Badia 1979, S. 40–41.

182 Vgl. Badia 1979, S. 43–44. – Schiller 1981, S. 60–68.

Partei Deutschlands im Exil (SOPADE) hervorheben. So baute die KPD ab Frühjahr 1933 eine gut funktionierende Auslandsleitung in Paris auf, die wichtige Aufgaben für die Führung der Partei übernahm.¹⁸³ Von Paris aus wurde der illegale Kampf in Deutschland organisiert, der Transport illegaler Literatur nach Deutschland initiiert, die KPD-Zeitung *Die Rote Fahne* herausgegeben und die Aufgabenverteilung zwischen den unterschiedlichen Parteileitungen der Emigration koordiniert.¹⁸⁴ Die SOPADE hatte ihren Hauptsitz hingegen in Prag und später in Großbritannien¹⁸⁵, wodurch sie sich in Frankreich weniger gut organisieren konnte.

Mit den Entwicklungen in NS-Deutschland ab 1933 nahm die von der Emigration aus organisierte KPD allmählich Abstand von der Sozialfaschismusthese und bemühte sich zunehmend um eine Annäherung mit der Sozialdemokratischen Partei. Nach dem Vorbild des Front Populaire, der sich in Frankreich formierte, initiierten KPD-Mitglieder im französischen Exil eine Bewegung zur Bildung einer deutschen Volksfront gegen den Faschismus.¹⁸⁶ Voraussetzung für diese Volksfrontbewegung war die Zusammenarbeit von KPD und SOPADE als Einheitsfront, die nach einigen Startschwierigkeiten doch noch ins Leben gerufen werden konnte. Am 26. September 1935 trat der »Vorläufige Ausschuss zur Vorbereitung einer deutschen Volksfront« erstmals zusammen. Dieser bestand aus Mitgliedern der KPD und der SAP sowie einzelnen Personen aus den Reihen der Sozialdemokraten. Letztere waren in der Unterzahl, da der SPD-Parteivorstand einem Volksfrontbündnis skeptisch gegenüberstand.¹⁸⁷ Am 2. Februar 1936 fand auf Einladung des Schriftstellers und KPD-Sympathisanten Heinrich Mann und dem ehemaligen Vorsitzenden der Sozialdemokratischen Partei des Saarlandes, Max Braun, eine Tagung der im Entstehen begriffenen deutschen Volksfront in

183 Vgl. Möller, Horst: »Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen«, in: *Deutsche Publizistik im Exil, 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven*, hrsg. von Markus Behmer, Münster: Lit, 2000, S. 52.

184 Vgl. Schiller 1981, S. 60.

185 Vgl. Möller 2000, S. 52.

186 Vgl. hierzu Gmeiner, Jens; Schulz, Markus: »Deutsche Volksfront ohne Volk: Manifeste des Widerstandes«, in: *Manifeste: Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*, hrsg. von Johanna Klatt und Robert Lorenz, Bielefeld: transcript, 2010, S. 169–198. – Langkau-Alex, Ursula: »Deutsche Emigrationspresse (auch eine Geschichte des »Ausschusses zur Vorbereitung einer deutschen Volksfront« in Paris)«, in: *International Review of Social History*, 2 (1970), S. 167–201. – Langkau-Alex, Ursula: *Deutsche Volksfront 1932–1939: Zwischen Berlin, Paris, Prag und Moskau*, Bd. 1, Berlin: Akademie Verlag, 2004. – Langkau-Alex, Ursula: *Deutsche Volksfront 1932–1939: Zwischen Berlin, Paris, Prag und Moskau*, Bd. 2, Berlin: Akademie Verlag, 2004. – Langkau-Alex, Ursula: *Deutsche Volksfront 1932–1939: Zwischen Berlin, Paris, Prag und Moskau*, Bd. 3, Berlin: Akademie Verlag, 2005. – Schiller 1981, S. 83–123.

187 Vgl. Gmeiner; Schulz 2010, S. 173.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

Paris statt – an der wieder nur einige wenige Mitglieder der SPD teilnahmen.¹⁸⁸ Diese Zusammenkunft wurde vom »Medien-Mastermind« der KPD, Wilhelm »Willi« Münzenberg, im Pariser Hotel Lutetia organisiert. Münzenberg übernahm auch in weiterer Folge eine Schlüsselrolle für die Bildung einer deutschen Volksfront. Da die Tagungen regelmäßig im Hotel Lutetia abgehalten wurden, bezeichnete man den Ausschuss auch als »Lutetia-Kreis«.¹⁸⁹ Münzenberg gelang es, »freundschaftliche Beziehungen zu hohen Funktionären der Sozialdemokratischen Partei und der Gewerkschaften herzustellen, Bedingungen für den Beginn einer Volksfront zu schaffen, er hatte erreicht, was grundsätzlich von der Parteipolitik angestrebt wurde, und er hatte dieser Annäherung einen spektakulären Rahmen verliehen, um weitere Aufmerksamkeit zu wecken«¹⁹⁰, schreibt Peter Weiss in seinem bereits weiter oben zitierten Roman-Essay *Die Ästhetik des Widerstands* (2005). Zudem brachten eine große Volksfront-Initiative im französischen Forbach an der Grenze zum Saargebiet und die Gründung sogenannter »Freundeskreise der deutschen Volksfront« ab 1937 weiteren Aufwind für das Volksfrontkonzept. Trotz engagierter Befürworterinnen und Befürworter des Volksfrontkonzeptes im französischen Exil scheiterte das Projekt, und zwar primär an inhaltlichen Uneinigkeiten zwischen KPD und SPD. Mit der Unterzeichnung des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes im August 1939 kam es schließlich zu einem endgültigen Stillstand der Volksfront-Bestrebungen.¹⁹¹

Politisch interessierte Exilantinnen und Exilanten standen in Frankreich nicht nur mit Ablegern deutscher Parteien in Kontakt, sondern fügten sich auch teilweise in das politische Leben Frankreichs ein. Eine solche Vorgehensweise wurde von der KPD offiziell befürwortet, wie aus einer in der *Humanité* abgedruckten Mitteilung vom Juli 1933 hervorgeht.¹⁹² Der KPD-Politiker Franz Dahlem erwähnt in seinen Memoiren die gute Zusammenarbeit der Exil-KPD mit dem PCF.¹⁹³ Diesbezüglich sind jedoch unterschiedliche Meinungen überliefert, denn Paul Arma berichtet im Gegenteil von der Unwilligkeit der Exil-KPD, mit dem PCF zu kooperieren – »l'iden-

188 Vgl. Langkau-Alex 1970, S. 170–171.

189 Vgl. Schiller 1981, S. 86–90.

190 Weiss 2005, S. 203.

191 Vgl. Schiller 1981, S. 83–123.

192 Vgl. Anon.: »Une résolution du Comité central du P.C.A. sur les cartes de membres et l'appartenance des émigrés au Parti«, in: *L'Humanité*, 3.7.1933, S. 3.

193 Vgl. Dahlem, Franz: *Jugendjahre: vom katholischen Arbeiterjungen zum Revolutionär*, Berlin: Dietz, 1982, S. 269 und 297.

tité allemande devant être maintenue«¹⁹⁴. Der PCF sowie diverse kommunistische Organisationen Frankreichs zeigten sich aber definitiv offen für eine Zusammenarbeit mit Immigrantinnen und Immigranten aus Deutschland. Bezeichnend dafür ist, dass französische Organisationen wie das Comité mondial contre la guerre et le fascisme, das Comité Thaelmann, der Club Clara Zetkin, der Secours rouge international (SRI) oder der Secours ouvrier international Exilantinnen und Exilanten an ihre Spitze stellten.¹⁹⁵ Eine noch größere Herausforderung als die Zusammenarbeit von Exil-KPD und PCF scheint jene von SOPADE und SFIO gewesen zu sein. Dies wird unter anderem dadurch deutlich, dass sich im Gegensatz zu zahlreichen Mitgliedern der Exil-KPD bis 1938 kein einziges Mitglied der SOPADE in Frankreich niederließ.¹⁹⁶

Aus dem kulturellen Milieu waren insbesondere Schriftstellerinnen und Schriftsteller im französischen Exil politisch engagiert. Eine Organisation, die den antifaschistischen Kampf maßgeblich unterstützte, war der Schutzverband deutscher Schriftsteller im Ausland, der Ende Oktober 1933 in Paris gegründet wurde.¹⁹⁷ In Deutschland war die 1909 gegründete Vorgängerorganisation Schutzverband deutscher Schriftsteller inzwischen gleichgeschaltet und in den Reichsverband deutscher Schriftsteller überführt worden. Als Reaktion auf die Bücherverbrennungen der Nationalsozialisten gründeten Mitglieder des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller im Mai 1934 die Deutsche Freiheitsbibliothek in Paris, um alle Schriftstücke zu sammeln, die in NS-Deutschland verboten wurden. Im Juni 1935 nahm der Verband am Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur in Paris teil, bei dem sich »kommunistische, sozialistische, »liberaldemokratische« und parteilose Schriftsteller [trafen], die in den Diskussionen ihre eigene Position angesichts des Faschismus (Nationalsozialismus) einerseits, des »Aufbaus des Sozialismus« in der Sowjetunion und der Bewegung des Front populaire in Frankreich andererseits zu klären suchten«¹⁹⁸. Der Kongress wurde von der französischen AEAR organisiert, die ebenso wie der Schriftsteller-Schutzverband der Kommunistischen Partei nahestand.¹⁹⁹

194 Arma; Arma [1986], S. 65. Dt. Übers.: »damit die deutsche Identität erhalten bleibt«.

195 Vgl. Badia 1979, S. 46.

196 Vgl. ebd., S. 47.

197 Vgl. hierzu Schiller, Dieter: »Zur Arbeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller im Pariser Exil«, in: *Utopie Kreativ*, Heft 102 (April 1999), S. 57–63.

198 Langkau-Alex 1970, S. 173, Hervorhebung von der Verfasserin.

199 Vgl. Racine, Nicole: »L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A. E. A. R.): La revue »Commune« et la lutte idéologique contre le fascisme (1932–1936)«, in: *Le Mouvement Social*, Januar-März 1966, S. 29.

1. Rahmenbedingungen: Musik und Politik im Exil in Frankreich

Ein Ergebnis des Kongresses war die Gründung der Internationalen Schriftstellervereinigung zur Verteidigung der Kultur, bestehend aus 112 Mitgliedern aus 38 Nationen.²⁰⁰ Im Vergleich zur Gruppe der Schriftstellerinnen und Schriftsteller waren exilierte Musikerinnen und Musiker in Frankreich weniger gut organisiert. Es bestand etwa keine mit dem Schutzverband deutscher Schriftsteller im Ausland vergleichbare Institution. Dies heißt nicht, dass sich Musikerinnen und Musiker deshalb weniger politisch engagierten, jedoch sind ihre Spuren ohne eine vergleichbare, zentrale Hintergrundorganisation definitiv schwieriger zurückzuverfolgen.

200 Vgl. Schiller 1981, S. 220.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

In diesem zweiten Abschnitt werden die Akteurinnen und Akteure, die im Mittelpunkt des vorliegenden Buches stehen, vorgestellt. Zunächst wird auf die Kriterien für die Auswahl der betreffenden neun Personen eingegangen. Zudem werden Basisinformationen zu den Akteurinnen und Akteuren geliefert sowie potenzielle Verbindungen zwischen ihnen erörtert. Anschließend steht ihr politisches Wirken und Schaffen im Exil in Frankreich im Zentrum der Betrachtung, um sie entsprechend im Umfeld des Front Populaire zu verorten.

2.1 Auswahl der Akteurinnen und Akteure

Ein Fünftel aller Flüchtlinge aus NS-Deutschland, die im Jahr 1933 nach Frankreich emigrierten, waren Freiberufliche und Intellektuelle.²⁰¹ Musikerinnen und Musiker machten ungefähr zwei Prozent aller Emigrantinnen und Emigranten aus NS-Deutschland aus. Demnach hielten sich im Durchschnitt zwischen 1933 und 1939 jährlich 140 bis 300 Musikerinnen und Musiker im Exil in Frankreich auf.²⁰² Um innerhalb dieser Personengruppe jene Akteurinnen und Akteure ausfindig zu machen, die für eine nähere Betrachtung im Rahmen dieses Buches infrage kommen, wurden mehrere Auswahlkriterien definiert. Ein Kriterium war, dass es sich um Personen handeln muss, die mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland nach Frankreich ins Exil flohen. Menschen, die bereits längere Zeit vor der NS-Machtergreifung nach Frankreich emigriert waren, wurden nicht berücksichtigt, da in diesen Fällen nicht direkt von »Exil« in Bezug auf das NS-Regime gesprochen werden kann. Auch waren die Gründe ihres politischen Engagements in Frankreich mitunter andere als diejenigen von Flüchtlingen aus NS-Deutschland. Als weiteres Auswahlkriterium wurde festgelegt, dass sich die Personen zu jener Zeit in Frankreich befinden haben müssen, als die Volksfrontbewegung ebenda von Bedeutung war. Deren Aufenthalt im Exil sollte zudem von gewisser Dauer gewesen sein.

201 Vgl. Badia 1979, S. 17.

202 Vgl. Langenbruch 2014, S. 57–58.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Als Richtwert wurde ein Gesamtaufenthalt von mindestens einem Jahr angenommen. Zudem musste sich das politische Engagement der Personen über deren Wirken und Schaffen im musikalischen Bereich geäußert haben. Auch die Intensität des Engagements wurde in die Auswahl einbezogen. Generell wurden ausschließlich Personen berücksichtigt, die hauptberuflich als Musikerinnen und Musiker tätig waren, was eine soziologische und nicht alltagsgeschichtliche Definition von Musikerinnen und Musikern impliziert. Schauspielerinnen und Schauspieler etwa, die im Rahmen ihrer Tätigkeit auch mit Liedern auftraten, wurden im vorliegenden Buch zwar erwähnt, stehen aber nicht als Hauptakteurinnen und -akteure im Zentrum der Betrachtung. Neben den genannten inhaltlichen Kriterien wurde die Personenauswahl auch vom pragmatischen Aspekt der Quelldichte in Bezug auf die einzelnen Akteurinnen und Akteure beeinflusst, denn nur so konnte eine adäquate Erforschung anhand von Belegen sichergestellt werden.

Den Ausgangspunkt für die Personenauswahl stellten zwei Datenbanken exilierter Musikerinnen und Musiker dar. Zum einen wurde eine von Anna Langenbruch erstellte Liste mit 169 deutschsprachigen Musikerinnen und Musikern des Pariser Exils verwendet.²⁰³ Zum anderen wurde eine von Primavera Driessen Gruber erstellte Datenbank mit 334 nach Frankreich exilierten Musikerinnen und Musikern mit Österreich-Bezug herangezogen.²⁰⁴ Driessen Grubers Liste war für die Auswahl im Rahmen dieses Buches weniger ergiebig, da der Österreich-Bezug der Personen impliziert, dass viele erst mit dem Anschluss Österreichs 1938 nach Frankreich kamen, als die französische Volksfront bereits ihrem Ende zuing. Nach der Durchsicht von Lexikoneinträgen und anderweitiger Literatur zu den Personen der Datenbanken im Hinblick auf die oben definierten Auswahlkriterien fand eine Eingrenzung auf folgende Musikerinnen und Musiker statt:

203 Vgl. ebd., S. 459–469.

204 Vgl. Cullin; Driessen Gruber 2008, S. 245–246.

2.1 Auswahl der Akteurinnen und Akteure

Name	Lebensdaten	Exil-Grund	Aufenthaltsdauer in Frankreich	Beruf
Paul Arma (geb. Imre Weisshaus)	* 22.11.1904 Budapest † 28.11.1987 Paris	»rassisch« und politisch verfolgt	April 1933 bis zu seinem Tod	Komponist, Pianist, Dirigent, Musikwissenschaftler
Paul Dessau	* 19.12.1894 Hamburg † 28.6.1979 Königs Wusterhausen	»rassisch« verfolgt	1931–1939	Komponist, Dirigent, Musik- lehrer, Pianist, Geiger
Hanns Eisler	* 6.7.1898 Leipzig † 6.9.1962 Berlin	»rassisch« und politisch verfolgt	März–August 1933 Oktober 1933–Februar 1934 April–Juni 1934 Juni 1935 September 1935 (Zwischenstopp) April 1936 (Zwischenstopp) Dezember 1936–Januar 1937 März 1937?	Komponist, Pianist, Dirigent, Musikschriststeller
Joseph Kosma	* 22.10.1905 Budapest † 7.8.1969 La Roche-Guyon	»rassisch« und politisch verfolgt	1933 (29.3) bis zu seinem Tod	Komponist, Pianist
Franz Landé	* 10.4.1894 Elberfeld † 30.9.1942 KZ Auschwitz-Birkenau	»rassisch« und politisch verfolgt	August 1931–1942	Chorleiter, Pianist, Komponist, Pädagoge
Marianne Oswald (geb. Sarah Alice Bloch)	* 9.1.1901 Saargemünd † 25.2.1985 Limeil-Brévannes	»rassisch« verfolgt	1932/1931–1939 1947 bis zu ihrem Tod	Sängerin
Louis Saguer (geb. Ludwig Wolfgang Simoni)	* 26./31.3.1907 Berlin † 1.3.1991 Paris	»rassisch« verfolgt	April 1933 bis zu seinem Tod	Komponist, Pianist, Cembalist, Pädagoge, Dirigent
Eberhard Schmidt	* 23.3.1907 Slawentzitz † 22.1.1996 Berlin	politisch verfolgt	(1931–1935 Saarland) 1931–1936 1931–1941 Internierung	Komponist, Cellist, Chorleiter
Cora Schmidt-Eppstein (geb. Karoline Mayer)	* 21.8.1900 Metz † 23.8.1939 Paris	»rassisch« und politisch verfolgt	(1931–1935 Saarland) 1935 bis zu ihrem Tod	Sängerin

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Beide Frauen, die in der Tabelle aufscheinen, waren als Sängerinnen tätig.²⁰⁵ Alle sieben dokumentierten Männer komponierten und gingen gleichzeitig noch anderen musikalischen Tätigkeiten nach – meistens dem Klavierspiel und dem Dirigieren. Diese Dominanz an Komponisten ist sicherlich zu einem gewissen Maß der Quellenlage geschuldet, denn schriftliche Zeugnisse wie Kompositionen wurden relativ gut überliefert, was zur lexikalischen Erfassung von Komponistinnen und Komponisten beitrug. Ähnlich verhielt es sich mit Solistinnen und Solisten, deren Aktivitäten üblicherweise ebenfalls gut dokumentiert wurden – was wiederum ein Grund dafür ist, weshalb die Wahl genau auf Marianne Oswald und Cora Schmidt-Eppstein fiel, die beide solistisch tätig waren. Es ist davon auszugehen, dass abgesehen von den neun Genannten noch weitere Musikerinnen und Musiker aus NS-Deutschland im Umkreis des Front Populaire wirkten, deren Aktivitäten aber aufgrund mangelnder lexikalischer Erfassung und Dokumentation heute nicht mehr nachvollziehbar sind. Davon sind tendenziell eher unbekannte Musikerinnen und Musiker betroffen, die nicht solistisch tätig waren und keine schriftlichen Zeugnisse hinterließen.

Alle in der Tabelle aufgelisteten Personen flohen unmittelbar mit der Machtergreifung der NSDAP aus Deutschland und befanden sich zu jener Zeit in ihren Dreißigern. Außer Eberhard Schmidt waren alle jüdischer Abstammung und somit in NS-Deutschland besonders bedroht. Über die Hälfte der jüdischen Personen war zudem politisch aktiv, wodurch sich eine doppelte Gefährdung ergab. Die Gründe für die Emigration von Eberhard Schmidt waren sein politisches Profil und seine Partnerschaft mit einer Jüdin. Der Großteil der neun Musikerinnen und Musiker fand in Frankreich eine neue Heimat und blieb das restliche Leben dort, während drei von ihnen nach dem Krieg nach Deutschland zurückkehrten. Eine Person, Franz Landé, wurde im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau ermordet.

Die meisten der neun Hauptakteurinnen und -akteure dieses Buches lebten vor ihrem Exil in Berlin, das Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre ein Zentrum linker Kunstschaffender und Intellektueller war. Dessau, Kosma, Oswald, Saguer, Schmidt und Schmidt-Eppstein flüchteten von Berlin aus in Richtung Frankreich, wobei sich Schmidt und Schmidt-Eppstein zunächst im Saargebiet niederließen, bevor sie nach Paris weiterzogen.²⁰⁶ Auch Eisler

205 Zur Dominanz von Frauen innerhalb der Berufsgruppe der Sängerinnen und Sänger im Exil in Frankreich vgl. Langenbruch 2014, S. 59.

206 Vgl. Langenbruch, Anna: »Marianne Oswald«, in: *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000609.jsessionid=536082A36A39F5685CF6EA98AB26587A?lang=de, Zugriff, 6.3.2022. – Saguer, Louis: *Werke*

lebte seit 1925 in Berlin, befand sich während der Machtergreifung der NSDAP aber gerade auf einer Wien-Reise und ging deshalb von dort aus nach Frankreich.²⁰⁷ Arma pendelte von 1931 bis 1933 zwischen Berlin, Dessau und Leipzig und emigrierte nach einem Verhör in Leipzig über Frankfurt und Basel nach Paris.²⁰⁸ Landé hatte zwar in Berlin studiert, lebte aber vor der Emigration in seiner Heimatstadt Wuppertal und flüchtete von dort aus über die Schweiz nach Frankreich.²⁰⁹

Hanns Eisler stellt eine zentrale Figur unter den hier näher betrachteten Personen dar. So erwähnen mehrere von ihnen in überlieferten Dokumenten einen Kontakt zu Eisler bzw. existieren in der Sekundärliteratur Aufzeichnungen darüber. Gleichzeitig muss aber auch gesagt werden, dass Eisler aufgrund seiner Prominenz sicherlich bevorzugt genannt wurde bzw. wird, weshalb die Verbindungen zu ihm heute besonders gut zurückzuverfolgen sind. Der früheste Kontakt fand zwischen ihm und Joseph Kosma statt, und zwar im Jahr 1929, als Kosma bei Eisler in Berlin Unterricht erhielt.²¹⁰ In Paris kam es laut Kosma unter anderem im Jahr 1938 zu erneuten Begegnungen der beiden.²¹¹ Wahrscheinlich hatten sie auch schon davor im Rahmen ihrer Zusammenarbeit mit der Agitproptruppe *Le Groupe Octobre* miteinander zu tun. Paul Arma und Louis Saguer wiederum lernten Hanns Eisler 1932 in Berlin kennen, wo beide als Assistenten Eislers wirkten. Arma unterstützte Eisler bei musikalischen Projekten, indem er Fehler in Manuskripten und Abschriften korrigierte, als Korrepetitor wirkte sowie den Genannten als Chor- und Orchesterleiter vertrat.²¹² Im Jahr 1933 traf Arma Eisler unter anderem im Pariser Café du Dome, einem Treffpunkt für Kunst-

und Tage: Texte zur Musik, hrsg. von Bruno Schwyer und Konrad Boehmer, Saarbrücken: Pfau, 1998, S. 39. – Samtleben, Christina: »Dessau, Paul«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46893>, Zugriff 6.3.2022. – Traber, Habakuk; Weingarten, Elmar (Hrsg.): *Verdrängte Musik: Berliner Komponisten im Exil*, Berlin: Argon, 1987, S. 287.

207 Vgl. Ahrend, Thomas: »Eisler, Hanns«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14735>, Zugriff 6.3.2022. – Traber; Weingarten 1987, S. 232.

208 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 46–60.

209 Vgl. Mävers, Klaus: »Franz Landé (1893–1942), Musiker«, in: *Mutig, streitbar, reformerisch. Die Landés. Sechs Biografien 1859–1977*, hrsg. von Elke Brychta, Anna M. Reinhold und Arno Mersmann, Essen: Klartext, 2004, S. 145–148.

210 Vgl. O'Connor, Patrick: »Kosma, Joseph [Kozma, Jozsef]«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15407>, Zugriff 6.3.2022.

211 Vgl. Médiathèque musicale Mahler Paris: »Article«, Skizze von Joseph Kosma für einen Artikel über Hanns Eisler, in: *Fonds Kosma*.

212 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 51. – Deeg, Peter: »Man spielte mit der Faust Klavier: Imre Weisshaus zwischen Henry Cowell und Hanns Eisler, 1926–1935«, in: *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, hrsg. von Tobias Widmaier, Friedberg: Pfau, 2016, S. 197–209.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

schaffende und Intellektuelle.²¹³ Saguer assistierte Eisler für die Filmmusik für *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* im Jahr 1932 sowie bei der Arbeit mit Chören und an der Arbeiterhochschule in Berlin.²¹⁴ Es kann angenommen werden, dass sich Arma und Saguer ebenfalls kannten, da sich beide zur selben Zeit im Kreis um Eisler in Berlin bewegten und zudem fast gleich alt waren. Des Weiteren wäre eine Verbindung zwischen Hanns Eisler und Franz Landé naheliegend, denn Landé dirigierte Mitte April 1932 die Düsseldorfener Erstaufführung der *Maßnahme* von Brecht und Eisler, und im November brachte er dasselbe Werk nochmals in Köln zur Aufführung.²¹⁵ Vermutlich war Eisler bei der Probenarbeit anwesend oder stand mit Landé bezüglich der Konzerte anderweitig in Kontakt.

Eberhard Schmidt und Cora Schmidt-Eppstein lernten sich Anfang der 1930er Jahre in einer Berliner Weinstube im Rahmen eines Auftritts der Sängerin kennen.²¹⁶ Sie gingen von diesem Zeitpunkt an gemeinsame Wege und heirateten 1933 im Saarland.²¹⁷ Abgesehen von ihrer Liebesbeziehung und der Musik verband Eberhard Schmidt und Cora Schmidt-Eppstein auch ihr politisches Engagement für die Kommunistische Partei. Cora Schmidt-Eppstein war des Weiteren mit Louis Saguer bekannt, denn dieser fungierte unter anderem bei einem Lieder-Abend am 14. November 1928 in Saarbrücken als ihr Klavierbegleiter.²¹⁸ Auch Eberhard Schmidt könnte Saguer gekannt haben. So berichtet Schmidt in seinen Memoiren über einen Kontakt zu einem »Musiker namens Simoni«²¹⁹, den er Ende der 1920er Jahre im Umkreis der Arbeitermusikbewegung in Berlin kennenlernte und der ihn zu Proben mit einem Arbeiter-Zupforchester mitnahm.²²⁰ Da Louis Saguer eigentlich Wolfgang Simoni hieß, könnte es sich dabei um Saguer gehandelt haben.

Weitere Verbindungen zwischen Akteurinnen und Akteuren des vorliegenden Buches entstanden im Jahr 1934 im Saargebiet im Zuge des Abstimmungskampfes um einen potenziellen Anschluss des Saarlandes an

213 Vgl. ebd., S. 62.

214 Vgl. Les Editions du Chant du Monde (Hrsg.): *Louis Saguer 1907–1991*, Paris: Les Editions du Chant du Monde, 1997, S. 3. – Saguer 1998, S. 8.

215 Vgl. Mävers 2004, S. 145–146.

216 Vgl. Schmidt, Eberhard: *Ein Lied – ein Atemzug: Erinnerungen und Dokumente*, hrsg. von Manfred Machlitt, Berlin: Verlag Neue Musik Berlin, 1987, S. 26.

217 Vgl. ebd., S. 35.

218 Vgl. Dr. A. R.: »Liederabend: Cora Eppstein«, in: *Saarbrücker Zeitung*, 17.11.1928. – S. M.: »Lieder-Abend: Cora Eppstein – Fritz Neuheusel – Wolf Simoni«, in: *Saarbrücker Abendblatt*, 19.11.1928.

219 Schmidt 1987, S. 27.

220 Vgl. ebd.

NS-Deutschland. Paul Arma, Hanns Eisler, Eberhard Schmidt und Cora Schmidt-Eppstein waren im antifaschistischen Kampf gegen einen Saar-Anschluss aktiv. Eberhard Schmidt berichtet von einem Kontakt zu Hanns Eisler bei einer von Eisler geleiteten Probe im Januar 1934 in Saarbrücken.²²¹ Auch Cora Schmidt-Eppstein und Paul Arma kannten sich, denn die Sängerin trat mehrfach als Solistin bei Chorabenden Paul Armas auf.²²² Abgesehen von diesen dokumentierten Verbindungen wäre es naheliegend, dass auch die anderen erwähnten, in den Saarkampf involvierten Akteurinnen und Akteure irgendwann aufeinandertrafen.

Im Pariser Exil kennengelernt haben sich Marianne Oswald und Paul Arma. Laut eigener Aussage probte Arma mit Oswald im Jahr 1934 in ihrem Hotelzimmer im Hotel Montalembert Armas Lied *Han! Coolie!*, welches die Sängerin aber im Endeffekt nie öffentlich vortrug. Arma und Oswald sollen sich zudem später mehrfach in Frankreich begegnet sein.²²³ Auch Marianne Oswald und Joseph Kosma begegneten sich zum ersten Mal in Paris, und zwar Mitte der 1930er Jahre im Kabarett *Le bœuf sur le toit*.²²⁴ Oswald trat in der Folge mehrfach mit Chansons von Kosma auf und pflegte einen intensiven Kontakt zu ihm.²²⁵

Paul Dessau ist die einzige hier näher betrachtete Person, von der keine Beziehungen zu anderen Akteurinnen und Akteuren während seiner Zeit in Frankreich oder davor nachgewiesen sind. Es wäre jedoch verwunderlich, wenn er während seiner Berliner Zeit vor der Emigration nicht zumindest zu einer der Personen in Kontakt stand, denn auch er lebte und wirkte in Berlin und war dort kein Unbekannter. Gleichzeitig bewegte er sich damals aber nicht in denselben bzw. in weniger politisch geprägten Kreisen. Was sein Exil in Frankreich betrifft, könnte die schlechte Dokumentation seiner damaligen Tätigkeiten dafür verantwortlich sein, dass keine Kontakte zu den anderen bekannt sind. Für die Periode nach seinem französischen Exil existieren

221 Vgl. ebd., S. 37.

222 Vgl. Anon.: »Paul-Arma-Chorabende«, in: *Generalanzeiger* (Saarbrücken), 29.6.1934. – Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar: Konzerte des Dudweiler Arbeiter-Chors unter der Leitung des revolutionären Komponisten Paul Arma im Saargebiet«, in: *Völkstimme* (Saarbrücken), 15.7.1934. – Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für einen Proletarischen Liederabend mit Paul Arma in Burbach am 15.7.1934.

223 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 75.

224 Vgl. O'Connor, Patrick: »Kosma, Joseph [Kozma, Jozsef]«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15407>, Zugriff 6.3.2022.

225 Vgl. Allouche, Gérard: »Kosma: un homme, un musicien«, in: *F. M. P. Mutualité*, Nr. 410 (Juni 1989), S. 21. – Langenbruch, Anna: »Marianne Oswald«, in: *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, URL https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000609;jsessionid=536082A36A39F5685CF6EA98AB26587A?lang=de, Zugriff, 6.3.2022.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

tieren hingegen sehr wohl Belege für einen Austausch, zum Beispiel mit Hanns Eisler, mit dem ein schriftlicher Kontakt für das Jahr 1955 nachgewiesen ist.²²⁶

Die Tatsache, dass sich mehrere der Hauptakteurinnen und -akteure dieses Buches bereits vor ihrem Exil kannten und ihre Exilsituation sowie ihr politisches Interesse für die Volksfrontpolitik in Frankreich teilten, legt die Vermutung nahe, dass die Personen auch in Frankreich in gegenseitigem Austausch standen. Entgegen der Erwartungen stellte sich jedoch heraus, dass dies nur bedingt der Fall war, da sich die Musikerinnen und Musiker in Frankreich in unterschiedlichen privaten und beruflichen Kreisen bewegten. Sie trafen sich offenbar eher zufällig, wenn sie mit denselben Künstlergruppen zu tun hatten oder sich für dieselben Initiativen engagierten. Abgesehen vom Ehepaar Schmidt hatten, wie bereits erwähnt, nur Kosma und Oswald in Paris näher miteinander zu tun.

Ein deutscher Sänger, der im vorliegenden Buch immer wieder Erwähnung findet, da er mit mehreren der neun Hauptakteurinnen und -akteuren in Verbindung stand und die Volksfrontbewegung (insbesondere in Spanien) mitgestaltete, ist Ernst Busch. Dennoch wird Busch hier nicht als Hauptakteur behandelt, denn es treffen nur einzelne der weiter oben definierten Auswahlkriterien auf ihn zu. So hielt er sich in den 1930er Jahren zwar mehrfach in Frankreich auf, dies aber nur für einzelne Konzerte, sozusagen in der Form eines »Tournée-Exils«. Die Zeitspanne aller Aufenthalte insgesamt liegt weit unter einem Jahr. Zwischen 1940 und 1943 befand sich Busch zwar länger in Frankreich, aber unfreiwillig, als Internierter und Häftling.²²⁷ Abgesehen davon, dass dieser Zwangsaufenthalt nicht als »Exil« bezeichnet werden kann, war die Front-Populaire-Bewegung in den 1940er Jahren auch nicht mehr aktuell.

Ein weiterer potenzieller Kandidat für das vorliegende Buch wäre auf den ersten Blick Wladimir Vogel gewesen, da dieser in den 1930er Jahren längere Zeit in Frankreich verbrachte und vor seinem Exil als Repräsentant der kommunistischen Arbeitermusikbewegung galt.²²⁸ Vogel komponierte vor seiner Emigration diverse politische Stücke – zum Beispiel *Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion*, *Jungpionierschritt*, *Sturmarsch*, *Sturmbezirk* oder *Sturm-*

226 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Telegramm von Hanns Eisler an Paul Dessau, 19.1.1955, in: *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 2185.

227 Vgl. Ihering, Herbert; Fetting, Hugo: *Ernst Busch*, Berlin: Henschel, 1965, S. 107–110.

228 Vgl. Geiger, Friedrich: »Vogel, Wladimir«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372832>, Zugriff 6.3.2022.

bezirk Wedding.²²⁹ Für sein Exil in Frankreich deutet hingegen nichts auf ein Engagement im Umkreis des Front Populaire hin. Der Musiker schrieb zu jener Zeit offenbar keine politischen Werke, und auch die Dokumente in der Archivmappe »Strassburg und Paris 1934–1938« aus seinem Nachlass lässt nicht auf eine Nähe zur Volksfront schließen.²³⁰ Zudem konnten unter den digital zugänglichen, französischen Zeitungen keine Artikel ausfindig gemacht werden, die auf ein antifaschistisches Engagement Vogels in Frankreich hinweisen.²³¹ Da jedoch bei Weitem nicht alle Zeitungen von damals digitalisiert sind und auch sonst nur wenige Dokumente über sein damaliges Wirken Auskunft geben, kann eine Präsenz Vogels im Umkreis der französischen Volksfront nicht ausgeschlossen werden.

Im Laufe der Recherchen für dieses Buch erwies sich ein weiterer Musiker als möglicherweise von Interesse für eine Auseinandersetzung im Kontext dieses Werks. Es handelt sich um Peters Rosset, der mit der Flüchtlingswelle 1933 nach Frankreich kam und den Chor der AEAR, den Chorale Populaire de Paris sowie das Orchester der FMP erfolgreich leitete. Die *Pariser Tageszeitung* lobte Rosset in einer Konzertkritik im Jahr 1937 in den höchsten Tönen.²³² Paul Arma nahm Rosset hingegen als »étrange personnage«²³³ wahr und wollte ihm seine Geschichte, er sei ehemaliger Funktionär in Norddeutschland gewesen, nicht glauben. So steht in Armas Memoiren geschrieben:

»Pour moi qui connais bien l'Allemagne et les Allemands, divers détails me rendent Peters suspect, d'autant plus que nous découvrons qu'il touche chaque mois, dans une banque française, une certaine somme transférée d'Allemagne nazie, opération impossible d'habitude pour un réfugié politique.«²³⁴

Mit seinem Verdacht, Rosset fungiere als Spion des NS-Regimes, lag Arma vermutlich nicht ganz falsch, denn auch in der Kommunistischen Internationale wurden immer mehr Stimmen laut, Rosset würde mit der deutschen

229 Vgl. Vogel, Wladimir: *Verzeichnis der musikalischen Werke*, zusammengestellt von Mireille Geering, unter Mitarb. von Petra Ronner, Winterthur: Amadeus, 1992.

230 Vgl. Vogel 1992. – Zentralbibliothek Zürich: »Strassburg und Paris 1934–1938«, in: *Nachlass Wladimir Vogel*, Mus NL 116 : Cb 21 : 4.

231 Vgl. BnF Gallica, URL: <https://gallica.bnf.fr>, Zugriff 6.3.2022.

232 Vgl. R. Br.: »Freiheitsmusik: Grosses Konzert der F.M.P.«, in: *Pariser Tageszeitung*, 13.10.1937, S. 3.

233 Arma; Arma [1986], S. 64. Dt. Übers.: »seltsame Persönlichkeit«.

234 Ebd. Dt. Übers.: »Für mich, der Deutschland und die Deutschen gut kennt, wirkt Peters aus mehreren Gründen suspekt, zumal wir erfahren haben, dass er jeden Monat, in einer französischen Bank, eine bestimmte Summe aus NS-Deutschland überwiesen bekommt, normalerweise ein Ding der Unmöglichkeit für einen politischen Flüchtling.«

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Polizei kooperieren.²³⁵ Zudem wurde er der Sabotage angeklagt, weil er sich fälschlicherweise als führende Persönlichkeit der Musikabteilung der Kommunistischen Internationale ausgab. Stutzig macht des Weiteren sein Name, der weder der Pariser Polizeipräfektur bekannt ist noch in Listen von Internierten oder Deportierten erwähnt wird.²³⁶ Es weist also einiges daraufhin, dass Peters Rosset die Rolle als politisch engagierter Flüchtling nur vorspielte. Dieser Annahme näher auf den Grund zu gehen würde den Umfang dieses Buches sprengen, wäre aber ein interessantes Thema für zukünftige Forschungen.

2.2 Kurzbiografien

Paul Arma

Paul Arma wurde höchstwahrscheinlich am 22. Oktober 1904 in Budapest als Imre Weisshaus geboren.²³⁷ Er studierte Klavier und Komposition an der Budapester Musikakademie bei Béla Bartók. Zwischen 1924 und 1930 unternahm er mehrere Konzerttourneen durch Europa und die USA, im Rahmen derer er auch Vorträge über zeitgenössische Musik hielt. 1931 verließ er sein Heimatland Ungarn unter anderem aus politischen Gründen – dort regierte das autoritäre und antisemitische Horthy-Regime – und ließ sich in Deutschland nieder. Er wirkte als Chorleiter und Dirigent in Berlin und Leipzig. Ende des Jahres 1931 trat er in die KPD ein.²³⁸ Auch mit seiner Musik engagierte er sich immer stärker im politischen Bereich und kom-

235 Vgl. Langeois 2017, S. 142–143.

236 Vgl. ebd.

237 Paul Arma vermittelt in seinen Memoiren, dass es Zweifel bezüglich seines Geburtsjahres (1904 oder 1905) gäbe, da entsprechende Dokumente verloren gegangen seien (vgl. Arma; Arma [1986], S. 6). Diese Zweifel bilden sich auch in der Fachliteratur ab, in der zum Teil 1904 (vgl. Du Closel 2005, S. 318. – Driessen Gruber, Primavera: »Douce France?«, in: *Douce France? Musik-Exil in Frankreich/Musiciens en exil en France: 1933–1945*, hrsg. von Michel Cullin und Primavera Driessen Gruber, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2008, S. 13. – Langenbruch 2014, S. 313. – Widmaier 2016) und zum Teil 1905 (vgl. Chimello, Sylvain: *La Résistance en chantant: 1939–1945*, Paris: Autrement, 2004, S. 12. – Lampert, Vera: »Arma, Paul«, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01260>, Zugriff 6.3.2022. – Malina, János: »Arma, Paul«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14015>, Zugriff 6.3.2022. – Traber; Weingarten 1987, S. 210. – Widmaier 1999, S. 135) angegeben wird. Vermutlich ist 1904 das korrekte Geburtsjahr, denn Paul Arma überschrieb den ersten Teil seiner Memoiren mit »1904–1945« – ein Hinweis darauf, dass er selbst von 1904 ausging. Dass Paul Arma höchstwahrscheinlich am 22.10.1904 geboren wurde, geht auch aus einem E-Mail-Verkehr mit Paul Armas Sohn Robin Arma hervor (vgl. E-Mail von Robin Arma bezüglich des Geburtsdatums von Paul Arma, 11.11.2022).

238 Arma; Arma [1986], S. 51.



Abb. 1: Paul Arma

ponierte antifaschistische Kampfmusik. Aufgrund der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 sah er sich als Jude und Kommunist gezwungen, Deutschland zu verlassen. Er floh über die Schweiz nach Paris, wo er seine politischen und musikalischen Aktivitäten nunmehr als »Paul Arma« fortsetzte. Von der deutschen Besetzung Nordfrankreichs im Jahr 1940 bis zum Sommer 1944 lebte er teilweise im Untergrund, publizierte aber dennoch Kompositionen und trug gemeinsam mit seiner Frau Edmée rund 1.800 französische Volkslieder und Gesänge der Résistance zusammen. Nach dem Zweiten Weltkrieg unternahm er etliche Forschungsreisen zum Thema der musikalischen Folklore und war in Paris als Universitätsprofessor für Musikethnologie tätig. Nach 1950 beschäftigte sich Arma zunehmend mit elektronischer Musik und komponierte mehrere Stücke für Tonband. 1962 wurde er vom französischen Kulturministerium mit dem prestigeträchtigen Ordre des Arts et des Lettres geehrt. Im Jahr 1958 erhielt der Musiker und Komponist die französische Staatsbürgerschaft, die er bereits 20 Jahre zuvor beantragt hatte. Paul Arma verstarb am 28. November 1987 in Paris.²³⁹

239 Vgl. Arma; Arma [1986]. – Chimello 2004, S. 12–18. – Langenbruch 2014, S. 313–314. – Malina, János: »Arma, Paul«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14015>, Zugriff 6.3.2022. – Traber; Weingarten 1987, S. 210.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Paul Dessau

Paul Dessau kam am 19. Dezember 1894 in Hamburg als Kind einer jüdischen, religiösen Familie zur Welt. Er spielte schon früh Geige und Klavier und erhielt Unterricht in Dirigieren und Komposition. 1912 wurde Dessau als Korrepetitor am Stadttheater Hamburg eingestellt, und ab 1914 war er am Tivoli-Theater in Bremen als Dirigent tätig. Mit Beginn des Ersten Weltkrieges musste er seine musikalische Laufbahn unterbrechen und den Militärdienst antreten. Nach dem Krieg nahm Dessau seine musikalischen Tätigkeiten wieder auf, wurde Solorepetitor und Kapellmeister an der Kölner Oper sowie Kapellmeister in Mainz und an der Städtischen Oper in Berlin.



Abb. 2: Paul Dessau

Ab Mitte der 1920er Jahre engagierte er sich im Bereich des Films und war an der Berliner Alhambra als Geiger, Orchesterleiter und Komponist tätig. Mit der Machtergreifung der NSDAP im Jahr 1933 emigrierte Paul Dessau nach Frankreich und engagierte sich dort mittels seiner Musik zunehmend politisch. Des Weiteren schuf er etliche Werke mit jiddischen und hebräischen Texten und setzte sich mit Zwölftontechnik auseinander, die ihm René Leibowitz näherbrachte. 1939 emigrierte Paul Dessau in die USA. Im Jahr 1942 erhielt er die Nachricht der Deportation seiner Mutter ins KZ Theresienstadt, welches diese nicht lebend verließ.²⁴⁰ In den USA lernte Dessau 1943 Bertolt Brecht kennen, mit dem ihn von da an eine intensive Zu-

240 Vgl. Reinhold, Daniela: *Paul Dessau 1894–1979: Dokumente zu Leben und Werk*, Berlin: Henschel, 1995, S. 212.

sammenarbeit verband. 1946 trat er in Amerika in die Kommunistische Partei ein.²⁴¹ Noch im selben Jahr kehrte er nach Berlin (Ost) zurück und veranlasste dort die Aufführung mehrerer Werke mit Texten Brechts. Obwohl Dessau mit seiner Musik die Politik der DDR unterstützte, wurde sein Engagement von staatlicher Seite nicht durchweg gutgeheißen.²⁴² In den 1950er Jahren wurde Dessau Mitglied sowohl der ostdeutschen als auch der westdeutschen Akademie der Künste, wobei er aus letzterer 1968 aus Protest gegen die Vietnam-Politik Westdeutschlands wieder austrat. Seinen Einsatz für die DDR führte er fort und wurde dafür mit diversen staatlichen Orden gewürdigt. Dennoch wollte er nicht als staatliche Repräsentationsfigur gesehen werden und legte testamentarisch fest, dass sein Begräbnis nicht staatlich abgehalten werden solle, sondern lediglich im Freundeskreis. Paul Dessau verstarb am 28. Juni 1979 in der Nähe von Berlin.²⁴³

Hanns Eisler

Der Pianist, Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller Hanns Eisler wurde am 6. Juli 1898 in Leipzig als Johannes Eisler geboren und wuchs ab seinem dritten Lebensjahr in Wien auf. Bereits in seiner Jugend startete er erste Kompositionsversuche, bevor er im Ersten Weltkrieg zum Kriegsdienst eingezogen wurde. Nach dem Krieg erhielt er Kontrapunkt-Stunden am Neuen Wiener Konservatorium, wurde privat von Arnold Schönberg und gelegentlich von Anton Webern unterrichtet und engagierte sich in der Arbeitermusikbewegung. 1925 zog Eisler nach Berlin um, wo er eine Stelle am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium erhielt. In Berlin war er im politischen Bereich äußerst aktiv, aber ohne offiziell einer Partei zugehörig zu sein. Er arbeitete mit politisch engagierten Kunstschaffenden zusammen und komponierte politische Werke. 1933 floh Eisler, der aufgrund seiner jüdischen Abstammung und seines politischen Engagements unter dem NS-Regime doppelt gefährdet war, ins Exil nach Paris. Es folgten mehrere Jahre fast ununterbrochener Reisen – nach Dänemark, England, Spanien, Mexiko,

241 Vgl. Hennenberg, Fritz: *Für Sie porträtiert von Fritz Hennenberg*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974, S. 9.

242 Seine Oper *Die Verurteilung des Lukullus* (1949) wurde etwa im Rahmen des »Formalismusstreits« als »unharmonisch« und »Verwirrung des Geschmacks« stiftend abgelehnt (vgl. Lauter, Hans: *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur*, Berlin: Dietz, 1951, S. 28).

243 Vgl. Hennenberg, Fritz: »Dessau, Paul«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07650>, Zugriff 6.3.2022. – Samtleben, Christina: »Dessau, Paul«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48704>, Zugriff 6.3.2022.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker



Abb. 3: Hanns Eisler

Österreich, in die Tschechoslowakei, die Sowjetunion und die USA. In Frankreich verbrachte Eisler mit Unterbrechungen insgesamt über ein Jahr. 1938–1947 lebte er in den USA, arbeitete an Filmmusikprojekten in Hollywood mit und war pädagogisch tätig. 1948 wurde Eisler aufgrund seines politischen Engagements und seiner Kontakte ins politische Milieu des Landes verwiesen und ließ sich wieder in Berlin (Ost) nieder. Er erhielt eine Professur für Komposition am Staatlichen Konservatorium, wurde zwei Mal mit dem Nationalpreis 1. Klasse der DDR ausgezeichnet und zum Ehrenmitglied des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler ernannt. Es kam aber auch, wie im Fall Paul Dessaus, zu Konflikten mit der SED-Kulturbürokratie.²⁴⁴ Hanns Eisler verstarb am 6. Dezember 1962 in Berlin. Während sich die Musikwissenschaft unmittelbar nach Eislers Tod zunächst nur marginal für den Musiker interessierte, wurde sein Leben, Wirken und Schaffen nach der Gründung der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft in den 1990er Jahren gut aufgearbeitet.²⁴⁵

244 Ein Beispiel wäre die »Faustusdebatte« im Jahr 1953, als die SED-Parteiführung Eislers kritischen Umgang mit der Faustgestalt in seinem *Johann-Faustus*-Libretto kritisierte.

245 Vgl. Ahrend, Thomas: »Eisler, Hanns«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14735>, Zugriff 6.3.2022. – Blake, David: »Eisler, Hanns«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08667>, Zugriff 6.3.2022. – Dümling, Albrecht: »Hanns Eisler«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002566, Zugriff 6.3.2022. – Szabó-Knotik, Cornelia: »Eisler, Hanns«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Eisler_Hanns.xml, Zugriff 6.3.2022.

Joseph Kosma

Joseph Kosma (József Kozma) wurde am 22. Oktober 1905 in Budapest in eine jüdische Familie hineingeboren und trat schon als Kind als begabter Pianist hervor. Im Alter von zwölf Jahren komponierte er seine erste Oper. Kosma studierte Komposition und Klavier an der Liszt-Akademie Budapest, war anschließend als Komponist für ein Theater angestellt und arbeitete als Korrepetitor und Dirigierassistent an der Ungarischen Staatsoper. 1929 ging er nach Berlin. Wie Paul Arma, scheint auch Kosma Ungarn teilweise aus politischen Gründen verlassen zu haben.²⁴⁶ In Berlin wurde er von Hanns Eisler unterrichtet, bewegte sich in linken Künstlerkreisen und schloss sich kommunistischen Jugendgruppen an. Er war unter anderem Mitglied der



Abb. 4: Joseph Kosma

Agitproptruppe Das Rote Sprachrohr, mit der auch Eisler zusammenarbeitete. 1933 floh Joseph Kosma angesichts der politischen Entwicklungen in Deutschland ins Exil nach Frankreich. Dort wirkte er als Klavierbegleiter von Chansonsängerinnen sowie als Pianist in Agitpropensembles und Kabaretts, für die er auch komponierte. Eine wichtige Einkommensquelle waren für Kosma zudem Filmmusikkompositionen. Während der deutschen Besatzungszeit im Zweiten Weltkrieg sah er sich als Jude und politisch links engagierter Künstler gezwungen, im Untergrund zu leben. Er hielt sich größtenteils in Südfrankreich auf, gab sich als Landwirt aus und legte sich Pseudonyme

246 Vgl. Fritz, Regina: »Gesplante Erinnerung: Museale Darstellungen des Holocaust in Ungarn«, in: *Nationen und ihre Selbstbilder: Postdiktatorische Gesellschaften in Europa*, hrsg. von Regina Fritz, Carola Sachs und Edgar Wolfrum, Göttingen: Wallstein, 2008, S. 134.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

zu, um unerkannt zu bleiben.²⁴⁷ Nach dem Krieg ging Kosma zurück nach Paris. Er erlangte als Filmmusik- und Chanson-Komponist zunehmend internationale Bekanntheit. 1948 erhielt Kosma die französische Staatsbürgerschaft. In den späten 1950er und 1960er Jahren feierte er Erfolge mit seinen Oratorien- und Opernkompositionen. Joseph Kosma blieb bis zu seinem Lebensende in Frankreich und verstarb am 7. August 1969 in La Roche-Guyon nahe Paris.²⁴⁸

Franz Landé

Franz Israel Landé kam am 10. April 1893 in Elberfeld in Deutschland zur Welt als Kind einer bürgerlichen, jüdischen Familie, in der viel gemeinsam musiziert wurde. Auf Wunsch seines Vaters, der als Rechtsanwalt tätig war, studierte er Rechtswissenschaften. Während seines Studiums in München begann Franz Landé, am Stern'schen Konservatorium in Berlin bei Wilhelm Klatte Musiktheoriekurse zu besuchen. Nach Abschluss des Jus-Staatsexamens in Bonn startete er sein Referendariat, war gleichzeitig aber auch unentgeltlich als Korrepetitor am Elberfelder Stadttheater tätig. Er entschied schließlich, seine Jus-Karriere aufzugeben und die Musik zu seinem Beruf zu machen. Sein erstes Engagement erhielt Landé im Jahr 1918 als zweiter Kapellmeister am Stadttheater in Stettin. Ein Jahr später war er bereits als Solorepetitor an der Staatsoper München unter Bruno Walter tätig. 1924 erhielt er eine Stelle als Theorie-Lehrer am Gumpert'schen Privatkonservatorium Düsseldorf, obwohl er im musikalischen Bereich keinen Hochschulabschluss vorzuweisen hatte. Landé publizierte zu jener Zeit mehrere musiktheoretische und pädagogische Schriften. Als Dirigent und Komponist engagierte er sich zunehmend im Umkreis der Arbeitermusikbewegung. Mit der Macht ergreifung der NSDAP 1933 floh Franz Landé in die Schweiz und weiter ins Exil nach Frankreich. Dort ging er diversen musikalischen Tätigkeiten nach. Dennoch hatte er Schwierigkeiten, gemeinsam mit seiner Frau, der Sängerin Hanna Landé, den Lebensunterhalt zu bestreiten. Anfang September 1939, als der Zweite Weltkrieg ausbrach, wurde Franz Landé als »feindlicher Ausländer« in Colombes gefangen gehalten. Um der Internierung zu entkom-

247 Vgl. Schnapper, Laure: »Ein Ungar in Paris: Joseph Kosma (1905–1969)«, in: *Douce France? Musik-Exil in Frankreich/Musiciens en exil en France: 1933–1945*, hrsg. von Michel Cullin und Primavera Driessen Gruber, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2008, S. 187.

248 Vgl. O'Connor, Patrick: »Kosma, Joseph [Kozma, Jozsef]«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15407>, Zugriff 6.3.2022. – Rosteck, Jens: »Kosma, József«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53475>, Zugriff 6.3.2022.



Abb. 5: Franz Landé

men, meldete er sich freiwillig für den französischen Militärdienst und war im Lager Marzolle par Fossé im Einsatz. Hanna Landé war währenddessen in Gurs interniert. Mit dem Einmarsch der Deutschen in Nordfrankreich im Jahr 1940 kam Franz Landé als Kriegsgefangener nach Belle-Ile-en-Mer und anschließend ins Haftlager Romainvilles. 1941 wurde er überraschend entlassen und ging wieder nach Paris, wo er im Untergrund lebte. Nur wenig später muss er einer Razzia der Nationalsozialisten zum Opfer gefallen sein, denn er wurde, wahrscheinlich über das Durchgangslager Drancy, nach Auschwitz deportiert. Franz Landé starb am 30. September 1942 im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Am 8. Mai 1945 wurde er gemäß des Verschollenheitsgesetzes für tot erklärt.²⁴⁹

Marianne Oswald

Marianne Oswald wurde am 9. Januar 1901 im damals zu Deutschland und heute zu Frankreich gehörenden Saargemünd als Sarah Alice Bloch geboren. Bereits in jungen Jahren legte sie sich das Pseudonym »Marianne Oswald« zu – in Anlehnung an die Oswald-Figur aus Henrik Ibsens Theaterstück *Gespenster*. Ihre Entscheidung für eine Sängerrinnen-Laufbahn erfolgte interessanterweise nach einer stimmlosen Phase infolge einer schweren Halsoperation in ihrer Jugend. Am Beginn ihrer Karriere trat sie in Berliner Kabaretts mit französischen Chansons auf. Vermutlich 1932 zog sie nach

249 Vgl. Langenbruch 2014, S. 268–269. – Mävers 2004, S. 129–160.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker



Abb. 6: Marianne Oswald

Frankreich um. Die genauen Gründe für den Umzug sind zwar unklar, aber die sich abzeichnende Machtergreifung der Nationalsozialisten spielte wohl eine Rolle, denn als Jüdin mit Kontakten ins linke Milieu war sie unter dem NS-Regime gefährdet. In Paris machte Marianne Oswald schlagartig Karriere als Kabarett- und Music-Hall-Sängerin und trat unter anderem im berühmten Kabarett *Le bœuf sur le toit* auf. Sie war maßgeblich an der Entwicklung des »Chanson Rive gauche«, das sich durch eine expressive und darstellerische Vortragweise nach Berliner Vorbild auszeichnete, beteiligt. In der Pariser Presse war Oswald viel diskutiert und äußerst umstritten. Vermutlich waren öffentliche Anfeindungen auch ein Grund für ihren 1937 verübten Selbstmordversuch. Nach mehreren Monaten Schaffenspause feierte sie noch im selben Jahr ein erfolgreiches Comeback in der prestigeträchtigen *Salle Gaveau*. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges emigrierte Marianne Oswald in die USA und lebte dort bis 1947. Anschließend kehrte sie wieder nach Frankreich zurück und wirkte vermehrt im schriftstellerischen und schauspielerischen Bereich. Ebenda war sie bis zu ihrem Tod am 25. Februar 1985 als Ehrengast im Pariser Hotel *Lutetia*, einem ehemaligen Treffpunkt der antifaschistischen Bewegung und Auffanglager für Opfer des Nationalsozialismus, untergebracht.²⁵⁰

250 Vgl. Bitton, Michèle: »Marianne Oswald«, in: *110 femmes juives qui ont marqué la France*, Nantes: Normant, 2014, S. 494–499. – Bolchert, Michel: *Marianne Oswald, vers une (im) possible reconnaissance*, Grenoble: Université des Sciences Sociales, Dissertation, 1992. – Langenbruch, Anna: »Marianne Oswald«, in: *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000609;jsessionid=536082A36A39F5685CF6EA98AB26587A?lang=de, Zugriff 6.3.2022. – Langenbruch 2014, S. 397–398.

Louis Saguer

Louis Saguer wurde am 26. März 1907 als Ludwig Wolfgang Simoni in Berlin-Charlottenburg geboren. Seine Mutter war Deutsche, sein Vater hatte italienisch-jüdische Wurzeln.²⁵¹ Bereits als Kind wurde Simonis musikalische Begabung erkannt und gefördert. Er studierte Klavier bei den Busoni-Schülern Giovanni Tagliapietra und Wolfgang Bülow, Harmonielehre bei Robert Mendelssohn und Komposition bei Wilhelm Klatte am Stern'schen Konservatorium in Berlin, wo er auch Dirigierkurse absolvierte. Ab Mitte der 1920er Jahre arbeitete er als Korrepetitor an der Berliner

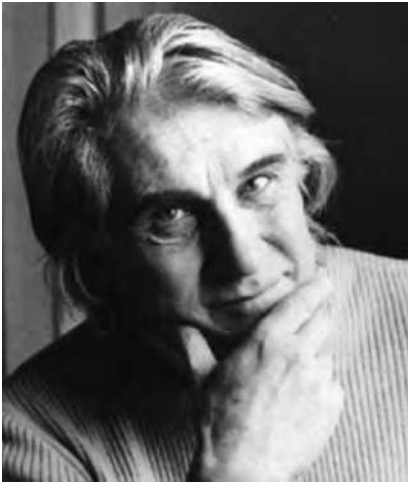


Abb. 7: Louis Saguer

Staatsoper und als Dirigent bei den avantgardistischen Piscator-Bühnen. Eine wichtige Einnahmequelle für Simoni waren Filmmusikkompositionen. Im Juni 1929 ging er nach Paris, wo er Orchestration bei Louis Aubert studierte und als Pianist auftrat. Anfang der 1930er Jahre pendelte er zwischen Berlin und Paris und unternahm zudem diverse Konzertreisen, unter anderem in die Schweiz und nach England. Mit der Machtergreifung Adolf Hitlers im Jahr 1933 ließ er sich schließlich fix in Paris nieder. Nach anfänglichen Schwierigkeiten, sich beruflich in Frankreich zu etablieren, konnte sich Simoni mit der Zeit ein Netz an Kontakten aufbauen und wirkte als Pianist, Cembalist, Dirigent und Komponist. Er legte sich mehrere Pseudo-

251 Vgl. Bibliothèque nationale de France: Geburtsurkunde von Louis Saguer, in: »Documents officiels de Louis Saguer«, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, RES VM DOS-III (1).

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

nyme zu, darunter »Louis Saguer«,²⁵² Während der Front-Populaire-Zeit war er intensiv in die Aktivitäten der Regierungs-nahen FMP involviert. Die Jahre 1939 und 1940 verbrachte er zu einem Großteil in französischen Internierungslagern, wurde dann aber aufgrund seiner schlechten gesundheitlichen Verfassung entlassen. 1943 besorgte er sich einen gefälschten Pass, gab sich nun offiziell als Louis Saguer aus und engagierte sich in der Résistance. Im Jahr 1947 wurde ihm die französische Staatsbürgerschaft verliehen. Er war weiterhin musikalisch tätig und wurde mit mehreren Musikpreisen ausgezeichnet, zum Beispiel mit dem Copley Award (1961), dem Grand Prix de Monaco (1964) oder dem Prix de la SACEM (1974). Louis Saguer verstarb am 1. März 1991 in Paris.²⁵³

Eberhard Schmidt

Eberhard Schmidt wurde am 23. März 1907 im damals deutschen, heute polnischen Slawentzitz (Ślawęcice) in Oberschlesien als Sohn einer studierten Musikerin und eines evangelischen Pastors geboren. Über seine Mutter kam er schon früh mit Musik in Kontakt und spielte bereits als Kind Klavier, Orgel und Cello. Sein Jurastudium in Berlin, das er seinen Eltern zuliebe begonnen hatte, brach Schmidt nach kurzer Zeit zugunsten einer musikalischen Laufbahn ab. 1932 trat er der KPD bei – womit er sich gegen seinen Vater, der »deutschnational« wählte, auflehnte. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 verließ Schmidt mit seiner damaligen, jüdischen Lebensgefährtin Cora Eppstein Berlin und lebte im Saarland, wo er sich gegen den Faschismus einsetzte. Nachdem 1935 das Saargebiet an Deutschland angegliedert wurde und die NSDAP nun auch an der Saar das Sagen hatte, floh Schmidt mit seiner inzwischen Ehefrau ins Pariser Exil. Dort verkehrte er sowohl beruflich als auch privat hauptsächlich in kommunistischen Kreisen. Von 1936 bis 1939 kämpfte er als Freiwilliger in den Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg aufseiten der Republikaner. Zwischen 1939 und 1941 wurde Eberhard Schmidt in französischen Internierungslagern festgehalten und anschließend ins KZ Sachsenhausen überstellt, wo er bis zur Befreiung im Jahr 1945 inhaftiert war. Nach 1945

252 Vgl. Esparza, Lionel: *Louis Saguer: Catalogue des œuvres, mémoire de maîtrise*, Université Paris IV, 1991, S. 20.

253 Vgl. Boehmer, Konrad: »In die taube Finsternis ein klingendes Licht: Louis Saguer – ein Anonymus des 20. Jahrhunderts«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 158/2 (1997), S. 36–39. – Musk, Andrea: »Saguer, Louis«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24292>, Zugriff 6.3.2022. – Saguer 1998. – Tual, François-Gildas: »Saguer, Louis«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17150>, Zugriff 6.3.2022.



Abb. 8: Eberhard Schmidt

lebte Schmidt in Deutschland, war als Musikreferent im Berliner Bezirk Pankow tätig und eröffnete mit seiner zweiten Ehefrau Eva Fritzsche das Kabarett »Der Besen«. 1951 wurde er Gründungs- und Vorstandsmitglied des Komponistenverbandes der DDR und erhielt 1953 den Nationalpreis der DDR. Zwischen 1964 und 1968 wirkte Eberhard Schmidt als Direktor des Konservatoriums in Schwerin sowie als freischaffender Musiker. Er verstarb am 22. Januar 1996 in Berlin.²⁵⁴

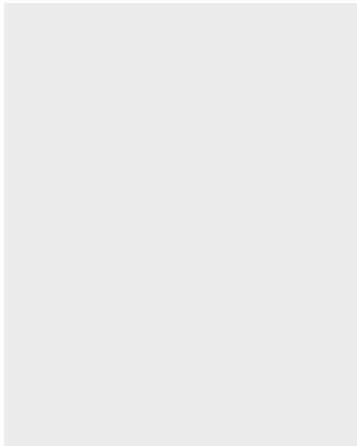
Cora Schmidt-Eppstein

Cora Schmidt-Eppstein wurde am 21. August 1900 in Metz unter dem Namen Karolie Mayer in eine jüdische Familie hineingeboren.²⁵⁵ Sie war eine ausgebildete Sängerin, deren Engagements sie von Saarbrücken über Frankfurt am Main bis nach Berlin führten, wo sie ab 1930 lebte. Während ihrer Berliner Zeit trat sie zum Teil unter dem Künstlernamen »Cora Varena« auf. Sie engagierte sich im Umfeld der KPD gegen den aufkommenden Na-

254 Vgl. Brauer, Juliane: »Eberhard Schmidt«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003208, Zugriff 6.3.2022. – Schmidt 1987.

255 Sowohl um ihren Vor- als auch Nachnamen besteht ein gewisses Verwirrspiel. Sie hieß zwar eigentlich Karolie, wurde aber Cora genannt. Der Nachname Eppstein rührt daher, dass die weitverzweigte jüdische Familie Mayer den Beinamen Eppstein trug. Während ihrer eineinhalb Jahre dauernden Ehe mit dem Bäckermeister Friedrich Behr verwendete Cora Eppstein auch den Nachnamen Behr. 1933 heiratete sie den Musiker Eberhard Schmidt, woraufhin sie Schmidt-Eppstein hieß.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker



Es ist kein Foto von Cora Schmidt-Eppstein überliefert

tionalsozialismus, der sie 1933 ins Exil zwang. Gemeinsam mit ihrem Partner Eberhard Schmidt zog sie zu ihrer Mutter ins Saarland und machte dort sowohl parteipolitisch als auch mit ihren politisch motivierten Auftritten als Solo-Sängerin gegen einen Anschluss des Saargebietes an Deutschland mobil. Nach dem verlorenen Saarabstimmungskampf floh sie angesichts der anstehenden Angliederung an NS-Deutschland mit Eberhard Schmidt über Nancy, wo sie bei Verwandten unterkamen, weiter nach Paris. Auch dort bewegte sich Cora Schmidt-Eppstein im Umkreis der Kommunistischen Partei, die exilierte Mitglieder insbesondere in den Anfängen in Frankreich unterstützte. Über Cora Schmidt-Eppsteins künstlerisches Engagement in Paris ist nur wenig bekannt. Ab Mitte der 1930er Jahre verschlechterte sich der gesundheitliche Zustand der Sängerin drastisch. Sie verstarb am 23. August 1939 mit nur 39 Jahren in Paris an Typhus.²⁵⁶

256 Vgl. Bies, Luitwin: »Cora Varena-Eppstein«, in: *Saarländerinnen gegen die Nazis: Verfolgt – vertrieben – ermordet*, hrsg. von Luitwin Bies und Horst Bernard im Auftrag der VVN-Bund der Antifaschisten, Saarbrücken: Blattlaus-Verlag, 2004, S. 29–33. – Scheib, Amei: »Cora Eppstein«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005944, Zugriff 6.3.2022.

2.3 Verortung im Umkreis der Volksfront

2.3.1 Paul Arma

*C'est vrai aussi qu'on fait appel à moi pour ce vaste développement d'un programme culturel entrepris par le Gouvernement de Front Populaire. Dès le début de l'année [1937], sur la proposition de Charles Vildrac et de Jean Luc, j'ai été nommé, moi, l'étranger, membre de la Commission des Loisirs de l'Enfant, qui siège au Ministère de la Santé Publique, sous la présidence de Suzanne Lacore – sous-Secrétaire d'État à la Protection de l'Enfance – et de son adjointe Eliane Brault. [...] Les réunions se succèdent, car il y a beaucoup à faire: dans ce domaine, on démarre presque à zéro.*²⁵⁷

Paul Arma

In der hier zitierten Textpassage aus den Memoiren von Paul Arma schreibt der Musiker über das Jahr 1937, als ihn die Volksfrontregierung als Mitarbeiter für die Entwicklung eines neuen Kulturkonzeptes für Kinder und Jugendliche anfragte und zum Mitglied der Commission des Loisirs de l'Enfant ernannte. Offensichtlich kam er über seine Verbindungen zu PCF-nahen Personen zu diesem Posten, und zwar über den Autor Charles Vildrac und den Sohn des Kabinettschefs der Direktion für Technische Bildung, die Arma beim Ministerium vorschlugen. Die Commission des Loisirs de l'Enfant bildete schon alleine in ihrer personellen Zusammensetzung die Politik der Volksfront ab, denn die erste Vorsitzende Suzanne Lacore war SFIO-Politikerin, die zweite Vorsitzende Eliane Brault Radikalsocialistin, und weitere Namen von Kommissionsmitgliedern – wie etwa Jean Renoir, Claude Aveline oder Jean Cassou – verweisen ins kommunistische Milieu. Arma äußert sich in seinen Memoiren äußerst positiv über die Commission des Loisirs de l'Enfant, zum Beispiel in folgendem Textausschnitt:

»Les discussions sont réellement passionnantes, d'abord parce que les conceptions offrent une saine diversité parmi nous, puis parce que les débats sont francs, raisonnés, que toutes les suggestions sont prises en considération d'une manière libérale, sans souci de hiérarchie, d'âge, de rang social.«²⁵⁸

257 Arma; Arma [1986], S.98. Dt. Übers.: »Es ist auch wahr, dass man sich in Bezug auf die umfassende Entwicklung eines Kulturprogramms, das vom Front Populaire angestrebt wird, an mich wendet. Ab Anfang des Jahres [1937] wurde ich, der Ausländer, auf Vorschlag von Charles Vildrac und Jean Luc, zum Mitglied der Kommission für Freizeit des Kindes ernannt, die im Gesundheitsministerium, unter dem Vorsitz von Suzanne Lacore – Unterstaatssekretärin für den Schutz der Kindheit – und deren Assistentin Eliane Brault tagt. [...] Die Sitzungen häufen sich, denn es gibt viel zu tun: auf diesem Gebiet startet man fast bei Null.«

258 Ebd. Dt. Übers.: »Die Diskussionen sind wirklich fesselnd, zum einen, weil die Konzeptionen eine vernünftige Diversität unter den Mitwirkenden ermöglichen, und zum ande-

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Die demokratische Organisation der Commission des Loisirs de l'Enfant scheint demnach ein wesentlicher Aspekt gewesen zu sein, weshalb Arma die Arbeit in der Kommission genoss. Im Gegensatz dazu betont er in seinen Memoiren immer wieder das Fehlen entsprechender demokratischer Strukturen und die seiner Meinung nach zu stark ausgeprägten Hierarchien in der Kommunistischen Partei – insbesondere in der Exil-KPD, aber auch im PCF – sowie in kommunistischen Institutionen wie der AEAR.²⁵⁹ Auch grenzt er sich explizit von Personen ab, die diese Hierarchien offenbar kritiklos akzeptierten. Entsprechende Aussagen tätigt er über den kommunistischen Schriftsteller Erich Weinert, über den KPD-Politiker Heinrich Detjen oder über eine gewisse »Mireille G.«.²⁶⁰ Er selbst stellt sich als Mensch dar, der sich immer wieder aktiv gegen die Partei auflehnte.²⁶¹ Dennoch blieb er während seines gesamten Exils (und auch noch danach) Parteimitglied, zunächst in der Exil-KPD und anschließend im PCF.²⁶² Diese Diskrepanz begründet er in seinen Memoiren folgendermaßen: »Il me faudrait admettre que, en toute occasion, le Parti a forcément raison, et cela, je ne peux l'accepter. Et pourtant, pourtant, je ne me sens pas le droit de me séparer de ceux qui luttent«²⁶³. Demnach blieb er der Partei primär treu, um die »kleinen Leute«, die im Rahmen der Kommunistischen Partei für ihre Rechte kämpften, zu unterstützen. Dieses Engagement für das »einfache Volk« bildet sich über seine damalige Arbeit im Laienchorbereich, speziell sein Engagement als Chorleiter von Kinder-, Jugend- und Arbeiterchören, durchaus ab. Gleichzeitig bemühte er sich aber auch, Zugang zu prominenten Musiker- und Politikerkreisen zu erhalten und war stolz auf dieses Netzwerk, wie die vielfache Erwähnung bekannter Namen in seinen Memoiren vermittelt. Vermutlich blieb er der Partei also auch deshalb treu, um dieses Beziehungsnetz aufrechtzuerhalten bzw. zu erweitern und auf diesem Weg für prestigeträchtige Projekte angefragt zu werden.

Nur kurz nach seiner Mitarbeit in der Commission des Loisirs de l'Enfant wurde Arma in seiner Funktion als Leiter der Kinder- und Jugendorganisa-

ren, da die Diskussionen ehrlich und vernünftig sind, da alle Vorschläge in liberaler Weise in Betracht gezogen werden, ohne Gedanken von Hierarchie, Alter oder sozialem Status.«

259 Vgl. ebd., S. 51 und 64.

260 Vgl. ebd., S. 73, 88 und 100–101.

261 Vgl. dazu entsprechende Auseinandersetzungen mit Erich Weinert und der Kommunistischen Partei bezüglich der Entstehung des *Kanons für den Status quo*, die im Kap. 3.5 genauer beschrieben sind.

262 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 51 und 65.

263 Ebd., S. 64. Dt. Übers.: »Ich muss dulden, dass die Partei in jeder Beziehung zwangsläufig Recht hat, und das kann ich nicht akzeptieren. Und dennoch, dennoch fühle ich mich nicht im Recht, mich von jenen zu trennen, die kämpfen«.

tion LMJ zum Mitglied der Commission Nationale du Front Populaire ernannt, was einen weiteren Schritt in seiner Karriere unter der Volksfrontregierung bedeutete. Die LMJ hatte Arma im Januar 1937 im Rahmen des Kulturförderprogramms des Front Populaire gegründet – mit dem Ziel, möglichst vielen Kindern und Jugendlichen eine musikalische Grundausbildung zu ermöglichen.²⁶⁴ Dies sollte »par la constitution de chorales et d’orchestres, l’édition de chansons, la diffusion du folklore, les concerts à l’école, les émissions radiophoniques, etc.«²⁶⁵ erfolgen. Die LMJ boten also ganz im Sinne der Front-Populaire-Kulturpolitik eine breite Palette an Aktivitäten an. Die Initiative stand unter der Schirmherrschaft des Bildungsministeriums und Léo Lagrange, dem sozialistischen Unterstaatssekretär für Sport und Freizeit.²⁶⁶ Zudem unterstützten laut Arma der radikalsozialistische Bildungsminister Jean Zay und der SFIO-Politiker Robert Jardillier aktiv die LMJ.²⁶⁷ Mehrere der Kinder- und Jugendchöre sowie Instrumentalensembles der LMJ wurden von Paul Arma geleitet. In die Aktivitäten waren zudem bekannte Komponisten wie Darius Milhaud, Arthur Honegger oder Jean Wiener involviert, die auch an diversen musikalischen Projekten der Volksfrontregierung mitwirkten.²⁶⁸ Die zwei bekanntesten Ensembles der LMJ waren die Jeunes chanteurs de la liberté und die Petits chanteurs de la liberté, die zahlreiche Auftritte bei Feiern der Gewerkschaft CGT und der Volksfrontregierung verzeichnen konnten.²⁶⁹ Arma berichtet zudem über diverse Konzerte im sozialistischen Milieu, zum Beispiel beim Congrès National des Jeunes Socialistes, bei einer Feier der sozialistischen Organisation Mai 36 im Rahmen der Weltausstellung oder bei einer Friedensgala der Sozialisten.²⁷⁰ Das im Rahmen der LMJ dargebotene Repertoire war bunt gestaltet, wie in der Zeitschrift *Chantons au vent* dokumentiert ist, die das Organ der LMJ darstellte und in der immer wieder über Konzerte der LMJ-Ensembles berichtet wurde.²⁷¹ Auch politische Lieder zählten zum Repertoire der LMJ-Gruppen. Bei einer Feier der LMJ vom 6. Juni 1939 in der Maison Gaveau standen beispielsweise *Han! Coolie!* sowie das Anti-

264 Vgl. Ory 1994, S. 297.

265 Anon.: »La chorale des jeunes«, in: *Chantons au vent*, April 1938. Dt. Übers.: »über die Schaffung von Chören und Orchestern, das Edieren von Liedern, die Verbreitung von Folklore, Konzerten in der Schule, Radiosendungen etc.«.

266 Vgl. Ory 1994, S. 298.

267 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 95.

268 Vgl. Ory 1994, S. 297.

269 Vgl. ebd., S. 298.

270 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 98–101.

271 Zu *Chantons au vent* vgl. Kap. 8.4.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Kriegslied *L'Appel* von Jean Tranchant auf dem Programm.²⁷² In der Presse erhielt Arma mit der Gründung der LMJ und den im Rahmen der LMJ organisierten Veranstaltungen viel Aufmerksamkeit – vermutlich auch deshalb, weil die Initiative vom Bildungsministerium unterstützt wurde. Entsprechende Artikel erschienen im sozialistischen *Populaire*²⁷³, dem PCF-nahen Blatt *Ce soir*²⁷⁴ und den Volksfront-nahen Zeitungen *La Flèche*²⁷⁵, *Le Front Comtois*²⁷⁶ und *Vendredi*²⁷⁷. In den Artikeln wurde insbesondere das Ziel der Volksbildung für junge Menschen unabhängig von ihrer Sozialisation gelobt. Die enthusiastischen Kritiken sind sicherlich teilweise auf die politische Nähe der Zeitungen zum Front Populaire zurückzuführen, der den LMJ bekanntlich wohlgesinnt war. Gleichzeitig befürworteten aber auch Autorinnen und Autoren konservativer Zeitungen die LMJ-Initiative sowie das Engagement Paul Armas, wie etwa Pierre Voisin von *Paris-Midi*, der im Mai 1938 Folgendes berichtete: »les jeunes Chanteurs de la Liberté sont tout simplement excellents et admirablement conduits par Paul Arma«²⁷⁸. Arma war nicht nur Gegenstand von Presseartikeln über die LMJ, sondern verfasste zum Teil auch selbst Artikel, wie etwa einen am 26. Juni 1937 in *Le Front Comtois* veröffentlichten Text über die Gründung der Institution.²⁷⁹ Die Tatsache, dass Arma in *Le Front Comtois* publizierte, verweist einmal mehr auf seine Beziehungen zum Front Populaire, denn die Zeitung verstand sich als »hebdomaire du Front Populaire«²⁸⁰.

Neben seiner Mitgliedschaft in der Commission des Loisirs de l'Enfant und in der Commission Nationale du Front Populaire erwähnt Paul Arma in seinen Memoiren zudem die Mitarbeit im Comité des Arts Populaires für die Pariser Weltausstellung von 1937 als weitere Aktivität im Umkreis der französischen Volksfront. Heute ist zwar nicht mehr nachzuvollziehen, welche Aufgaben Arma hier konkret innehatte, aber es kann vermutet werden, dass

272 Vgl. Anon.: »Fête musicale des Loisirs Musicaux de la Jeunesse: Programme«, in: *Chantons au vent*, hrsg. von den Loisirs Musicaux de la Jeunesse, Juni/July 1939.

273 Vgl. Anon.: »Courrier«, in: *Le Populaire*, 10.7.1937, S. 8. – Anon.: »Des concerts pour nos écoliers«, in: *Le Populaire*, 31.1.1938, S. 7. – Anon.: »Tous les enfants à l'écoute«, in: *Le Populaire*, 26.2.1938, S. 6. – Estève, Anita: »Une manifestation des loisirs musicaux de la jeunesse«, in: *Le Populaire*, 18.2.1938, S. 8.

274 Vgl. Descaves, Pierre: »... Eh bien ... chantez maintenant!«, in: *Ce Soir*, 13.3.1938, S. 8.

275 Vgl. Bacheville, Claude: »Les loisirs musicaux de la jeunesse«, in: *La Flèche*, 6.3.1937, S. 4.

276 Vgl. Arma, Paul: »Les loisirs musicaux de la jeunesse«, in: *Le Front Comtois*, 26.6.1937.

277 Vgl. Anon.: »Les ›L. M. J.‹ pour l'Espagne«, in: *Vendredi*, 30.7.1937, S. 6.

278 Voisin, Pierre: »La jeunesse des Auberges recevait cette nuit«, in: *Paris-Midi*, 7.5.1938, S. 2. Dt. Übers.: »die jungen Chanteurs de la Liberté sind ganz einfach exzellent und werden bewundernswert von Paul Arma geleitet«.

279 Vgl. Arma, Paul: »Les loisirs musicaux de la jeunesse«, in: *Le Front Comtois*, 26.6.1937.

280 *Le Front Comtois*, 26.6.1937, Titellblatt. Dt. Übers.: »Wochenblatt des Front Populaire«.

er bei der Gestaltung des ungarischen Pavillons mithalf. Dies wäre einleuchtend, da Arma als geborener Ungar die sprachlichen Kompetenzen und den kulturellen Hintergrund für eine solche Rolle besaß. Auch die Tatsache, dass das ungarischsprachige Pariser Blatt *Szabad szó* (dt. »Freies Wort«) über Armas Mitgliedschaft im Comité des Arts Populaires berichtete, legt ein entsprechendes Engagement nahe.²⁸¹

Bereits vor der offiziellen Gründung des Front Populaire war Paul Arma an Kulturprojekten beteiligt, die einen gewissen Esprit der Volksfront aufwiesen. So berichtet er etwa von der Konzeption einer antifaschistischen Ausstellung in Frankreich im März 1935, die von den Front-Populaire-nahen Institutionen Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (CVIA) und Ligue des Droits de l'Homme organisiert wurde. Die gemeinsame »passion contre le fanatisme«²⁸² und die Bekämpfung des Faschismus seien dabei im Mittelpunkt gestanden, so Arma. Zwischen dem 6. und 11. März 1935 habe er quasi ununterbrochen Tag und Nacht durchgearbeitet, um die Ausstellung dokumentarisch, grafisch und fotografisch interessant zu gestalten. Er habe im Rahmen dieses Projektes seine Kompetenzen im Bereich der Ausstellungsgestaltung, die er sich am Dessauer Bauhaus angeeignet hatte, anwenden können und so zum Erfolg der Ausstellung beigetragen.²⁸³ Diese von Arma vermittelten Informationen konnten zwar nicht anderweitig bestätigt werden, jedoch passen seine Beschreibungen – sowohl was die organisierenden Institutionen, die Eckdaten als auch die Inhalte betrifft – exakt auf die Exposition internationale sur le fascisme, die am 9. März 1935 in der Galerie La Boétie in Paris eröffnet wurde. In der zeitgenössischen Presse wurde berichtet, dass diese Ausstellung ganz im Geiste der Volksfront stattfand und dass es faschistische Anfeindungen gegen das Projekt gab.²⁸⁴

Zusätzlich zu seinen erwähnten Tätigkeiten, die der Kulturförderung im Sinne der Volksfront galten, war Arma mit seiner Musik im Exil in Frankreich auch dezidiert kämpferisch im Einsatz. Er wirkte beispielsweise ab 1934 als Leiter der Agitproptruppe Les Blouses Bleues de Bobigny, die kommunistis-

281 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 98.

282 Ebd., S. 78. Dt. Übers.: »Passion gegen den Fanatismus«.

283 Vgl. ebd.

284 Vgl. beispielsweise Anon.: »Communications diverses«, in: *Le Populaire*, 10.5.1935, S. 2. – Anon.: »Exposition internationale sur le Fascisme«, in: *L'Œuvre*, 17.4.1935, S. 7. – Anon.: »Exposition internationale sur le fascisme«, in: *Regards*, 21.3.1935, S. 12. – Anon.: »Les camelots du roi se livrent à une agression contre l'Exposition internationale sur le fascisme«, in: *L'Humanité*, 18.3.1935, S. 2. – Anon.: »Une agression fasciste«, in: *Le Peuple*, 18.3.1935, S. 3. – Anon.: »Une exposition sur le fascisme s'ouvre demain à la galerie La Boétie«, in: *Petit Journal*, 8.3.1935, S. 8A.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

tische Propaganda betrieb. Noch im selben Jahr trat er als Chorleiter und Komponist im Rahmen des Saarabstimmungskampfes gegen einen Anschluss des Saargebietes an NS-Deutschland mit Saarländer Arbeiterchören in Erscheinung. Ende Mai 1935 organisierte und leitete er in Paris das antifaschistische Festival du Chant International in Vorbereitung auf die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg. Zudem etablierte er sich als Kampfmusik-Komponist und schuf zwischen 1933 und 1937 knapp 40 politische Stücke, primär Kampflieder, von denen die meisten auch aufgeführt und verbreitet wurden. Die eben angesprochenen Aspekte werden im Laufe des vorliegenden Buches noch näher beleuchtet.²⁸⁵

Insgesamt war Paul Arma unter den exilierten Musikerinnen und Musikern aus NS-Deutschland in Frankreich definitiv einer der politisch Engagiertesten. Dies zeigt sich auch an seinem weiter unten noch im Detail beschriebenen, weitreichenden Beziehungsnetzwerk in Front-Populaire-Kreisen.²⁸⁶ Wie stark jene Zeit den Musiker geprägt hat, wird über die enthusiastischen Erzählungen in Bezug auf die Volksfrontbewegung in seinen Memoiren deutlich. Auch die Tatsache, dass er das Memoiren-Kapitel über das Jahr 1936 mit »Front Populaire«²⁸⁷ überschrieb und seine Erzählung mit einer Lobeshymne auf die Volksfront beginnt, zeigt die im Nachhinein mit jener Zeit assoziierte Bedeutung für Paul Arma auf.

2.3.2 Paul Dessau

*Seit 1936 bin ich Genosse; ohne Parteibuch freilich, da schrieb ich die »Thälmannkolonne«. Der spanische Bürgerkrieg hat uns alle mobilisiert. Es war eine sehr gespannte Situation, und von Tag zu Tag wurde man mehr in diese Ereignisse hineingezogen.*²⁸⁸

Paul Dessau

Paul Dessau erinnert sich in diesem Zitat an den Beginn seines politischen Engagements im Jahr 1936, das offenbar primär durch den Spanischen Bürgerkrieg ausgelöst wurde. In Frankreich, wo sich Dessau zu jener Zeit im

285 Zu Armas Engagement mit den Blouses Bleues de Bobigny vgl. das Kap. 5.1. Bezüglich Saarabstimmungskampf und Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade vgl. Kap. 3 und 4. Über die Kampflieder Armas ist im Kap. 7 Näheres nachzulesen.

286 Vgl. hierzu Kap. 10.1.1.

287 Arma; Arma [1986], S. 83.

288 Dessau, Paul: *Paul Dessau: Aus Gesprächen*, hrsg. von Bernd Pachnicke, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974, S. 18.

Exil befand, war der Spanische Bürgerkrieg ein viel diskutiertes Thema. Ein wesentlicher Grund, weshalb diese Ereignisse in Frankreich diskutiert wurden, war der Volksfront-Bezug. Ebenso wie in Frankreich stellte nämlich auch in Spanien eine Volksfront die Regierung, die aber durch einen faschistischen Staatsstreich gestürzt wurde, was wiederum den Bürgerkrieg auslöste.²⁸⁹ Obwohl der Front Populaire bezüglich des Spanien-Konflikts offiziell eine Politik des Nichteinmischens verfolgte²⁹⁰, solidarisierten sich etliche Anhängerinnen und Anhänger der französischen Volksfront insbesondere des kommunistischen Lagers²⁹¹ – ebenso wie (speziell kommunistisch eingestellte) Menschen aus anderen Ländern – mit der Spanischen Republik. Paul Dessau lässt sich mit seiner Solidarität für die spanischen Republikaner also tendenziell im Umkreis der Kommunistischen Partei verorten. Für eine solche politische Ausrichtung spricht auch sein ab 1946 offiziell verfolgtes, parteipolitisches Engagement für die Kommunisten.²⁹² Gleichzeitig muss aber festgehalten werden, dass Dessau in den 1930er Jahren noch nicht parteipolitisch aktiv war und die oben zitierte Passage aus den 1970er Jahren stammt, als sich Dessau in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) bereits aktiv für die Kommunistische Partei engagierte. Der Musiker könnte sein Wirken im französischen Exil also im Nachhinein politisch bedeutsamer eingestuft haben, als es tatsächlich war. Doch bereits damals wurde – beispielsweise in der in obigem Zitat erwähnten *Thälmann-Kolonnie* – deutlich, dass sich Dessau mittels seiner Kompositionen politisch engagierte. Wie sich sowohl anhand der Spanien-bezogenen Inhalte diverser Kompositionen als auch mittels deren Entstehungsdaten zeigen lässt, war der Spanische Bürgerkrieg für den Komponisten offenbar tatsächlich ein Auslöser, sich politisch zu äußern. So sind erst ab dem Jahr 1936, als der Bürgerkrieg in Spanien ausbrach, Werke Dessaus mit politischen Inhalten überliefert. Während seiner Zeit in Deutschland und auch zu Beginn seines Exils in Frankreich hatte er noch keine politischen Werke komponiert. Das Jahr 1936 war auch jenes Jahr, in dem der Front Populaire an die Spitze der Politik Frankreichs gelangte. Dass dieses Ereignis für das politische Engagement Dessaus ebenfalls

289 Zum Engagement exilierter Musikerinnen und Musiker im Spanischen Bürgerkrieg vgl. Kap. 9.

290 Vgl. Schauff, Frank: *Der Spanische Bürgerkrieg*, Göttingen: Vadenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 144–172. – Vilar, Pierre: *La guerre d'Espagne (1936–1939)*, 3. Aufl., Paris: Presses Universitaires de France, 1994, S. 111–119.

291 Vgl. Anon.: »La première journée du congrès socialiste de Marseille«, in: *L'Humanité*, 11.7.1937, S. 1.

292 Vgl. Hennenberg 1974, S. 9.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

von Bedeutung war, bildet sich in seinen Stücken ab.²⁹³ Da abgesehen von seinen Kompositionen kaum Quellen aus Dessaus Exil in Frankreich überliefert sind, liegt im vorliegenden Kapitel ein Fokus auf den politischen Aspekten, die in seinen Werken ausgemacht werden können.

Die früheste, heute überlieferte politische Komposition von Paul Dessau entstand am 1. Januar 1936 in Boulogne-sur-Seine, wo Dessau wohnte.²⁹⁴ Es handelt sich um eine Vertonung eines Zeitungsberichtes über die Ermordung des deutschen Kommunisten Rudolf Claus. Dieser war als Funktionär in der Roten Hilfe Deutschlands tätig gewesen, wurde in einem Hochverratsprozess in Berlin zum Tode verurteilt und am 17. Dezember 1935 hingerichtet. Da dieses Ereignis zum ersten gemeinsam abgehaltenen Protest deutscher Kommunistinnen und Kommunisten an der Seite mit Sozialdemokratinnen und Sozialdemokraten führte, wird es unmittelbar mit der Volksfrontthematik assoziiert.²⁹⁵ Am 19. August 1936 schrieb Dessau dann das *Kampflied der schwarzen Strohhüte* auf einen Text von Bertolt Brecht aus dem Theaterstück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*.²⁹⁶ Mit den »schwarzen Strohhüten« bezeichnete Brecht eine mit der Heilsarmee vergleichbare Personengruppe, deren Mission es war, sich um Benachteiligte zu kümmern. Gleichzeitig standen die schwarzen Strohhüte aber auch in der Kritik, die von ihnen gepredigten religiösen Grundsätze mit Füßen zu treten und sich dem Kapitalismus hinzugeben.²⁹⁷ Mit der Thematik der Unterstützung von Benachteiligten und der Kritik am Kapitalismus werden auch hier wieder Kernthemen der Volksfrontpolitik angesprochen. Im November 1936 entstand das *Illegale Flüsterlied*²⁹⁸ mit einem Text von Fritz Brügel, der in der Kommunistischen Partei Österreichs und der Arbeiterbewegung aktiv war.²⁹⁹ Das *Illegale Flüsterlied* handelt von Menschen, die in der Illegalität leben und stetig vor dem Feind flüchten – womit Brügel vermutlich die Situation von Menschen im Widerstandskampf im NS-deutschen Unter-

293 Vgl. hierzu beispielsweise sein *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935*, das im Kap. 7.5 näher betrachtet wird.

294 Vgl. Dessau, Paul: *Zeitungsbericht*, Boulogne-sur-Seine, 1936 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.136/2).

295 Vgl. Langkau-Alex 1970, S. 173.

296 Vgl. Dessau, Paul: *Kampflied der schwarzen Strohhüte* (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0182). – Hennenberg, Fritz: *Paul Dessau: eine Biographie*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1965, S. 39.

297 Vgl. Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch: Theater – Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1980, S. 109.

298 Vgl. Dessau, Paul: *Illegales Flüsterlied*, November 1936 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.184).

299 Vgl. Röder, Werner; Strauss, Herbert A. (Hrsg.): *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, Bd. 1, München: Saur, 1999, S. 99.

grund ansprechen wollte. Ebenfalls im November 1936 vertonte Dessau den Text *An die Armeen Europas* von Erich Weinert.³⁰⁰ In diesem Lied werden die Armeen Europas direkt angesprochen und darauf hingewiesen, dass sie gegen ihresgleichen kämpfen, wenn sie im Krieg mitmarschieren. Sie würden sich für die Ausbeuter einsetzen und letztlich würde der Krieg sie eines Tages selbst das Leben kosten, wenn sie von der Roten Armee besiegt würden. Demnach richtet sich *An die Armeen Europas* speziell an diejenigen Soldaten, die auf der Seite der Faschisten kämpften. Am Ende des Liedes wird an die Soldaten appelliert, sich lieber für die Rote Armee zu engagieren, die für Freiheit stünde. Sowohl im *Illegalen Flüsterlied* als auch in *An die Armeen Europas* werden kommunistische Inhalte präsentiert, wobei mit der Kritik am Faschismus zudem ein bedeutendes Anliegen der Volksfront angesprochen wird. In den Jahren 1936 und 1937 komponierte Dessau des Weiteren mehrere Lieder zum Thema des Spanischen Bürgerkrieges: die eingangs erwähnte *Thälmann-Kolonne* (Text: Gudrun Kabisch alias Karl Ernst), *No pasaran!* (Paul Dessau), *Ein spanisches Lied »Vom Stalin«* (Sancho Perez), *¡Oviedo!* (Textdichterin bzw. Textdichter unbekannt), *Der tote Soldat in Spanien* (Karl Ernst), *Captain Potatoe* (Karl Ernst) und das Arrangement *Lied der Internationalen Brigaden* (Erich Weinert). In den Liedtexten dieser Stücke wird explizit auf die damals aktuellen Geschehnisse in Spanien eingegangen, wenn etwa die für die Spanische Republik kämpfenden Internationalen Brigaden besungen werden oder der Schlachtruf »No pasaran« im Mittelpunkt steht.³⁰¹ Des Weiteren komponierte Paul Dessau im Jahr 1937 ein Stück, in dem die französische Volksfront gefeiert wird: *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* – ein Schwur auf den Front Populaire, der im Kapitel 7.5 noch näher thematisiert wird. Das letzte Lied der »Kampflied-Phase« Dessaus war *Klage der Garde* mit einem Text von Alfred Henschke alias Klabund, das am 9. Januar 1938 entstand.³⁰² In diesem Lied, das von der chinesischen Gedichtsammlung »Shi-King« inspiriert ist, wird der Krieg als unnötig und zerstörerisch beschrieben. Der Liedtext ist aus der Sicht einer Garde geschrieben, die sich an ihren General wendet und die furchtbaren Implikationen des Krieges benennt. Mit der Anti-Kriegs-Thematik ist auch *Klage der Garde* in einen geläufigen Volksfront-Diskurs einzuordnen. In der Folge schrieb Dessau noch zwei politische Kompositionen abseits des Liedes.

300 Vgl. Dessau, Paul: *An die Armeen Europas*, Paris, November 1936 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.1268).

301 Zu den Spanien-Kompositionen Paul Dessaus vgl. die Kap. 9.2 und 9.3.

302 Vgl. Dessau, Paul: »Klage der Garde«, in: *Lieder aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main [u. a.]: Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters, 2009, S. 80–83.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Vermutlich aus dem Jahr 1938 stammt das Klavierstück *Guernica*, das durch seinen Titel an die Bombardierung der gleichnamigen, baskischen Stadt im Spanischen Bürgerkrieg erinnert.³⁰³ Im selben Jahr entstand die Schauspielmusik zu 99% von Bertolt Brecht, in welcher die Gefahren des Mitläufertums unter dem NS-Regime aufgezeigt werden.³⁰⁴ Inhaltlich gesehen vermitteln nicht nur fast alle genannten Stücke Dessaus kommunistisches Gedankengut, sondern auch die meisten Urheberinnen und Urheber der Texte waren kommunistisch engagiert – etwa Brügel oder Weinert. Da sich der Großteil von ihnen im Exil in Frankreich befand, kann angenommen werden, dass Dessau ebenda mit einigen von ihnen in direktem Kontakt stand – was wiederum auch Dessau implizit in einem kommunistischen Umfeld verorten lässt.

Musikalisch gesehen sind die Lieder *An die Armeen Europas, No pasaran!*, *Die Thälmann-Kolonne*, das *Lied der Internationalen Brigaden*, *¡Oviedo!*, *Der tote Soldat in Spanien* und *Captain Potatoe* als typische Kampflieder konzipiert. Sie zeichnen sich durch einprägsame und recht simpel gestaltete Melodien, Marschrhythmen, einfache Begleitungen und einen Aufbau als Refrain- oder Strophenlieder aus. In manchen Stücken – etwa in seiner Schauspielmusik zu 99% – ließ sich Dessau von Agitprop inspirieren. So arbeitete er mit Sprechchören, repetitiven rhythmischen und melodischen Strukturen, percussiven Elementen und Montagetechnik. Zudem griff er auf avantgardistische Elemente zurück, wie zum Beispiel auf unregelmäßige Formen im Aufbau der Stücke, auf Atonalität oder Zwölftontechnik. Durch einen unregelmäßigen Aufbau zeichnet sich zum Beispiel *Ein spanisches Lied »Vom Stalin«* aus, das einem durchkomponierten Formschema von 4 + 18 + 25 + 4 + 17 + 4 + 23 Takten entspricht und danach zu urteilen nicht als Massenlied, sondern für den konzertanten Vortrag gedacht war. Atonalität ist im *Kampflied der schwarzen Strohhüte* und in *Klage der Garde* auszumachen. Die atonalen Strukturen erzeugen Dramatik, die in beiden Liedern durch insistierende, sich wiederholende Rhythmusmotive zusätzlich verstärkt wird. Mit Zwölftontechnik arbeitete Dessau in *Guernica*.³⁰⁵

Neben den erwähnten politischen Kompositionen schrieb Paul Dessau in seinem französischen Exil auch zahlreiche jüdisch geprägte Werke. Vor den 1930er Jahren hatte er interessanterweise keine derartigen Stücke kom-

303 Vgl. hierzu Kap. 9.3.

304 Vgl. hierzu Kap. 5.5.

305 Vgl. Hennenberg, Fritz: »Dessau, Paul«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07650>, Zugriff 6.3.2022.

poniert, obwohl er über seine religiöse Familie bereits seit frühester Kindheit mit dem Judentum konfrontiert war.³⁰⁶ Der Großteil seiner jüdischen Stücke aus den 1930er Jahren sind Bearbeitungen jiddischer und hebräischer Volkslieder. Er schrieb zum Beispiel Arrangements von *Holem zaadi, Oi, main Herz, Main Herz, main Herz, Hinne achal'la bachalili, Ale giva, sham baggalil, Al sefat jam kinereth* sowie Bearbeitungen von zwei polnisch-jiddischen Volksliedern.³⁰⁷ Zwei größere, neu komponierte Projekte waren das szenische Oratorium *Hagadah* (1934–1936) und die Musik zum Film *Awodah* (1935) von Helmar Lerski. Der Titel *Hagadah* verweist auf das jüdische Pessach-Fest, das mit dem christlichen Osterfest vergleichbar ist. Die *Hagadah* entspricht einer Erzählung, die beim Pessach-Fest verlesen wird und in der es um den Kampf der Juden gegen die Knechtschaft der ägyptischen Pharaonen geht. Das Libretto von Dessaus *Hagadah*, eine Bearbeitung der traditionellen *Hagadah*-Erzählung, stammt vom Zionisten Max Brod und wurde von Georg Mordechai Langer ins Deutsche übersetzt.³⁰⁸ Der Film *Awodah* (»Arbeit«) von Helmar Lerski wiederum thematisiert die Bemühungen um die Gründung eines jüdischen Staates in Palästina zwischen 1909 und 1935. Der Fokus liegt dabei auf Bohrungen nach Grundwasser, um eine landwirtschaftliche Nutzung des Bodens zu ermöglichen.³⁰⁹ Obwohl in den jüdischen Werken Paul Dessaus keine explizit politischen Aussagen getroffen werden, liegt die Vermutung nahe, dass Dessaus vermehrte Auseinandersetzung mit jüdischen Stoffen – wie auch im Fall mehrerer jüdischer Werke Arnold Schönbergs – politische Gründe hatte. Die Besinnung auf seine jüdischen Wurzeln könnte eine Reaktion auf die Judenverfolgungen durch das NS-Regime gewesen sein. Sie könnte als Zeichen der Solidarisierung mit all denjenigen Menschen gelesen werden, die sich in einer ganz ähnlichen Lage befanden wie Dessau und willkürlich, einzig und allein wegen ihrer Religion, verfolgt wurden. Dies wird auch in der Sekundärliteratur vermittelt, wenn etwa Fritz Hennenberg schreibt: »Die Verbrechen an Juden und Nazigeignern zwangen zum Bekenntnis; daraus, und natürlich aus der persönlichen Erfahrung, sind die vielen Kompositionen erklärlich, die sich, bis hinein in die vierziger Jahre, mit jüdischer Thematik befassen«³¹⁰. Daniela Reinhold meinte Dessaus *Hagadah* betreffend, es würde sich hier »per-

306 Vgl. Reinhold 1995, S. 40.

307 Vgl. ebd., S. 219–220.

308 Vgl. ebd., S. 40.

309 Vgl. Lerski, Helmar: *Awodah*, Jerusalem: Palestine Pictures Ltd., 2009 [1935].

310 Vgl. Hennenberg 1974, S. 9.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

sönliche Erfahrung mit dem Gespür für die Aktualität des Stoffes³¹¹ verbinden. Tatsächlich könnte man die in *Hagadah* beschriebene Verfolgung der Juden durch die Ägypter mit der Verfolgung der Juden durch die Nationalsozialisten in Verbindung bringen. Auch die Palästina-Thematik aus *Awodah* war angesichts der zahlreichen Flüchtlinge aus NS-Deutschland, die nach Palästina gingen, aktuell – aber über den Einfluss des Zionismus auch schon länger präsent. Dessau setzte das Komponieren jüdischer Werke nach seiner Auswanderung in die USA zu Beginn der 1940er Jahre zunächst noch fort. Zu jener Zeit entstanden die Vokalstücke *Wajechula*, *Hawel Hawalim*, *Jewarechecha adonai*, *Nigudim chassidin*, *Ani*, *Ajuma hamshi*, *Sapperi*, *Shuri chatselet*, *Ono tovo*, *Kol Nidre*, *Song of Salomon*, *Zwei Gebete* für Solo-Tenor, gemischten Chor und Orgel sowie der *Jewish Dance* für Violine und Klavier.³¹² Dessaus Kompositionsphase jüdischer Werke endete ziemlich genau mit seiner Begegnung mit Bertolt Brecht im Jahr 1943. Einzig 1946 erschien noch ein Band mit elf jüdischen Volksliedern für Klavier, und 1947 komponierte er die Filmmusik zu *Adamah* von Helmar Lerski.³¹³ Mit seiner Rückkehr nach Ostdeutschland im Jahr 1948 nahm Dessau die Beschäftigung mit jüdischen Stoffen nicht wieder auf (seine Mitarbeit an der *Jüdischen Chronik* ausgenommen).³¹⁴ Damit folgte er der Linie der DDR, wo das jüdische Erbe weitgehend verdrängt wurde.³¹⁵ Hinzu kommt, dass Dessau der Entwicklung des Staates Israel angesichts der Konflikte mit den arabischen Nachbarländern skeptisch gegenüberstand.³¹⁶

Obwohl Paul Dessau im Exil in Frankreich diverse politische Kompositionen schrieb, wollte er offenbar in der Öffentlichkeit nicht als politisch engagierter Musiker wahrgenommen werden.³¹⁷ Ein Indikator hierfür ist die Verwendung von Pseudonymen als Komponist – zum Beispiel »Henri Herblay«, »Peter Daniel« oder »Peter Sturm«. Dass fast keine seiner politischen Kompositionen aus dem französischen Exil je gedruckt oder verbreitet wurde, könnte ebenfalls mit seiner damaligen politischen Zurückhaltung zu tun gehabt haben. Es sind jedoch auch andere Gründe denkbar, wie etwa Schwierigkeiten Verlage zu finden, die seine Werke publizieren wollten. Ein Zeichen der aktiven Distanzierung zum politischen Leben in Paris lässt des

311 Reinhold 1995, S. 40.

312 Vgl. ebd., S. 221–222.

313 Vgl. ebd., S. 223.

314 Vgl. ebd., S. 229.

315 Vgl. ebd., S. 41.

316 Vgl. ebd.

317 Vgl. hierzu beispielsweise die konträren Angaben bezüglich der Urheberschaft der Schauspielmusik zu 99%, über die im Kap. 5.5 nachzulesen ist.

Weiteren die Wahl seiner Wohnsitze in Herblay und später Boulogne-sur-Seine vermuten. Während über die genannten Aspekte nur spekuliert werden kann, ist hingegen nachzuweisen, dass Dessau mit politisch engagierten Personen verkehrte.

Abgesehen von den Textdichterinnen und Textdichtern seiner Werke verweisen noch weitere seiner Kontakte im Exil in politische Kreise. Laut der Musikwissenschaftlerin Daniela Reinhold wurde sein politisches Engagement durch Ernst Busch, Wolfgang Langhoff und Jan (Senek) Korngold gefördert.³¹⁸ Der KP-nahe Sänger Ernst Busch war des Öfteren im Hause Dessau zu Besuch, als er sich für Konzerte oder auf Durchreise in Frankreich befand.³¹⁹ Mit dem kommunistisch engagierten Schauspieler und Regisseur Wolfgang Langhoff, der in der Schweiz im Exil lebte, stand Dessau wahrscheinlich in brieflichem Kontakt.³²⁰ Mit dem exilierten Polen Jan (Senek) Korngold hatte er wiederum vor Ort in Frankreich zu tun.³²¹ Des Weiteren war das Exilkabarett-Ensemble Die Laterne, für das Dessau komponierte und mit dem er vermutlich auch auftrat³²², antifaschistisch engagiert. Dessau stand zudem mit René Leibowitz in Verbindung, der ihm die Zwölftontechnik beibrachte, mit ihm befreundet war und offenbar auch seine politischen Meinungen teilte. An diese politischen Affinitäten erinnert heute noch ein Brief von Paul Dessau an René Leibowitz vom November 1939, in dem es heißt: »L'amitié à la tête! Et la musique aussi! A bas Hitler et tous les fachists [sic] du monde. Nous vainquerons!«³²³.

318 Vgl. Reinhold 1995, S. 41.

319 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Fotos von Paul Dessau mit Ernst Busch in Herblay, Sommer 1935, in: *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 2718–2719. – Petersen, Peter: »Paul Dessau – Komponist der DDR«, in: *Programmheft Paul Dessau für das Musikfest Hamburg (4.9.-18.9.1994)*, hrsg. von Klaus Angermann und Bettina Fellinger, 1994, S. 10 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 3506.3).

320 Vgl. Reinhold 1995, S. 41.

321 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Briefe von Jean (Senek) Korngold an Paul Dessau, in: *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 3128. – Schlenstedt, Silvia: »Die Kollektivkomposition Jüdische Chronik (1960–1961)«, in: *Nachkriegsliteratur als öffentliche Erinnerung*, hrsg. von Helmut Peitsch, Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, S. 399.

322 Vgl. hierzu die Kap. 5.4 und 5.5.

323 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Brief von Paul Dessau an René Leibowitz, November 1939, in: *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1876. Dt. Übers.: »Die Freundschaft an erster Stelle! Und auch die Musik! Nieder mit Hitler und allen Faschisten der Welt. Wir werden siegen!«.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

2.3.3 Hanns Eisler

*So können wir sagen: die Volksfront in Frankreich ist für die musikalische Kultur von doppeltem Nutzen. Sie hat in den früher recht gleichgültigen Massen der Arbeiter und Kleinbürger ein ständig wachsendes Interesse für Musik geweckt und gepflegt und sie hat den Komponisten neuen Auftrieb gegeben. Auch haben die letzten Jahre Aufführungen musikalischer Werke aus der großen französischen Revolution gebracht, die fast in Vergessenheit geraten waren. Jetzt hat die Volksfront auch dieses Erbe angetreten.*³²⁴

Hanns Eisler

Der hier zitierte Textauszug stammt aus einem Interview Hanns Eislers, das am 8. Dezember 1937 in der *Volksillustrierten* gedruckt wurde. Diese Zeitung erschien ab Mitte August 1936 als Nachfolgezeitung der 1921 bis 1933 in Berlin und ab 1933 im Prager Exil herausgegebenen *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* und verfolgte seit Dezember 1935 einen Einheits- bzw. Volksfrontkurs.³²⁵ Eisler zeigte sich in dem Interview begeistert vom Konzept der kulturellen Volksbildung, welches der Front Populaire in Frankreich vorantrieb. Während Eisler bei einer Musikkonferenz in Paris im Dezember 1933 noch die französische Musikwelt motiviert hatte, sich an der deutschen Arbeitermusikbewegung zu orientieren³²⁶, bezeichnete er 1937 das französische Konzept der Volksbildung als Vorzeigemodell für moderne Arbeitermusik. Ein wesentlicher Grund, weshalb Eisler darin ein Ideal sah, waren die Bestrebungen der Front-Populaire-Kulturpolitik, Avantgarde und Arbeitermusik zu verbinden bzw. eine Zusammenarbeit zwischen avantgardistischen Musikerinnen und Musikern und Arbeitermusikerinnen und -musikern herzustellen.³²⁷ Er sah in diesem Modell eine Möglichkeit, den ausübenden Laien eine hochwertige musikalische Bildung zu bieten. Gleichzeitig sollten die zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten profitieren, indem sie mit Aufträgen versorgt wurden, sich auf diese Weise im Bereich der Arbeitermusik weiterbildeten und zudem lernten, die Konzeption ihrer Stücke an die Ausübung durch Laien anzupassen.³²⁸

324 Anon.: »Musik für alle: Ein Gespräch mit Hanns Eisler«, in: *Die Volksillustrierte*, 8.12.1937.

325 Vgl. Langkau-Alex 1970, S. 188–189.

326 Vgl. Eisler, Hanns: »Die Erfahrungen der Arbeitermusikbewegung in Deutschland«, in: *Musik und Politik: Schriften, Addenda*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983, S. 162–163.

327 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 90–91.

328 Vgl. Anon.: »Musik für alle: Ein Gespräch mit Hanns Eisler«, in: *Die Volksillustrierte*, 8.12.1937.

Bereits seit 1935 hatte Eisler in Frankreich versucht, entsprechende Bestrebungen des Front Populaire umzusetzen. Er propagierte etwa im Rahmen der internationalen Arbeitermusik- und Gesangssolympiade in Straßburg im Juni 1935, wo er als musikalischer Leiter fungierte, die Verbindung von Avantgarde und Arbeitermusik. Dies geht aus einem Artikel mit dem Titel »Die Situation des modernen Komponisten und die I. internationale Arbeitermusikolympiade in Strassbourg« hervor, der am 6. Juni 1935 in der kommunistischen Zeitung *Die Neue Welt* veröffentlicht wurde.³²⁹ Zudem erschien in der deutschsprachigen Ausgabe der *Humanité* ein Interview mit Hanns Eisler, das auch in der *Schweizerischen Sängler-Zeitung* abgedruckt wurde und in dem er sich ebenfalls für eine verstärkte Zusammenarbeit der Arbeiterbewegung und der modernen Musikwelt aussprach.³³⁰ Ein Jahr später, Ende 1936, betonte Eisler in Paris im Rahmen von Vorträgen sein Anliegen erneut. Aus einem Artikel des Journalisten Georges Davenel über einen Vortrags- und Konzertabend in der Salle Grüter im November 1936 geht hervor, dass Eisler speziell die Randstellung der avantgardistischen Musik ein Dorn im Auge war.³³¹ Um die Avantgarde verstärkt in den musikalischen Alltag einzubinden, machte er den Vorschlag, bei Konzerten die präsentierten Stücke nicht nur vorzutragen, sondern auch darüber zu sprechen, um dem Publikum Kontexte zu bieten. Der Applaus für Eislers Rede sowie seine musikalischen Darbietungen sei groß gewesen, so Davenel.³³² Des Weiteren sprach Eisler bei einem Vortrag im Namen des Internationalen Musikbüros (IMB), den er bei einer von Georges Auric organisierten Zusammenkunft in Paris vor einem Publikum avantgardistischer Musikerinnen und Musiker gab, über die Notwendigkeit der Kooperation mit der Arbeitermusikbewegung.³³³ Der Vortrag muss noch 1935 stattgefunden haben, denn 1936 existierte das IMB bereits nicht mehr. Eisler schlug vor, einen Ableger des IMB in Paris einzurichten, um die gemeinsame Arbeit voranzutreiben und zu koordinieren. Das Hauptziel dieses Pariser Büros sollte »der überparteiliche Kampf gegen Kulturreaktion für den Fortschritt

329 Vgl. Eisler, Hans [sic]: »Die Situation des modernen Komponisten und die I. Internationale Arbeiter-Musik-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 6.6.1935.

330 Vgl. Anon.: »Interview mit Hanns Eisler«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung* (Bern), 25. Jg., Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 104–105.

331 Vgl. Davenel, Georges: »Soirée Hans Eisler – Le chansonnier d’avant-garde réputé fait entendre ses compositions et donne son avis sur la crise de la musique«, in: *Le Matin*, [November] 1936.

332 Vgl. ebd.

333 Vgl. Eisler, Hanns: »[Vorschläge für internationale Zusammenarbeit]«, in: *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, S. 327–333.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

und die Freiheit der Musik«³³⁴ darstellen – wobei er mit der Überparteilichkeit einen bedeutenden Aspekt des Volksfrontkonzeptes ansprach. Der Standort Paris bot sich deshalb an, weil die Avantgarde dort hochgehalten wurde und unter der politischen Führung des Front Populaire eine Umsetzung des Projekts realistisch schien. Eisler wollte konkret ein Initiativkomitee schaffen und einen internationalen Kongress zur Zeit der Weltausstellung 1937 organisieren. Als Mitglieder des Komitees schlug er vor, Delegierte des Moskauer IMB, der Internationale der Arbeitersänger (IDAS) und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) sowie musikalische Fachleute und Vertreterinnen bzw. Vertreter weiterer Arbeitermusik- und Komponistenorganisationen einzuberufen. Zudem dachte er die Herausgabe einer Zeitschrift durch dieses zukünftige Musikbüro an.³³⁵ Das Projekt wurde im Endeffekt nicht umgesetzt.

Am 9. Dezember 1937, also einen Tag nach Hanns Eislers eingangs erwähntem Interview mit der *Volksillustrierten*, verfasste er gemeinsam mit dem Philosophen und Neomarxisten Ernst Bloch einen Artikel mit dem Titel »Avantgarde-Kunst und Volksfront«³³⁶ für die *Neue Weltbühne*, die nach einem Verbot vonseiten des NS-Regimes ab 1933 im Exil herausgegeben wurde. Der Artikel thematisiert abermals Eislers Idealvorstellung der Verschmelzung von Avantgarde und Arbeitermusik und ist im Kontext der bereits weiter oben erwähnten, in Moskau geführten Expressionismusdebatte zu betrachten. Bloch und Eisler positionierten sich in dieser Debatte an der Seite Brechts gegen Georg Lukács und dessen strikte Auslegung des in der UdSSR propagierten Sozialistischen Realismus. Insbesondere die sozialistisch-realistische Forderung möglichst »einfacher«, politischer Lieder und die Ablehnung der musikalischen Moderne als »formalistisch« wurden von Bloch und Eisler kritisiert. Eislers Ablehnung des Sozialistischen Realismus als verbindliche Doktrin war sicherlich auch einer der Gründe, weshalb er und auch Brecht eine Emigration in die UdSSR nicht anstrebten. Im Artikel »Avantgarde-Kunst und Volksfront« diskutieren Eisler und Bloch die von ihnen als problematisch angesehene Entwicklung, dass in Volksfront-Kreisen zum Teil eine Tendenz bestand, sich am Sozialistischen Realismus zu orientieren. Wie aus Diskursen der deutschsprachigen Emigrantinnen und Emigranten in Moskau und den dort installierten Zeitungen *Das Wort* und *Internationale*

334 Ebd., S. 332.

335 Vgl. ebd., S. 331–332.

336 Vgl. Eisler, Hanns: »Avantgarde-Kunst und Volksfront«, in: *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, S. 397–405.

Literatur hervorgeht, wurde die Einheits- bzw. Volksfrontidee als Aufgabe des Sozialistischen Realismus definiert.³³⁷ Im Text des Artikels von Eisler und Bloch wird ein Streitgespräch zwischen einem »Optimisten« und einem »Skeptiker« beschrieben, die über die Möglichkeiten und Probleme der Verbindung von Avantgarde und Arbeitermusik diskutieren. Als größte Herausforderung werden Differenzen bezüglich des Verständnisses von »fortschrittlichem Bewusstsein« vonseiten Marxistinnen bzw. Marxisten und Avantgardistinnen bzw. Avantgardisten genannt. Am Ende des Artikels überzeugt der Optimist den Skeptiker davon, dass trotz der Differenzen eine Verbindung von Avantgarde und Arbeitermusik möglich ist. Das Fazit der beiden lautet: »Also müssen Volksfront und Künstler, gemeinsam, angegriffen, den Kampf gemeinsam aufnehmen und bestehen«³³⁸. Hier wird also der Kampf gegen den Faschismus als gemeinsame Motivation präsentiert.

Das von Hanns Eisler und dem Front Populaire wiederholt formulierte Ziel einer Annäherung von Avantgarde und Arbeitermusik fand nur teilweise eine erfolgreiche Umsetzung. Wie bereits früher angesprochen, zeichnen sich diverse in Front-Populaire-Kreisen entstandene Werke im Gegenteil durch Merkmale des Sozialistischen Realismus aus.³³⁹ Selbst Eislers eigene Kompositionen aus jener Zeit waren nicht immer beispielhaft für seine Forderungen, sondern lehnten sich häufig an den Kampfliedstil an, den er noch Ende der 1920er Jahre propagiert hatte und der auch im Sozialistischen Realismus gefragt war. In einzelnen Kompositionen demonstrierte Eisler jedoch sehr wohl die Möglichkeit der Verbindung von politischen Inhalten und Dodekaphonie. Ein Beispiel wäre seine 1935 begonnene *Deutsche Sinfonie*, von der Teile im Exil in Frankreich entstanden und die ihn insgesamt zwei Jahrzehnte lang beschäftigte. Von ihrer Anlage her entspricht die *Deutsche Sinfonie* keiner klassischen Sinfonie, sondern ist eher eine Mischung aus Oratorium, Sinfonie und Kantate.³⁴⁰ Die Texte stammen von Bertolt Brecht und dem italienischen Schriftsteller Ignazio Silone. Dass Eisler Silone vertonte, kann als Demonstration von Eislers Standpunkt gegen eine enge ideologische Praxis gedeutet werden, denn Silone war bereits 1929 aus der KP ausgetreten und galt daher als »Renegat«. Die *Deutsche Sinfonie* ver-

337 Vgl. Huß-Michel, Angela: *Die Moskauer Zeitschriften »Internationale Literatur« und »Das Wort« während der Exil-Volksfront (1936–1939): Eine vergleichende Analyse*, Europäische Hochschulschriften, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1987.

338 Eisler 1973 (*»Avantgarde-Kunst und Volksfronts«*), S. 403.

339 Vgl. hierzu Moore 2008, S. 473–502.

340 Vgl. Hennenberg, Fritz: *Hanns Eisler*, Mainz: Schott, 2016, S. 68.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

mittelt Gedanken der Volksfront³⁴¹ und ist als »Lehrstück des antifaschistischen Widerstands«³⁴² konzipiert. Eisler wollte Teile des Werks beim 15. Musikfest der IGNM in Paris zur Aufführung bringen, was jedoch im Endeffekt nicht geschah, da die nazideutsche Botschaft gegen eine Aufführung intervenierte.³⁴³ Die zwei Hauptgründe, weshalb das Werk nicht präsentiert wurde, waren die dodekaphonischen Anklänge und die politischen Inhalte. Dass insbesondere der Text ein Problem darzustellen schien, wird über die Behauptung gegenüber Eisler, es stünde kein entsprechender Chor für die Aufführung zur Verfügung, deutlich. Den Vorschlag, den Gesang durch Saxofone zu ersetzen, lehnte Eisler ab.³⁴⁴ Im Endeffekt fand die Uraufführung der *Deutschen Sinfonie* erst im April 1959 in Berlin statt.³⁴⁵ Neben der *Deutschen Sinfonie* komponierte Eisler zudem zwischen Februar und September 1937 in Dänemark die neun *Kammerkantaten für Gesang und vier Instrumente* und das *Lenin-Requiem*, in denen ebenfalls politische Inhalte und Dodekaphonie in Kombination vorkommen.³⁴⁶ Sein Bestreben, die Musikwelt ernsthaft und langfristig zu einer Verbindung von politischen Inhalten und Avantgarde zu bewegen, gelang Eisler nicht, obwohl insbesondere Frankreich unter dem Front Populaire diesbezüglich ein ideales Terrain schien. Das Vorhaben scheiterte zum einen an den avantgardistischen Musikerinnen und Musikern, die ihr Wirken und Schaffen nicht entsprechend anpassen wollten, und zum anderen am Einfluss der sowjetischen Musikpolitik mit ihrer Orientierung am Sozialistischen Realismus.³⁴⁷

Während Eisler zu Zeiten der französischen Volksfrontregierung die Kulturpolitik der Volksfront hauptsächlich mit Reden und Schriften mitgestaltete, war er im Vorfeld der Regierungszeit noch stärker mit politischen Kompositionen und Auftritten präsent gewesen. Zwischen 1933 und 1934 entstanden seine Musik zum Arbeiterfilm *Dans les Rues*, Teile der Bühnenmusik für das Stück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* sowie die Lieder *Das Lied vom Anstreicher Hitler*, *Vie de famille*, *Histoire du cheval*, *Depuis de longs mois*, *Die Ballade vom Baum und den Ästen*, *Das Lied vom Klassenfeind*, *Nous sommes la*

341 Vgl. ebd.

342 Phleps, Thomas: *Hanns Eislers »Deutsche Sinfonie«: ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands*, Kassel; New York: Bärenreiter, 1988, S. 291.

343 Vgl. Schebera, Jürgen: *Hanns Eisler: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz: Schott, 1998, S. 152.

344 Vgl. Hennenberg 2016, S. 68. – Schebera 1998, S. 152.

345 Vgl. Phleps 1988, S. 283.

346 Vgl. Schebera 1998, S. 152–153.

347 Vgl. Nagel, Hans-Jürgen: »Musik und Politik – Paul Dessau und Hanns Eisler«, in: *Zwischen Politik und Kultur – Juden in der DDR*, hrsg. von Moshe Zuckermann, Göttingen: Wallstein, 2002, S. 237.

troupe Thälmann, das *Saarlied (Der dreizehnte Januar)* und das *Einheitsfrontlied*.³⁴⁸ Fast alle diese Kompositionen wurden publiziert, was auf Eislers intakte Netzwerkbeziehungen hinweist.³⁴⁹ Im Jahr 1933 schrieb er zudem mehrere Arrangements politischer Lieder – darunter *Achturenmarsch*, *Chant de départ*, *Die Internationale*, *Mariannelied*, *Mijnwerkerslied*, *Sozialistenmarsch*, *Unsterbliche Opfer*, *Vaandellied*, *Volk ontwaak* und *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit*. 1937 kamen anlässlich des Spanischen Bürgerkrieges komponierte Stücke hinzu.³⁵⁰ Auftritte Eislers in Frankreich umfassten Darbietungen im Rahmen des Abstimmungskampfes gegen einen Anschluss des Saargebietes an NS-Deutschland im Jahr 1934 sowie bei der internationalen Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg im Juni 1935.³⁵¹ Obwohl er in Frankreich einige Erfolge erzielte, konnte sich Eisler dort nicht wirklich etablieren. Dies war vermutlich ein Grund, weshalb er sich dazu entschloss, nicht in Frankreich zu bleiben. Da sich für ihn 1938 in den USA konkrete Arbeitsmöglichkeiten ergaben, fiel schließlich die Entscheidung für eine Auswanderung nach Amerika.

2.3.4 Joseph Kosma

*Il faut se souvenir de ce qu'était l'Allemagne au cours de ces années-là: la police, les commandos hitlériens, la menace de guerre qui se précisait. Il nous semblait qu'il fallait sacrifier ce désir d'éternité qui nous hantait et nous limiter à des œuvres de circonstance, mais capables d'éveiller la conscience populaire de la façon la plus efficace possible. Je ne dis pas que le problème est bien posé mais c'est ainsi qu'à l'époque il se présentait. J'écrivis donc des chansons où la musique était aussi simple que possible. Il fallait que la mélodie portât les mots.*³⁵²

Joseph Kosma

In dieser Textpassage erinnert sich Joseph Kosma, wie sich für ihn aus der politischen Situation der 1930er Jahre heraus das Bedürfnis ergab, die aktuellen Ereignisse in seinen Werken zu verarbeiten. Demnach spezialisierte

348 Zu den politischen Kompositionen Eislers vgl. insbesondere die Kap. 3.5, 4.4, 5.3, 6.2 und 8.3.

349 Vgl. hierzu die Kap. 8.1 und 8.2.

350 Vgl. hierzu Kap. 9.2.

351 Vgl. hierzu die Kap. 3.2 und 4.3.

352 Zit. nach Fleuret, Maurice (Hrsg.): *Joseph Kosma: 1905–1969, un homme, un musicien*, Paris: La Revue musicale, 1989, S. 24. Dt. Übers.: »Man muss sich erinnern, wie es in Deutschland während jener Jahre zugeht: die Polizei, die Hitlerkommandos, die Kriegsbedrohung zeichnete sich immer klarer ab. Es schien uns, dass wir diesen Wunsch nach Unendlichkeit, der uns innewohnte, opfern und uns auf Gelegenheitswerke, die das populäre Bewusstsein in möglichst effizienter Weise wecken, limitieren sollten. Ich sage nicht, dass das Problem offensichtlich war, aber damals stellte es sich so dar. Ich schrieb also Lieder mit möglichst einfacher Musik. Die Melodie sollte die Worte tragen.«

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

sich Kosma vor allem deshalb auf das Komponieren von Chansons, um die politischen Geschehnisse zu kommentieren und zu beeinflussen.³⁵³ Dieses Ziel verfolgten auch andere exilierte Komponisten ganz bewusst, wie etwa Paul Arma oder Hanns Eisler, die aber im Vergleich zu Kosma primär agitatorische Texte im Kampflied-Stil vertonten. Kosma hingegen verwendete weniger kämpferische, gesellschaftskritische Texte und kreierte daraus insbesondere Chansons. Im Gegensatz zu Arma und Eisler arbeitete Kosma außerdem nicht mit deutschen, sondern ausschließlich mit französischen Textvorlagen. Da im Französischen Sachverhalte üblicherweise stärker suggeriert als direkt angesprochen werden, lassen sich französische Texte inhaltlich auch besser mit dem Genre des Chansons vereinbaren als mit dem Kampflied. Auf formaler Ebene bieten sich Sprechrhythmus und Sprachmelodie der französischen Sprache sowie die häufig recht freie Vergestaltung französischer Texte ebenfalls für die Umsetzung als Chansons an. Ein weiterer Grund für Joseph Kosma, sich auf Chansons zu spezialisieren, war die Beliebtheit des traditionsreichen Genres unter Französisinnen und Franzosen. Er wollte sich nach eigener Aussage »die Eleganz der französischen Melodie aneignen«³⁵⁴, um seine musikalische Produktion an sein neues Umfeld anzupassen.

Der bevorzugte Textdichter Joseph Kosmas in den 1930er Jahren und auch noch darüber hinaus war Jacques Prévert. Dieser stand auf politischer Ebene dem PCF nahe, was sich zum Teil in seinen Texten widerspiegelt.³⁵⁵ Einige gesellschaftskritische Texte Préverts, die Kosma vertonte, sind *La pêche à la baleine* (1934), *Chasse à l'enfant* (1934), *Familiale* (ca. 1935), *À la belle étoile* (1935), *La grasse matinée* (1936) und *Les bruits de la nuit* (1936). In diesen Chansons werden Themen behandelt, welche die französische Bevölkerung in den 1930er Jahren beschäftigten und speziell im Umkreis des Front Populaire heftig diskutiert wurden – etwa die Problematik der Kluft zwischen Arm und Reich, die Gräueltaten des Krieges oder die schwierige soziale Stellung von Menschen aus niedrigen Gesellschaftsschichten. Die Chansons von Prévert und Kosma behandeln aber nicht nur Volksfront-spezifische Themen, sondern kamen auch im Umfeld des Front Populaire zur Aufführung. *La pêche à la baleine* und *Familiale* entstanden etwa für die Agitproptruppe Le Groupe Octobre, die zum Aufstieg der französischen Volksfront beitrug, und wurden während der Volksfrontregierung vom Front-Populaire-nahen Künstlerduo

353 Vgl. Schnapper 2008, S. 184.

354 Zit. nach Fleuret 1989, S. 24. Hervorhebung vom Verfasser.

355 Vgl. Aurouet, Carole: *Parole, Jacques Prévert était «celui qui rouge de cœur»*, URL: <https://www.humanite.fr/parole-jacques-prevert-etait-celui-qui-rouge-de-coeur-634416>, Zugriff, 6.3.2022.

Gilles et Julien (Jean Villard und Amand Maistre) gesungen.³⁵⁶ *À la belle étoile* blieb vor allem über die Einbettung in den im Umkreis der Volksfront entstandenen Film *Le Crime de Monsieur Lange* (1936) in Erinnerung. *Chasse à l'enfant*, *La grasse matinée* und *Les bruits de la nuit* wurden in den 1930er Jahren in der Interpretation von Marianne Oswald bekannt, welcher die Stücke auch gewidmet waren.³⁵⁷ Die musikalische Umsetzung seiner Chansons gestaltete Kosma recht schlicht, um den Text nicht zu überdecken.³⁵⁸ Rhythmus und Melodie orientieren sich stark am Sprechrhythmus und an der Sprachmelodie des Textes. Diese Art der Vertonung ermöglicht es den Ausführenden, zwischen Singen und Parlando zu wechseln, was dem Vortrag zusätzliche Ausdruckskraft verleiht. In der Interpretation von Chansons war es in den 1930er Jahren üblich, insbesondere ironische und dramatische Stellen spontan im Parlando zu realisieren.³⁵⁹ Eine solche Interpretationsweise wird anhand zeitgenössischer Aufnahmen der Kosma-Chansons von Marianne Oswald deutlich.³⁶⁰ Neben seinen Chansons machte sich Kosma in den 1930er Jahren auch

356 Zu *La pêche à la baleine* und *Familiale* vgl. Kap. 5.3.

357 In *Chasse à l'enfant* wird unterschwellig Kritik an Ereignissen rund um ein Umerziehungslager für Kinder und Jugendliche auf der Insel Belle-Ile-en-Mer geübt, wo die Bevölkerung auf »chasse à l'enfant« (»Jagd auf das Kind«) ging, nachdem Kinder aus der Anstalt ausgebrochen waren. Die Fluchtversuche sowie die Legitimierung des Lagers selbst wurden damals in der Presse diskutiert – zum Beispiel vom Journalisten und Kinderrechtsaktivisten Alexis Danan, der sich für eine Schließung dieser Institution einsetzte (vgl. hierzu beispielsweise Danan, Alexis: »Le scandale des bagnes d'enfants: Il y a des cellules de torture où ni l'air, ni l'inspecteur ni le journaliste ne peuvent pénétrer«, in: *Paris-soir*, 18.10.1934, S. 1 und 5). In Préverts Text wird mit viel Ironie aufgezeigt, dass die Jagd dieser »honnêtes gens« auf die Kinder doch eine ziemliche Absurdität darstellt. Kosma vermittelt mit der quasi identischen Vertonung der Beschreibung der Insel Belle-Ile-en-Mer am Anfang und Ende des Stücks, dass trotz der fragwürdigen Vorgänge auf Belle-Ile-en-Mer, die im Lied beschrieben werden, keine Veränderung absehbar ist (vgl. Kosma, Joseph: *Chasse à l'enfant*, Paris: Enoch, 1937). *La grasse matinée* (1936) handelt von den negativen Auswirkungen der Bevölkerungsarmut und der Kluft zwischen Arm und Reich auf die Kriminalitätsrate. Konkret geht es in dem Lied darum, dass ein armer Mann einen Mitbürger ermordet – mit dem Ziel, seinem Opfer ein paar Geldstücke abzunehmen, um sich etwas zu essen und trinken zu kaufen (vgl. Oswald, Marianne: *La grasse matinée*, Columbia, 1937, DF 2291). In *Les bruits de la nuit* (1936) steht eine ähnliche Thematik im Vordergrund, denn auch hier wird ein Mann eines kleinen Geldbetrages wegen ermordet. Neben Armut und Gewalt werden in *Les bruits de la nuit* noch weitere gesellschaftliche Probleme angesprochen wie zum Beispiel Prostitution und Obdachlosigkeit. Es wird Kritik an jenen geäußert, die ruhig in ihren Betten schlafen, während draußen die Probleme überhandnehmen (vgl. Kosma, Joseph: *Les bruits de la nuit*, Paris: Enoch, [1937]).

358 Vgl. Fleuret 1989, S. 24.

359 Vgl. Schneider, Herbert: »Chanson«, Abschnitt »4. Die Entwicklung nach der Jahrhundertwende«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12900>, Zugriff 6.3.2022.

360 Vgl. Oswald, Marianne: »Chasse à l'enfant«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992. – Oswald, Marianne: »La grasse matinée«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992. – Oswald, Marianne: »Les bruits de la nuit«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

über seine Filmmusikkompositionen einen Namen. In diesem Bereich arbeitete er primär mit dem PCF-nahen Regisseur Jean Renoir zusammen. Aus der Zusammenarbeit der beiden Künstler gingen beispielsweise der mit dem Front Populaire assoziierte Spielfilm *La Grande Illusion* und der kommunistische Propagandafilm *Le Temps des Cerises* hervor.³⁶¹

Obwohl heute aus Kosmas Zeit im Exil in den 1930er Jahren hauptsächlich seine Chansons und Filmmusikkompositionen bekannt sind, dürfen auch seine anderen Werke von damals nicht vergessen werden. Ein Beispiel wäre die Klaviersuite *Chants du ghetto*, die dem Titel nach zu urteilen eine gewisse politische Intention vonseiten des Komponisten vermuten lässt.³⁶² So verweist die Titelbezeichnung auf die bereits seit der Antike gängige Praxis der Separation jüdischer von nicht-jüdischen Personen in sogenannten »Ghettos«. Diese Separation konnte freiwillig oder unfreiwillig erfolgen und erreichte in ihrer erzwungenen Form einen Höhepunkt im Nationalsozialismus.³⁶³ Bei Kosma ist ein Verweis auf die nationalsozialistischen Zwangsghettoisierungen auszuschließen, denn diese begannen erst 1939, und die *Chants du ghetto* erschienen bereits 1935 beim Pariser Max-Eschig-Verlag. Dennoch vermittelte der Komponist über die Bezeichnung des fünften Stücks als »Chanson de la misère«³⁶⁴, dass der Ghetto-Thematik negative Assoziationen anhaften. Ein konkreter Verweis auf die jüdische Ghettoisierung stellen die jüdischen Anklänge in der Musik dar. Kosma arbeitete nämlich mit phrygisch-dominanten Tonleitern, also phrygischen Tonleitern mit großer Durterz anstatt kleiner Mollterz (»freygisch«), die für die traditionelle, jüdische Musik typisch sind.³⁶⁵

Joseph Kosma war in den 1930er Jahren in Frankreich nicht nur als Komponist, sondern auch als Pianist gefragt – vor allem als Klavierbegleiter von Chansonsängerinnen. Sein pianistisches Engagement reichte zum Teil auch in den politischen Bereich hinein. So war er beispielsweise für die bereits in Zusammenhang mit seinen gesellschaftskritischen Chansons erwähnte Groupe Octobre als Pianist tätig. Heute kann mit einigen Ausnahmen nicht mehr genau nachvollzogen werden, bei welchen Auftritten der Groupe Oc-

361 Zu *La Grande Illusion* vgl. Kap. 6.4. Zu *Le Temps des Cerises* vgl. Kap. 6.3.

362 Vgl. Kosma, Joseph: *Chants du ghetto*, Paris: Eschig, 1935.

363 Vgl. hierzu beispielsweise Haas, Carlos Alberto: *Das Private im Ghetto: Jüdisches Leben im deutsch besetzten Polen 1939 bis 1944*, Göttingen: Wallstein, 2020. – Michman, Dan: *Angst vor den »Ostjuden«: Die Entstehung der Ghettos während des Holocausts*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 2011. – Sterling, Eric J.: *Life in the Ghettos During the Holocaust*, Syracuse (NY): Syracuse University Press, 2005.

364 Dt. Übers.: »Lied der Misere«

365 Vgl. Rechberger, Herman: *Scales and Modes around the World*, Helsinki: Fennica-Gehrman, 2008, S. 72.

tobre er am Klavier saß. Es ist aber anzunehmen, dass Kosma bei Aufführungen seiner eigenen Stücke den Klavierpart übernahm. Sicher ist, dass er für sein Stück *Le Tableau des Merveilles* als Pianist wirkte. Dies wird durch ein Foto vermittelt, das ihn gemeinsam mit dem jungen Sänger Marcel Mouloudji bei einer Probe des Werks im Jahr 1936 zeigt.³⁶⁶

Wie aus einer Veranstaltungsankündigung aus der *Humanité* hervorgeht, trat Kosma am 6. und 7. Februar 1937 im Cabaret du Front Populaire auf.³⁶⁷ Schon allein der Name dieses Veranstaltungsortes verweist auf die Volksfrontbewegung. Zudem richtete sich die *Humanité*-Veranstaltungsankündigung explizit an ein Volksfront-Publikum, wenn die »Amis du Front Populaire«³⁶⁸ als Zielgruppe genannt werden. Über das angekündigte Repertoire mit Stücken wie *Le Soldat*, *L'Internationale* oder *Ça ira* wird deutlich, dass eine revolutionäre, politische Stimmung erzeugt werden sollte. Joseph Kosma präsentierte sich im Februar 1937 offensichtlich nicht zum ersten Mal im Cabaret du Front Populaire, denn in der Konzertankündigung ist von »la rentrée«³⁶⁹ von Kosma die Rede, was auf mehrfache Auftritte in früheren Zeiten verweist.

Am 11. April 1937 erschien in der *Humanité* des Weiteren eine Ankündigung für eine politische Veranstaltung am 16. April in der Pariser Mutualité, die von Joseph Kosma und den Frères Marc künstlerisch umrahmt wurde. Es handelte sich um eine Feier zum 51. Geburtstag des ehemaligen KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann, der seit 1933 in NS-Deutschland in Haft saß. Die Veranstaltung wurde vom Comité Thaelmann organisiert, das nach dem Reichstagsbrand im März 1933 vom SRI in Paris gegründet worden war und sich zunächst als »Comité pour la libération de Dimitroff, Popoff et Taneff« für die Freilassung der im Zuge des Reichstagsbrandprozesses verhafteten bulgarischen Kommunisten Georgi Dimitroff, Blagoi Popow und Wassil Tanew eingesetzt hatte. Nach deren Freilassung kämpfte die Gruppe als »Comité Thaelmann« vergeblich für die Befreiung von Ernst Thälmann.³⁷⁰ Bei der Abendveranstaltung zu Ehren Thälmanns vom 16. April 1937 stand

366 Vgl. Savitry, Émile: *Le Groupe Octobre avec Joseph Kosma de dos à gauche, Marcel Mouloudji au centre répétant dans »Le Tableau des merveilles«*, Paris, 1936, URL: http://www.emilesavitry.com/site/galerie.php?gal_id#ad-image-25, Zugriff 6.3.2022. Das Foto ist im Kap. 5.2 über die Groupe Octobre auf Abb. 16 zu sehen.

367 Vgl. Anon.: »Exposition de la presse et de la littérature du Front populaire«, in: *L'Humanité*, 5.2.1937, S. 6.

368 Ebd. Dt. Übers.: »Freunde des Front Populaire«.

369 Ebd. Dt. Übers.: »dem Comeback«.

370 Vgl. Badia, Gilbert: »Le Comité Thaelmann«, in: *les bannis de hitler: accueil et luttes des exilés allemands en France (1933–1939)*, hrsg. vom Centre National des Lettres, Paris: Études et Documentation Internationales; Presses Universitaires de Vincennes, 1984, S.200.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

der Film *Ernst Thaelmann: sa vie – sa lutte* auf dem Programm. Zudem wurde der Streifen *Les dernières batailles autour de Madrid: Madrid tombeau du fascisme* gezeigt, um Solidarität mit der antifaschistischen Bewegung im Spanischen Bürgerkrieg zu bekunden. Zu den Rednerinnen und Rednern des Abends zählten Vertreterinnen und Vertreter der CGT, des PCF und der SFIO, was darauf hinweist, dass die Veranstaltung ganz im Esprit der Volksfront stattfand.³⁷¹ Laut Veranstaltungsankündigung erfolgte die Vergabe der Eintrittskarten ausschließlich auf Einladung. Vermutlich präsentierten Joseph Kosma und das Sängerduo Les Frères Marc bei dieser klar politisch motivierten Veranstaltung auch politisch aussagekräftiges Repertoire. Die Tatsache, dass Kosma für die künstlerische Umrahmung dieser Volksfront-Zusammenkunft angefragt wurde und diese Anfrage auch annahm, spricht für seine offenbar engen Verbindungen zum Front Populaire.

In den Jahren 1937 und 1938 trat Joseph Kosma mehrfach mit dem Kabarettensemble Die Laterne, mit dem auch Paul Dessau zu tun hatte, in Paris auf.³⁷² Am 16. und 17. Oktober 1937 wirkte er beispielsweise bei Laterne-Veranstaltungen mit, bei denen unter anderem Bertolt Brechts politisches Theaterstück *Die Gewehre der Frau Carrar* zur Aufführung kam.³⁷³ Im Dezember 1937 und Januar 1938 stand Kosma erneut mit der Laterne auf der Bühne, und zwar im Rahmen eines antifaschistischen Programms mit dem provokativen Titel »Wir ›intervenieren‹ mit Lachen ...«.³⁷⁴

Im Februar und März 1938 gestaltete Kosma dann mindestens zwei Filmabende mit, die von der Front-Populaire-nahen Institution Ciné-Liberté organisiert wurden. Bei diesen Veranstaltungen wurden laut Presseankündigungen ein nicht näher spezifizierter Comic-Film sowie der Streifen *Héros à vendre* gezeigt und zudem mehrere Musikstücke aufgeführt.³⁷⁵ *Héros à vendre*

371 Vgl. Anon.: »Hommage à Ernst Thaelmann à l'occasion de son 51^e anniversaire«, in: *L'Humanité*, 11.4.1937, S. 3. – Anon.: »Hommage à Ernst Thaelmann à l'occasion de son 51^e anniversaire«, in: *L'Humanité*, 16.4.1937, S. 4.

372 Vgl. hierzu Kap. 5.4.

373 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Programmzettel für die Uraufführung von Bertolt Brechts »Die Gewehre der Frau Carrar« in Paris am 16. und 17.10.1937, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.

374 Vgl. Anon.: »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 7.1.1938, S. 7. – Anon.: »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 8.1.1938, S. 6. – Anon.: »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 14.1.1938, S. 7. – Anon.: »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 21.1.1938, S. 7. – Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris ›Die Laterne‹«, in: *Ce soir*, 17.12.1937, S. 7. – Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris ›Die Laterne‹«, in: *Ce soir*, 24.12.1937, S. 7. – Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris ›Die Laterne‹«, in: *Ce soir*, 25.12.1937, S. 6. – Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris ›Die Laterne‹«, in: *Ce soir*, 31.12.1937, S. 7. – Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris ›Die Laterne‹«, in: *Ce soir*, 2.1.1938, S. 7.

375 Vgl. Anon.: »Courrier«, in: *Le Populaire*, 5.3.1938, S. 7. – Anon.: »Courrier des spectacles: Ciné-Liberté présente (en séance publique)«, in: *L'Humanité*, 22.2.1938, S. 7. – Anon.: »Les Cercles«, in: *Ce soir*, 5.3.1938, S. 6.

war die französische Fassung des Films *Heroes for Sale*, der ursprünglich 1933 in Amerika auf Englisch erschien. In dem Film wird die schwierige Situation während der Weltwirtschaftskrise in den USA sowie die Möglichkeit der Verbesserung der Lage durch Roosevelts Arbeitsbeschaffungsprogramme im Rahmen der »New-Deal«-Politik thematisiert. Joseph Kosma trat bei den Filmveranstaltungen gemeinsam mit den Frères Marc mit Musiknummern auf. Das Programm der Musikdarbietungen wird in den Presseankündigungen zwar nicht genauer beschrieben, aber wenn man bedenkt, dass die für ihre Nähe zur Politik bekannte Institution Ciné-Liberté das Ganze organisierte und der Politfilm *Héros à vendre* gezeigt wurde, kann – wie im Fall der Veranstaltung vom 16. April 1937 – ein politisches Musik-Programm vermutet werden.

Was die politische Linie betrifft, verweist der Wirkungskreis Kosmas in den 1930er Jahren stark in ein kommunistisches Milieu. Bereits vor seinem Exil hatte er in entsprechenden Kreisen in Berlin gewirkt. Er war dort beispielsweise mit der Agitproptruppe Das Rote Sprachrohr und den KPD-nahen Kunstschaaffenden Helene Weigel, Bertolt Brecht und Hanns Eisler in Kontakt gestanden.³⁷⁶ In einer undatierten Skizze eines Artikels über Hanns Eisler schreibt Kosma, dass er sich auch im Exil in Paris mit Eisler traf, wobei er konkret ein Treffen im Jahr 1938 in Saint-Germain-des-Prés erwähnt.³⁷⁷ Des Weiteren entwickelte sich über seine Tätigkeiten im Rahmen der Groupe Octobre eine Freundschaft zu Raymond Bussièrès und Sylvain Itkine, die beide dem PCF nahestanden.³⁷⁸ Kosma pflegte zudem Kontakte zu politisch engagierten Sängerinnen – zum Beispiel zu Agnès Capri, die in der AEAR aktiv war und Platten beim PCF-nahen Label Le Chant du Monde herausbrachte. Wie bereits erwähnt, standen auch Jacques Prévert und Jean Renoir, mit denen Kosma regen Kontakt pflegte, den Kommunisten nahe. Obwohl das politische Engagement Joseph Kosmas heute nur wenig bekannt und erforscht ist, darf dieser Aspekt seines Wirkens und Schaffens nicht unterschätzt werden. Dies deutete bereits Pierre Kaldor 1969 im Andenken an Kosma an, wenn er meinte: »Cher Joseph KOSMA comme vous avez bien travaillé pour la musique pour l'Humanité«³⁷⁹.

376 Vgl. Fleuret 1989, S. 20.

377 Vgl. Médiathèque musicale Mahler Paris: »Article«, Skizze von Joseph Kosma für einen Artikel über Hanns Eisler, in: *Fonds Kosma*.

378 Vgl. Fleuret 1989, S. 31.

379 Kaldor, Pierre: »LES HUSSARDS de Joseph Kosma«, in: *La Défense*, November 1969, S. 2. Dt. Übers.: »Lieber Joseph KOSMA, wie Sie gut gearbeitet haben für die Musik für die Menschlichkeit«.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

2.3.5 Franz Landé

Gepriesen seien, die da starben, sich opfernd für der Menschheit Fortschritt! Gepriesen, die sich opfern werden, bis der Entwicklung Ziel erreicht ist! Gepriesen seien, die der Menschheit das Licht der Wissenschaft entzündet! Die endeten auf Scheiterhaufen. Doch lebt ihr Geist in unserm Wissen. Gepriesen seien, die der Menschheit der Freiheit Fackel vorgetragen! Man richtet¹ sie mit Beil und Galgen. Doch ihre Fackel leuchtet ewig.³⁸⁰

Franz Landé, *Messe der Arbeit*

Das hier abgedruckte Zitat, das stilistisch an die Bergpredigt anknüpft, stammt aus der *Messe der Arbeit* op. 36 für große Orchesterbesetzung, Chor, Gesangssolistinnen bzw. -solisten und Orgel von Franz Landé. Dieser komponierte das Werk in den 1930er Jahren im französischen Exil und verfasste auch selbst den Text. Im zitierten Ausschnitt werden jene Leute gepriesen, die sich unter großem Risiko für den Fortschritt und die Freiheit der Menschheit einsetzen. Damit spielte Landé wohl auf die Zeit unter dem NS-Regime an und tätigte implizit Kritik am Faschismus, dem auch der Front Populaire den Kampf angesagt hatte.³⁸¹

Neben der *Messe der Arbeit* beinhalten vermutlich auch Landés im französischen Exil zum Anlass des Spanischen Bürgerkrieges komponierte Stücke *Lied der Internationalen Brigade* (Text: Ludwig Renn) und *Al ataque* (Jef Last) politische Aussagen. Diese Lieder sind zwar verschollen, aber sowohl die Liedtitel und die Namen der Textdichter als auch die Aufführung der Stücke bei einem »Konzert spanischer Freiheitslieder«³⁸² am 20. März 1937 in der Société de Géographie in Paris legen antifaschistische Inhalte nahe. Ob und in welcher Form Franz Landé zu den Textdichtern Renn und Last in Verbindung stand, ist unklar. Sowohl Renn als auch Last kämpften jedenfalls im Spanischen Bürgerkrieg aufseiten der Republikaner gegen die Franco-Faschisten. Vor seinem Spanien-Engagement als Stabchef der XI. Internationalen Brigade war der Deutsche Ludwig Renn Mitglied der KPD und zwischen 1934 und 1936 unter dem NS-Regime in Deutschland inhaftiert.³⁸³ Der Niederländer Jef Last war Mitglied der Sozialdemokratischen Partei der Arbeit der Niederlande, bevor er zur kommunistischen, aber anti-stalinistischen

380 Landé, Franz: *Messe der Arbeit*, op. 36, Manuskript (Privatbesitz Bettina Landé-Tergeist), S. 59–60.

381 Genauere Informationen zur *Messe der Arbeit* finden sich im Kap. 10.2.

382 Vgl. Anon.: »Konzert spanischer Freiheitslieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.3.1937, S. 5.

383 Vgl. Kock, Sonja; Albrecht, Kai-Britt: »Ludwig Renn«, in: *LeMO-Biografien*, URL: <https://www.dhm.de/lemo/biografie/ludwig-renn>, Zugriff 6.3.2022.

Revolutionären Sozialistischen Arbeiterpartei überwechselte. Landé und Last könnten sich 1934 in Paris getroffen haben, denn Last unternahm in jenem Jahr mehrere Paris-Reisen. Im Spanischen Bürgerkrieg kämpfte Jef Last im hauptsächlich aus spanischen Mitgliedern bestehenden Fünften Regiment.³⁸⁴ Auch Landé spielte während seines französischen Exils mit dem Gedanken, nach Spanien zu reisen, aber nicht für den Kampf im Bürgerkrieg, sondern um dort als Dirigent zu arbeiten. Die Frau des spanischen Botschafters in Paris hatte die Möglichkeit einer Dirigentenstelle erwähnt, als Landé ihr nach dem erwähnten Konzert spanischer Freiheitslieder ein Exemplar seiner Spanien-Lieder in der Botschaft vorbeibrachte. Dass aus einer solchen Stelle mitten im Spanischen Bürgerkrieg im Endeffekt nichts wurde, verwundert nicht.³⁸⁵

Abgesehen von den erwähnten Werken aus seinem französischen Exil weisen auch diverse Kompositionen Landés aus der Zeit davor auf ein politisches Engagement hin. Eines dieser Stücke ist das Oratorium *Panzerkreuzer Potemkin*, das Landé 1929 fertigstellte und mit seinen eigenen Chören in der Düsseldorfer Tonhalle uraufführte.³⁸⁶ Landé wurde für das Stück vom 1925 erschienenen, kommunistischen Propagandafilm *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergei Eisenstein inspiriert. Die Textvorlage für Landés *Panzerkreuzer Potemkin* verfasste Hans Lorbeer, der zunächst Mitglied der KPD war und sich Anfang der 1930er Jahre der Kommunistischen Partei-Opposition (KPO) anschloss.³⁸⁷ Des Weiteren komponierte Landé in Deutschland mehrere »proletarische Tendenz-Chorwerke«³⁸⁸, wie er sie selbst bezeichnete: *Schreitlied* (Text: Hugo Tlustek), *Massenschritt* (Julius Zerfass), *Maimarsch* (Lobo Frank), *Arbeitslos* (W. Troppens), *Es schläft der Zorn* (Hermann Jakobs), *Wir warten!* (Wilhelm Wand(ette)), *Kinderland* (Bruno Schönlank), *Hunger* (Otto Krille), *Lumpenlied* (Erich Mühsam), *Die Marseillaise des Bergmannes* (Erich Grisar), *Der Hunger für Männerchor*, *Wiegenlied* (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben) und *Einundzwanzig proletarische Kinderreime* (Berta Lask).³⁸⁹ Es kann angenommen werden, dass Landé mit seinen Chören, die er in Frankreich leitete, mehrere

384 Vgl. Wester, Rudi: *Jef Last*, URL: <http://rudi-wester.nl/jef-last/>, Zugriff 6.3.2022.

385 Vgl. Mävers 2004, S. 154.

386 Vgl. ebd., S. 143.

387 Vgl. Hirschinger, Frank: »Gestapoagenten, Trotzlisten, Verräter«: *Kommunistische Parteisäuberungen in Sachsen-Anhalt 1918–1953*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, S. 82.

388 Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werkliste von Franz Landé aus dem Anhang des Klavierauszugs von Landés *Panzerkreuzer Potemkin* (Landé, Franz: *Panzerkreuzer Potemkin*, Düsseldorf, 1929, Klavierauszug, Selbstverlag Franz Landé, S. 86), in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 648.

389 Vgl. ebd.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

dieser Lieder einstudierte. Von *Wir warten!* sind Aufführungen bei der internationalen Arbeitermusik- und Gesangsolympiade Straßburg 1935 nachgewiesen, wo das Lied als Pflichtstück für die Kategorie »Gemischte Chöre« angesetzt war.³⁹⁰ Hinweise darauf, dass Landé persönlich an der Olympiadenveranstaltung teilnahm, gibt es hingegen nicht.

Wenn man sich vor Augen führt, wie viele Opuszahlen zwischen dem letzten dokumentierten Werk Landés aus Deutschland, *Panzerkreuzer Potemkin* op. 23, und der *Messe der Arbeit* op. 36 liegen dürften, kann angenommen werden, dass Landé im Exil in Frankreich noch weitere, potenziell politische Stücke komponierte. Da entsprechende Partituren heute nicht überliefert sind, kann darüber aber lediglich spekuliert werden.

Zusätzlich zu seiner kompositorischen Arbeit verweisen auch Landés Kontakte im Exil in Frankreich in ein politisches Milieu. So hatte er etwa mit Paul Walter Jacob zu tun, der 1933 aufgrund seines jüdischen, sozialdemokratischen und genossenschaftlichen Hintergrundes nach einer antisemitischen Hetzkampagne ins Exil geflüchtet war.³⁹¹ In Frankreich war Jacob als Musikberichterstatter für die 1933 im Saarland gegründete *Deutsche Freiheit* tätig, die als »Einzige unabhängige Tageszeitung Deutschlands« den Nationalsozialismus bekämpfte.³⁹² In Paris gründeten Franz Landé und Paul Walter Jacob gemeinsam die »Philharmonia«, eine philharmonische Gesellschaft für deutsche Emigrantinnen und Emigranten.³⁹³ Es war geplant, einen gemischten Chor und ein Orchester aufzubauen, um insbesondere Oratorien- und Orchesterliteratur aufzuführen. Die Programmvorschläge Landés für die Philharmonia geben Hinweise auf seine politischen Ansichten. So wollte er beispielsweise Händels Oratorium *Judas Makkabäus*, in dem der Freiheitskampf von Judas Makkabäus gegen das Religionsedikt von Antiochos IV. im 2. Jahrhundert vor Christus thematisiert wird, zur Aufführung bringen. Ein weiteres Werk, welches Landé mit der Philharmonia einstudieren wollte und das zudem eines seiner Lieblingswerk darstellte, war Beethovens Neunte Sinfonie, in der es nach Friedrich Schiller heißt: »alle Menschen werden Brüder«. ³⁹⁴ Solche großen Werke konnte Landé im Rahmen der Philharmonia im Endeffekt vermutlich nicht umsetzen, da die Initiative – trotz eines in

390 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 75. Näheres zu *Wir warten!* ist im Kap. 4.5 nachzulesen.

391 Vgl. Mävers 2004, S. 150.

392 Vgl. Schmidt, Hans Jörg: *Die deutsche Freiheit: Geschichte eines kollektiven semantischen Sonderbewusstseins*, Frankfurt am Main: Humanities Online, 2010, S. 187.

393 Vgl. hierzu Langenbruch 2014, S. 252–255.

394 Vgl. Mävers 2004, S. 152.

der *Pariser Tageszeitung* veröffentlichten Gratulationsschreibens des prominenten Dirigenten Bruno Walter zur Gründung der Organisation³⁹⁵ – zu wenig Zulauf erhielt.³⁹⁶ Die Philharmonia war zwar nicht explizit auf den politischen Kampf ausgerichtet, aber ihre Tätigkeiten waren offensichtlich Grund genug für die Gestapo, um die Ausbürgerung von Paul Walter Jacob und Franz Landé mit zu begründen.³⁹⁷

In Paris leitete Franz Landé des Weiteren den gemischten, jiddischen Chor des Jüdischen Arbeiterwohnheims (Foyer ouvrier juif). Es handelte sich um einen »politisch engagierten Arbeiterchor«³⁹⁸, wie der Musikwissenschaftler Klaus Mävers schreibt. Dieser Chor war es, der mit Landé als Dirigent das *Lied der Internationalen Brigade* und *Al ataque* beim erwähnten Konzert spanischer Freiheitslieder am 20. März 1937 aufführte.³⁹⁹ Der Foyer ouvrier juif scheint sich generell intensiv für Spanien eingesetzt zu haben, wie die Nennung der Organisation auf einer mit »Souscription du Comité d'accueil aux Enfants d'Espagne«⁴⁰⁰ betitelten Liste vermittelt, die am 1. August 1938 im Gewerkschafts-Blatt *Le Peuple* veröffentlicht wurde.⁴⁰¹ Vermutlich begleitete Franz Landé den Chor des Foyer ouvrier juif auch zu einer groß angelegten Volksfront-Veranstaltung zum Gedenken an die Pariser Kommune zehn Tage nach dem erwähnten Spanien-Konzert, über die *Le Populaire* berichtete. In diese Veranstaltung waren bedeutende Institutionen aus dem Umfeld des Front Populaire involviert, darunter die FMP, Ciné-Liberté und das CVIA.⁴⁰² Dass der Chor des Jüdischen Arbeiterwohnheims gemeinsam mit Franz Landé politisch engagiert war, wird abgesehen von den genannten Veranstaltungen und dem dargebotenen Repertoire zudem über die nähere Betrachtung eines Fotos des Chors aus den 1930er Jahren vermittelt (siehe Abb. 9). Auf dem Foto ist der Chor des Foyer ouvrier juif mit Franz Landé und seiner zweiten Ehefrau Hanna Landé zu sehen. An der Wand hängt ein Bild mit einem linksgewinkelten Hakenkreuz, das offensichtlich zu den Requisiten gehörte. Dieses Bild legt die Vermutung nahe, dass ein antifaschis-

395 Vgl. Anon.: »Bruno Walter gratuliert: Zur Gründung der »Philharmonia« – Ein Emigranten-Oratorienchor und Liebhaber Symphonieorchester in Paris«, in: *Pariser Tageblatt*, 13.4.1934, S. 3.

396 Vgl. Mävers 2004, S. 152.

397 Vgl. ebd., S. 151.

398 Ebd., S. 154.

399 Vgl. Anon.: »Konzert spanischer Freiheitslieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.3.1937, S. 5.

400 Dt. Übers.: »Spendenaktion des Begrüßungskomitees für Kinder aus Spanien«.

401 Vgl. Anon.: »Souscription du Comité d'accueil aux Enfants d'Espagne«, in: *Le Peuple*, 8.1.1938, S. 5.

402 Vgl. Anon.: »Tous au Mur des Fédérés!: ordre du cortège«, in: *Le Populaire*, 30.5.1937, S. 8.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker



Abb. 9: Hanna und Franz Landé (erste Reihe, 4. und 5. Person von links) mit dem Chor des Foyer ouvrier juif

tisches Stück geprobt wurde. Es wäre aber genauso möglich, dass sich der Chor in einem Lokal befand, wo sich andere antifaschistische Gruppen aufhielten, die entsprechende Requisiten verwendeten.⁴⁰³

Was Landés parteipolitisches Engagement betrifft, ist für seine Zeit in Deutschland vor dem Exil ein solches zwar nicht bekannt, jedoch scheint er bereits damals viel Zeit auf politischen Veranstaltungen verbracht zu haben. So ging laut seiner ersten Ehefrau Charlotte deren Ehe an Landés zeitintensivem Engagement im politischen Bereich sowie seinen ständigen Besuchen politischer Versammlungen zu Bruch.⁴⁰⁴ Auch soll er aufgrund seines genossenschaftlichen Engagements zwei Stellen als Kapellmeister verloren haben.⁴⁰⁵ Obwohl er aus einem sozialdemokratischen Elternhaus stammte⁴⁰⁶ und auch in einem 1946 erschienenen Presseartikel als »social-démocrate«⁴⁰⁷ bezeichnet wird, weisen sowohl die erwähnten Kompositionen Landés als

403 Vgl. Mävers 2004, S. 153.

404 Vgl. ebd., S. 138.

405 Vgl. ebd.

406 Vgl. Brychta, Elke; Reinhold, Anna M.; Mersmann, Arno (Hrsg.): *Mutig, streitbar, reformistisch. Die Landés. Sechs Biografien 1859–1977*, Essen: Klartext, 2004, S. 11.

407 Solan, Claude: »Musique et Peuple«, in: *Enseignements*, 19.1.1946, S. 3. Dt. Übers.: »sozialdemokratisch«.

auch noch weitere Aspekte – zum Beispiel die Tatsache, dass Ankündigungen und Kritiken seiner Chor-Konzerte in der Tageszeitung der KPD veröffentlicht wurden⁴⁰⁸ – eher auf ein kommunistisches Engagement hin. Im Pariser Exil bewegte er sich dann im Kreis der Partei Freunde der sozialistischen Einheit Deutschlands, bei der vor allem ehemalige KP-Mitglieder Zulauf fanden.⁴⁰⁹ Die Freunde der sozialistischen Einheit Deutschlands wurden im Mai 1939 von Willi Münzenberg in Paris explizit als Alternative zur KP gegründet, die zu jenem Zeitpunkt bereits stalinistisch geprägt war.⁴¹⁰ Aus einem Protokoll der Gestapo von einer Sitzung der Freunde der sozialistischen Einheit Deutschlands in Paris im Jahr 1939 geht hervor, dass Franz Landé an dieser Sitzung teilnahm.⁴¹¹ Auch auf einem Flugblatt der Partei mit dem Titel »Wer die Wahrheit kennt und sie nicht spricht, der ist fürwahr ein feiger Wicht«, das mit dem 20. August 1939 datiert ist und im Pariser Exil im Umlauf war, findet sich der Name Franz Landés. Er hatte gemeinsam mit weiteren 81 Personen aus dem Kreis der Freunde der sozialistischen Einheit Deutschlands die Initiative unterzeichnet, um gegen die »Methoden des KPD-apparates«⁴¹² zu protestieren, »der an die Stelle sachlicher und kritischer Auseinandersetzungen, Verdächtigungen, Beschimpfungen, Lügen und Verleumdungen gesetzt«⁴¹³ habe. Man wandte sich »gegen eine besondere Aktion«⁴¹⁴ der KPD gegen Münzenberg, der des »Trotzkismus« bezichtigt wurde und ein Jahr später unter mysteriösen Umständen – möglicherweise durch eine stalinistische Mordaktion⁴¹⁵ – starb.

Es kann angenommen werden, dass Landé mit Münzenberg näher zu tun hatte, denn er war nicht nur Mitglied seiner Partei, sondern pflegte zudem Verbindungen zur antifaschistischen Exilzeitung *Die Zukunft*, die ebenfalls Münzenberg unterstand. Franz und Hanna Landé traten bei einem von der *Zukunft* am 7. Juli 1939 organisierten »Deutschen Lieder- und Balladenabend« auf, bei dem neben klassischem Repertoire auch politische Darbietungen auf dem Programm standen. Es kam unter anderem das *Moorsoldatenlied* zur Aufführung, und Alexander Maass, der im Spanischen Bürgerkrieg

408 Vgl. Mävers 2004, S. 140.

409 Vgl. ebd., S. 157.

410 Vgl. Palmier, Jean-Michel: *Weimar in Exile: The Antifascist Emigration in Europe and America*, London; New York: Verso, 2006, S. 314.

411 Vgl. Mävers 2004, S. 157.

412 Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »Wer die Wahrheit kennt und sie nicht spricht, der ist fürwahr ein feiger Wicht«, Paris, 20.8.1939, in: *Police Générale*, F/7/15129.

413 Ebd.

414 Ebd.

415 Vgl. Dugrand, Alain; Laurent, Frédéric: *Willi Münzenberg: artiste en révolution (1889–1940)*, Paris: Fayard, 2008, S. 548.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

gekämpft hatte, las aus seinem Spanien-Buch *Miguel* vor.⁴¹⁶ Die Verbindung zu Münzenberg und den Freunden der sozialistischen Einheit Deutschlands wurde von einem Spitzel umgehend an die Staatspolizeileitstelle Münster und von dort aus an die Gestapo Berlin weitergeleitet.⁴¹⁷ Der Spitzel legte ein Programm des erwähnten Lieder- und Balladenabends bei – das einzige Konzertprogramm Landés aus seinem Exil, das erhalten geblieben ist.⁴¹⁸ Die Bespitzelung und Verfolgung von Franz Landé riss in der Folge nicht ab. Am 30. September 1942 fiel er den Nationalsozialisten im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau zum Opfer.⁴¹⁹

2.3.6 Marianne Oswald

*Il est temps qu'un peu de justice règne. Pour ma part, je suis sûre que ce gouvernement généreux n'oubliera pas ceux qui, de tout temps, se situèrent de l'autre côté de la barricade. L'heure des oubliés a sonné. Nous ne voulons pas que le réveil des malheureux soit trahi par les éternels profiteurs que l'on retrouve ici et là, selon le vent il fait enfin jour pour les pauvres!*⁴²⁰

Marianne Oswald

Diese Textpassage wurde einem von Marianne Oswald für die Zeitung *La Flèche* verfassten Artikel vom 4. Juli 1936 entnommen. Alleine die Tatsache, dass Marianne Oswald in *La Flèche* publizierte, vermittelt eine gewisse Nähe der Sängerin zur Volksfrontbewegung, denn *La Flèche* verstand sich als »hebdomaire politique de combat«⁴²¹ und vertrat die politische Linie des Front Populaire. Der Inhalt des Artikels bekräftigt zusätzlich, dass Oswalds politische Ansichten weitgehend mit jenen der Volksfront übereinstimmten. So forderte Marianne Oswald Gerechtigkeit für die weniger Privilegierten der Gesellschaft und zeigte sich zuversichtlich, dass sich die damals gerade neu gewählte Volksfrontregierung um die Anliegen benachteiligter Menschen kümmern werde. Auch sich selbst reihte sie »aux côtés de tous les déshérités

416 Vgl. Anon.: »Deutsche Lieder in Paris«, in: *Die Zukunft*, 14.7.1939, S. 8.

417 Vgl. Mävers 2004, S. 157.

418 Vgl. ebd.

419 Vgl. ebd., S. 159.

420 Oswald, Marianne: »Mon cahier de revendications«, in: *La Flèche*, 4.7.1936, S. 7. Dt. Übers.: »Es ist an der Zeit, dass ein wenig Gerechtigkeit regiert. Was mich betrifft, bin ich mir sicher, dass diese großzügige Regierung auch jene nicht vergessen wird, die sich seit jeher auf der anderen Seite der Barrikade befinden. Die Stunde der Vergessenen ist gekommen. Wir wollen nicht, dass das Erwachen der Notleidenden durch die ewigen Profiteure, die man hier und dort findet, getrübt wird, der Wind weht nun für die Armen!«

421 *La Flèche*, 11.7.1936, Titellblatt. Dt. Übers.: »politische Wochenschrift des Kampfes«.

de ce pays qui, réclament aujourd’hui un sort meilleur, une vie matérielle plus acceptable«⁴²² ein. Bereits seit Langem würde sie gemeinsam mit den »vieux habitués des meetings populaires«⁴²³ die Interessen der Benachteiligten vertreten. Umso mehr würden ihr jene Menschen negativ auffallen, die sich als Anhängerinnen und Anhänger der Front-Populaire-Bewegung ausgaben, obwohl sie am Vortag noch die Rechte der Arbeiterschaft mit Füßen getreten hätten. Der Titel ihres Artikels, »cahier de revendications«, spielt auf die von Gewerkschaften an Arbeitgeberinnen bzw. Arbeitgeber adressierten Forderungslisten der 1930er Jahre an, die ebenso bezeichnet wurden. Diese Listen zielten darauf ab, Missstände öffentlich zu machen und die Arbeitgeberschaft zu einer Verbesserung der Arbeitsbedingungen zu drängen. Die Praxis der »cahiers de revendications« und auch der Begriff selbst erinnern an die »cahiers de doléances« aus dem Ancien Régime, die als von der Wählerschaft an die Abgeordneten der Generalstände adressierte Beschwerdehefte einen ähnlichen Zweck erfüllten.⁴²⁴ Marianne Oswald zeigte sich in ihrem Artikel in *La Flèche* nicht nur lobend, sondern zum Teil auch kritisch gegenüber Vorhaben des Front Populaire, etwa das kulturpolitische Konzept des »théâtre populaire«⁴²⁵ betreffend. Sofern unter dieser neuen Initiative zu verstehen sei, zusätzlich zu Produktionen professioneller Truppen auch solche aus dem Arbeitermilieu auf die Bühnen zu bringen, unterstütze sie dieses Konzept voll und ganz. Wolle man jedoch eine Zusammenarbeit von Professionellen und Laien erzwingen, sei dies der absolut falsche Weg und für beide Seiten keine konstruktive Lösung, so Oswald.⁴²⁶

Neben dem Artikel in *La Flèche* weist auch die Erwähnung der Sängerin in einer im Oktober 1937 in der *Humanité* veröffentlichten Beileidsbekundung für die Hinterbliebenen Paul Vaillant-Couturiers auf eine Nähe Marianne Oswalds zur Volksfront hin.⁴²⁷ Der am 10. Oktober 1937 verstorbene Vaillant-Couturier war eines der Gründungsmitglieder des PCF, Chefredakteur der *Humanité* und prominentes Mitglied des Front Populaire. Im Beileidsschreiben findet sich der Name Marianne Oswalds neben jenen zahl-

422 Oswald, Marianne: »Mon cahier de revendications«, in: *La Flèche*, 4.7.1936, S. 7. Dt. Übers.: »aufseiten aller Enterbten dieses Landes, die heute ein besseres Los fordern, ein akzeptableres Leben materiell gesehen«.

423 Ebd. Dt. Übers.: »alten Stammgästen der Volkskundgebungen«.

424 Vgl. Larousse Encyclopédie: *cahiers de doléances*, URL: http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/cahiers_de_dol%C3%A9ances/182555, Zugriff 6.3.2022.

425 Oswald, Marianne: »Mon cahier de revendications«, in: *La Flèche*, 4.7.1936, S. 7. Dt. Übers.: »Volkstheaters«.

426 Vgl. ebd.

427 Vgl. Anon.: »L’hommage des amis de la liberté et de la paix à Paul Vaillant-Couturier«, in: *L’Humanité*, 13.10.1937, S. 7.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

reicher weiterer Personen des linken Milieus. Die aufgelisteten Personen werden entsprechend einer beliebten Volksfront-Rhetorik als »amis de la liberté et de la paix«⁴²⁸ bezeichnet. Des Weiteren vermittelt ein Presseartikel in der Arbeiter-Zeitung *Lutte ouvrière*, in dem sich die Zeitung für das Engagement der Sängerin im gemeinsamen Kampf bedankt, dass Marianne Oswald den antifaschistischen Kampf aktiv unterstützte. So war nach einem Konzert zu Ehren des russischen Revolutionärs Leo Trotzki im Oktober 1936 zu lesen: »Merci, camarades, merci, Marianne Oswald. Nous espérons fermement que vous nous aiderez encore dans notre lutte et que pour notre prochaine fête vous serez encore à nos côtés«⁴²⁹. In *Rouge-Midi* und *Le Populaire* wurde die politische Bedeutung von Marianne Oswald über die Bezeichnung der Sängerin als »chanteuse révolutionnaire«⁴³⁰, »chanteuse de lutte«⁴³¹ und »âme de révoltée«⁴³² betont.

Ihren Zuspruch für die Volksfront verstand Marianne Oswald offensichtlich weniger als »politisches Engagement«, sondern eher als »gesellschaftliches Engagement« – zwei Aspekte, die speziell im kulturellen Bereich in der Regel miteinander einhergehen, von Oswald aber explizit unterschieden wurden.⁴³³ Bereits 1934 verneinte Oswald, politisch aktiv zu sein, wie im *Populaire* zu lesen war: »Marianne Oswald se défend de faire de la politique«⁴³⁴. Im März 1937 meinte sie gegenüber *La Flèche*: »La Politique? Je ne sais pas ce que c'est! Je ne connais que la misère des hommes«⁴³⁵. Auch Journalisten von *La Flèche* äußerten sich entsprechend in Bezug auf die Sängerin.⁴³⁶ Zudem bezeichnete Jean Cocteau das »Rote«, das in mehrfacher Hinsicht mit Marianne Oswald assoziiert wurde – aufgrund ihrer roten Haare, ihrem individuellen Charakter und eben auch ihrer Außenwirkung

428 Ebd. Dt. Übers.: »Freunde der Freiheit und des Friedens«.

429 Zit. nach Prévert, Jacques: *Octobre: Sketches et chœurs parlés pour le Groupe Octobre (1932–1936)*, hrsg. von André Heinrich, Paris: Gallimard, 2007, S. 504. Dt. Übers.: »Danke, Kameraden, danke, Marianne Oswald. Wir hoffen stark, dass Sie uns wieder in unserem Kampf unterstützen und bei unserer nächsten Feier erneut an unserer Seite sein werden«.

430 Anon.: »Fêtes et soirées«, in: *Rouge-Midi*, 11.12.1936, S. 3. Dt. Übers.: »revolutionäre Sängerin«.

431 Estève, Anita: »Marianne Oswald devant le public«, in: *Le Populaire*, 2.3.1934, S. 4. Dt. Übers.: »Kampfsängerin«.

432 Deuzel, Marthe: »Aux Noctambules«, in: *Le Populaire*, 17.3.1936, S. 4. Dt. Übers.: »Seele einer Aufständischen«.

433 Vgl. zu dieser Thematik auch die Einleitung dieses Buches.

434 Estève, Anita: »Marianne Oswald devant le public«, in: *Le Populaire*, 2.3.1934, S. 4. Dt. Übers.: »Marianne Oswald streitet ab, Politik zu machen«.

435 L.-E. G.: »Marianne Oswald: La révoltée à l'âme tendre«, in: *La Flèche*, 6.3.1937, S. 2. Dt. Übers.: »Politik? Ich weiß nicht, was das ist. Ich kenne nur die Armut der Menschen«.

436 Vgl. G. B.: »Marianne et les chansons de Prévert«, in: *La Flèche*, 20.11.1937, S. 4. – L.-E. G.: »Marianne Oswald: La révoltée à l'âme tendre«, in: *La Flèche*, 6.3.1937, S. 2.

als politisch »Rote« –, als ihr »Naturell« und nicht politisch intendiert.⁴³⁷ Entsprechende Argumentationsweisen müssen im Kontext einer bis in die Ära Victor Hugos zurückreichenden Tradition betrachtet werden, die einen häufigen Topos unter Kulturschaffenden darstellte. Marianne Oswald ging es dabei wohl primär darum, sich nicht auf Diskussionen über ihr politisches Engagement einzulassen, sich gegen eine politische Instrumentalisierung zu wehren und sich zudem selbst als Sprachrohr für die unteren Gesellschaftsschichten zu inszenieren. Ein politisches Engagement Marianne Oswalds steht auch angesichts ihres expliziten Bekenntnisses zur Volksfront in ihrem oben erwähnten »cahier de revendications« jedenfalls außer Frage.

Die eben angesprochene Selbstinszenierung Marianne Oswalds als Sprachrohr von Bedürftigen und Benachteiligten wird des Weiteren über Aussagen bezüglich ihres Repertoires deutlich, wenn sie zum Beispiel meinte: »Ce que je sais bien, c'est que mes chansons sont couleur de ces jours que nous vivons. Je les ai choisies, depuis mes débuts, sans aucun parti pris, guidée seulement par mon intuition, par mon cœur. J'ai pris conscience d'une vérité de ma vérité; je m'y suis donnée corps et âme«⁴³⁸. Hier argumentiert sie mit ihrer eigenen »Intuition« und »Wahrheit« als Auswahlkriterien für die zahlreichen gesellschaftskritischen, politisch links zu verortenden Lieder, die sie sang. Ihr Repertoire umfasste in ihren Anfängen in Paris Stücke aus der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill⁴³⁹ sowie Lieder von Hanns Eisler, zum Beispiel *Mon oncle a tout repeint*⁴⁴⁰. Brecht, Weill und Eisler galten in NS-Deutschland als »entartete« Künstler, und die *Dreigroschenoper* wurde vom NS-Regime verboten, womit die Sängerin mit der Entscheidung für die Darbietung dieser Stücke implizit ein politisches Statement abgab. Weitere Lieder aus Oswalds Repertoire waren die gesellschaftskritischen Chansons *La complainte de Kesoubah*, *Le grand étang* sowie das Anti-Kriegslied *Appel* mit Texten bzw. Musik von Jean Tranchant und Arthur Honegger.⁴⁴¹ Eine

437 Vgl. Cocteau, Jean: »Des goûts et des couleurs«, in: *Ce soir*, 21.9.1937, S. 2.

438 Oswald, Marianne: »Mon cahier de revendications«, in: *La Flèche*, 4.7.1936, S. 7. Dt. Übers.: »Ich bin mir dessen bewusst, dass meine Lieder die Zeit, in der wir leben, abbilden. Ich habe sie seit meinen Anfängen unvoreingenommen ausgesucht, einzig und allein geleitet durch meine Intuition, durch mein Herz. Mir wurde eine Wahrheit, meine Wahrheit, bewusst; für sie habe ich Körper und Seele gegeben«.

439 Vgl. Budzinski, Klaus; Hippen, Reinhard: *Metzler Kabarett Lexikon*, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1996, S. 291. – Hinton, Stephen: »Dreigroschenoper, Die«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006155>, Zugriff 6.3.2022.

440 Vgl. Langenbruch, Anna: »Marianne Oswald«, in: *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000609;jsessionid=536082A36A39F5685CF6EA98AB26587A?lang=de, Zugriff 6.3.2022.

441 Oswald, Marianne: *La complainte de Kesoubah*, Columbia, DF 1115. – Oswald, Marianne: »La complainte de Kesoubah«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique,

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

mit politischen Parolen versehene Werbung für Oswalds Schallplattenaufnahme von *Le grand étang* wurde im Hausjournal der Sozialistischen Partei, *Le Populaire*, veröffentlicht – was neben weiteren Aspekten wie etwa Oswalds Beziehungsnetzwerk⁴⁴² auf Verbindungen zur SFIO hinweist.⁴⁴³ Des Weiteren war Oswald für ihre Interpretation der Lieder *Chasse à l'enfant*, *La grasse matinée* und *Les bruits de la nuit* von Jacques Prévert und Joseph Kosma bekannt, die ihr persönlich gewidmet waren.⁴⁴⁴ Durch ihre ausdrucksstarke Interpretationsweise – eine Mischung aus Gesang, Sprechgesang und quasi gesprochenen Passagen – kreierte Oswald ihre eigenen Versionen der Stücke, und auch die Begleitung unterschied sich zum Teil von Kosmas Originalkompositionen. In einer zeitgenössischen Aufnahme von *Les bruits de la nuit* spielt das begleitende Instrumentalensemble beispielsweise nicht den notierten, harmonischen F-Dur-Akkord mit »sixte ajoutée« am Ende des Stücks⁴⁴⁵, sondern einen lauten, bedrohlichen Cluster-Schlag auf den tiefen Tasten des Klaviers⁴⁴⁶.

Abgesehen von ihrer musikalischen Zusammenarbeit, hatte Oswald mit Prévert und Kosma auch persönlich näher zu tun. Ein Zeichen ihrer Freundschaft mit Prévert war beispielsweise die Widmung ihrer Kindheitserinnerungen *One small voice*⁴⁴⁷ an den Dichter, der wiederum das Vorwort zur französischen Fassung dieses Werks mit dem Titel *Je n'ai pas appris à vivre* verfasste.⁴⁴⁸ Von gemeinsamen Proben Marianne Oswalds mit Joseph Kosma zeugt unter anderem ein Foto aus dem Nachlass Kosmas, auf dem die beiden beim Musizieren zu sehen sind.⁴⁴⁹ Die auf der Rückseite des Fotos notierte Zeile »Kosma faisant répéter Marianne Oswald«⁴⁵⁰ impliziert eine Hierarchie

1992. – Oswald, Marianne: *Le grand étang*, Columbia, DF 1114. – Oswald, Marianne: »Le grand étang«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992.
- 442 Vgl. hierzu Kap. 10.1.2.
- 443 Vgl. Nicolitch, Suzanne: »Un chant révolutionnaire: peuple tondu«, in: *Le Populaire*, 17.1.1934, S. 4.
- 444 Vgl. Oswald, Marianne: »Chasse à l'enfant«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992. – Oswald, Marianne: »La grasse matinée«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992. – Oswald, Marianne: »Les bruits de la nuit«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992. Zu den genannten Liedern vgl. das Kap. 2.3.4 über Joseph Kosma.
- 445 Vgl. Kosma, Joseph: *Les bruits de la nuit*, Paris: Enoch, [1937].
- 446 Vgl. Oswald, Marianne: »Les bruits de la nuit«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992.
- 447 Vgl. Oswald, Marianne: *One small voice*, New York: Whittlesey House, 1945, Widmung »To Jacques Prévert and all the children of the world«.
- 448 Vgl. Oswald, Marianne: *Je n'ai pas appris à vivre*, Paris: Domat, 1948.
- 449 Vgl. Médiathèque musicale Mahler Paris: »Kosma faisant répéter Marianne Oswald«, Foto, in: *Fonds Kosma*.
- 450 Ebd. Dt. Übers.: »Kosma probt mit Marianne Oswald«.

und vermittelt, dass Kosma die Probe leitete – was angesichts der Prominenz der Sängerin sowie ihren konkreten Vorstellungen der Interpretation wohl relativiert werden muss. Ein weiterer politisch links engagierter Künstler, der mit Oswald befreundet war und ihr auch Lieder widmete (zum Beispiel *Mes soeurs, n'aimez pas les marins, La dame de Monte-Carlo* oder *Anna la bonne*), war Jean Cocteau.⁴⁵¹ Die beiden haben sich vermutlich im von Cocteau mitbegründeten Kabarett »Le bœuf sur le toit« kennengelernt, wo Oswald ab 1933 regelmäßig als »chanteuse maison«⁴⁵² auftrat und mit (später) Volksfrontnahen Musikerinnen und Musikern, etwa Darius Milhaud, Maurice Yvain oder Arthur Honegger, zusammentraf.⁴⁵³ Besondere Aufmerksamkeit erhielt Oswalds Interpretation von *Anna la bonne*, das als »chanson sans musique«⁴⁵⁴ äußerst umstritten war und durch seinen Inhalt – das Dienstmädchen Anna vergiftet willentlich ihre Vorgesetzte – zusätzlich Aufmerksamkeit erregte.⁴⁵⁵ Cocteau kreierte neben Liedern für Marianne Oswald auch zahlreiche Porträts der Sängerin, unter anderem für das Titelbild ihrer Kindheitserinnerungen.⁴⁵⁶

Marianne Oswald wurde in der Presse der 1930er Jahre sowohl ihren Gesang als auch ihre Person betreffend heftig diskutiert.⁴⁵⁷ Nicht umsonst bezeichnete sie die Kulturzeitschrift *Comœdia* als »l'Etoile la plus discutée«⁴⁵⁸. Positive Artikel über Marianne Oswald erschienen mehrheitlich in politisch links angesiedelten Zeitungen, während die rechte Presse sehr negativ über sie berichtete, wie der Journalist Guy Laborde anmerkte: »la presse admire, si elle est de gauche, éreinte, si elle est de droite«⁴⁵⁹. Ebenso gespalten zeigte sich offensichtlich das Publikum.⁴⁶⁰ Zu den linken Blättern, die Marianne Oswald wohlgesinnt waren, zählten *Le Populaire*, *L'Humanité*, *Rouge-Midi*

451 Vgl. Bitton 2014, S. 495.

452 Bolchert 1992, S. 8. Dt. Übers.: »Haussängerin«.

453 Vgl. Langenbruch, Anna: »Marianne Oswald«, in: *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000609;jsessionid=536082A36A39F5685CF6EA98AB26587A?lang=de, Zugriff 6.3.2022.

454 Brach, Paul: »Marianne Oswald«, in: *Marianne*, 7.2.1934, S. 11. Dt. Übers.: »Lied ohne Musik«.

455 Vgl. Bitton 2014, S. 496.

456 Vgl. Oswald 1948.

457 Vgl. hierzu Langenbruch 2014, S. 385–396. Zur Pressepräsenz Marianne Oswalds vgl. auch Tessier, Eugénie: *Le »cas« Marianne Oswald et la critique musicale: La construction du personnage artistique depuis ses multiples perspectives*, PhD diss., Université d'Ottawa, 2019.

458 Anon.: »Gâté, Studio d'Art comique«, in: *Comœdia*, 30.1.1934, S. 5. Dt. Übers.: »meistdiskutierten Star«.

459 Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 30.8.1934, S. 4. Dt. Übers.: »die linke Presse ist begeistert, die rechte kritisiert scharf«.

460 Vgl. Achard, Paul: »Le faux 1933 et le vrai«, in: *Comœdia*, 19.6.1933, S. 2. – Barreyre, Jean: »Balieff sourit«, in: *Ric et Rac*, 9.12.1933, S. 6.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

und *Ce soir*.⁴⁶¹ Ihre gute Stellung bei der linken Presse wird zum Beispiel durch Genesungswünsche an die Sängerin nach ihrem gescheiterten Selbstmordversuch Anfang des Jahres 1937 (der laut Louis Léon-Martin von *Paris-soir* womöglich durch öffentliche Anfeindungen in der rechten Presse ausgelöst worden war⁴⁶²) vermittelt. So überbrachte der *Populaire* Wünsche »[a]u nom des très nombreux amis qu'elle compte dans notre Parti et au *Populaire*«⁴⁶³ und gab damit eine Verbindung der Sängerin sowohl zum *Populaire* als auch zur SFIO zu verstehen. Die *Humanité* zeigte Solidarität mit Marianne Oswald im Namen von »[t]ous ses amis du Front populaire, qui l'ont applaudie tant de fois dans leurs fêtes«⁴⁶⁴, was wiederum auf eine Verbindung Oswalds zur Volksfront hinweist. In rechten Journalen wie *L'Action française* oder *Le Temps* wurde Marianne Oswald stark angefeindet. In der nationalistischen und antisemitischen Zeitung *Action française*⁴⁶⁵ kritisierte Lucien Rebatet sowohl ihr Aussehen⁴⁶⁶ als auch ihr Wissen bzw. Können⁴⁶⁷ und attackierte die Sängerin antisemitisch⁴⁶⁸. Guy Laborde vom konservativen Blatt *Le Temps*⁴⁶⁹ sah es offensichtlich ganz besonders auf Marianne Oswald ab und veröffentlichte diverse negative und äußerst beleidigend geschriebene Kritiken. Er griff Marianne Oswald persönlich an⁴⁷⁰, kritisierte ihre Herkunft⁴⁷¹ und ihren Gesang⁴⁷². Des Weiteren verfasste Paul Achard – unter anderem in

- 461 Vgl. Anon.: »Fêtes et soirées«, in: *Rouge-Midi*, 11.12.1936, S. 3. – Anon.: »Informations culturelles«, in: *L'Humanité*, 13.9.1936, S. 8. – Anon.: »Marianne Oswald a chanté chez les grévistes«, in: *Le Populaire*, 9.6.1936, S. 2. – Anon.: »Notre cours des courses«, in: *L'Humanité*, 3.2.1938, S. 2.
- 462 Vgl. Léon-Martin, Louis: »Marianne Oswald: enfant martyr risqua sa vie pour chanter ...«, in: *Paris-soir*, 14.8.1938, S. 4. Vgl. hierzu auch Langenbruch, Anna: »Marianne Oswald«, in: *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000609;jsessionid=536082A36A39F5685CF6EA98AB26587A?lang=de, Zugriff 6.3.2022.
- 463 Anon.: »Marianne Oswald qui tenta de se suicider est hors de danger«, in: *Le Populaire*, 1.3.1937, S. 2, Hervorhebung vom Verfasser bzw. der Verfasserin. Dt. Übers.: »im Namen der sehr zahlreichen Freunde aus unserer Partei und beim *Populaire*«.
- 464 Anon.: »Marianne Oswald tente de mettre fin à ses jours en absorbant du gardenal«, in: *L'Humanité*, 28.2.1937, S. 1. Dt. Übers.: »allen ihren Freunden aus den Reihen des Front Populaire, die sie bei ihren Feiern so oft beklatscht haben«.
- 465 Vgl. BnF Gallica: *Les principaux quotidiens*, URL: <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens>, Zugriff 6.3.2022.
- 466 Vgl. Rebatet, Lucien: »Marianne Oswald«, in: *L'Action française*, 20.1.1934, S. 4.
- 467 Vgl. ebd.
- 468 Vgl. ebd.
- 469 Vgl. BnF Gallica: *Les principaux quotidiens*, URL: <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens>, Zugriff 6.3.2022.
- 470 Vgl. Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 9.5.1933, S. 5. – Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 5.2.1935, S. 5.
- 471 Vgl. Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 24.7.1934, S. 6.
- 472 Vgl. Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 9.5.1933, S. 5. – Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 12.12.1933, S. 5. – Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 30.1.1934, S. 5.

der rechtsextremen Zeitung *L'Ami du Peuple*⁴⁷³, aber auch in der an sich politisch neutralen Kulturzeitschrift *Comœdia* – Texte über Oswald, die aufgrund ihres beleidigenden Vokabulars als grenzüberschreitend einzustufen sind.⁴⁷⁴ Solche abwertenden Artikel erschienen vor allem in den Jahren 1933 und 1934, als Marianne Oswald noch neu in Paris war und ihre Karriere erst begann. Obwohl sich der raue Ton später etwas legte, blieb die Sängerin ein beliebter Angriffspunkt. Die linke Presse griff die Anfeindungen des rechten Lagers gegenüber Marianne Oswald teilweise auf und reagierte darauf. Louis Aragon, seinerseits Kommunist und Journalist der Blätter *L'Humanité* und *Commune*, führte die Kritik der Faschisten darauf zurück, dass diese nicht mit den wahren Worten der Sängerin umgehen könnten.⁴⁷⁵ Er nannte Oswald »quelqu'un des nôtres«⁴⁷⁶ und reihte sie somit in die politisch linke Fraktion ein. Die übermäßig negativ geschriebenen Artikel über Marianne Oswald in der rechten Presse auf der einen und Lobeshymnen in der linken Presse auf der anderen Seite vermitteln nicht nur, dass sich die Berichterstattung äußerst subjektiv gestaltete, sondern lassen auch auf einen politischen Hintergrund schließen. Demnach wurde Marianne Oswald als politisch engagierte Persönlichkeit wahrgenommen und dementsprechend instrumentalisiert.

2.3.7 Louis Saguer

*Wir leben in einer apokalyptischen Zeit, und noch nicht alle werden sich dessen bewußt [...] Aber wir alle, meine ganzen Komponistenkollegen, wissen, daß wir uns gegen die Barbarei und Tyrannei wehren müssen und wollen. Unter uns allen, selbst wenn wir über verschiedene Begriffe anderer Ansicht sind und vielleicht noch in zu widerspruchsvolle Problemchen persönlicher Art verwickelt und zersplittert sind, besteht Einigkeit über die Richtung und das Ziel.*⁴⁷⁷

Louis Saguer

Die hier zitierte Textpassage stammt aus einem in Louis Saguers Memoiren abgedruckten Artikel mit dem Titel »Schaffen und Stellung des Komponisten in heutiger Zeit«, der offenbar im Jahr 1939 entstand.⁴⁷⁸ Saguer themati-

473 Vgl. Panchasi, Roxanne: *Future Tense: The Culture of Anticipation in France between the Wars*, Ithaca: Cornell University Press, 2009, S. 118.

474 Vgl. beispielsweise Achard, Paul: »Le faux 1933 et le vrai«, in: *Comœdia*, 19.6.1933, S. 2.

475 Vgl. Aragon, Louis: »Marianne Oswald ou le réalisme de la chanson«, in: *L'Humanité*, 3.12.1936, S. 7.

476 Ebd. Dt. Übers.: »eine der Unseren«.

477 Saguer, Louis: »Schaffen und Stellung des Komponisten in heutiger Zeit«, in: *Werke und Tage: Texte zur Musik*, Saarbrücken: Pfau, 1998, hrsg. von Bruno Schweyer und Konrad Boehmer, S. 133–134.

478 Vgl. ebd., S. 49.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

siert in dem Text Terminologien musikalischer Begriffe, Arbeitsweisen im kompositorischen Bereich, historische Entwicklungen, Symbolwerte in der Musik, ästhetische Tendenzen, das Pariser Musikleben und die Wechselwirkungen von Musik und Politik. Den letzten Punkt betreffend schreibt Saguer, er und viele andere Künstlerinnen und Künstler hätten in den 1930er Jahren versucht, mit ihrer Musik zu einer Veränderung der politischen Situation beizutragen. Speziell in Bezug auf den Front Populaire erwähnt er, dass der kulturelle Anstoß der Volksfront, sich vermehrt im Bereich der Arbeitermusik und der Laienarbeit zu engagieren, Komponistinnen und Komponisten »aller politischen Schattierungen erfaßte«⁴⁷⁹. Zusätzlich zum politischen Aspekt sei hierfür aber auch »der Wunsch eines jeden, zur Sprache zu kommen und ein Publikum vor sich zu haben«⁴⁸⁰, eine Motivation gewesen.

Louis Saguer gestaltete die französische Volksfrontbewegung als Pianist, Dirigent, Komponist und Musikschriftsteller mit. Dieses Engagement fand stark in institutionellen Kontexten statt, was auf seine rasche Integration in Frankreich hinweist. Seine mehrfachen Aufenthalte in Paris seit 1929 und die Tatsache, dass er der französischen Sprache mächtig war, waren ihm diesbezüglich sicherlich hilfreich. Saguer fungierte zunächst als Regisseur in der kommunistisch geprägten *Fédération des théâtres ouvriers de France* (FTOF)⁴⁸¹, bevor er im Umkreis der Volksfront-nahen FMP wirkte. In der FMP arbeitete er unter anderem als Musikkritiker für deren Organ *L'Art musical populaire*. Seine Artikel, die vom Musikleben in Frankreich handelten, versah Saguer zum Teil mit einer politischen Note.⁴⁸² So brachte er etwa die vermehrten Auftritte deutscher Musikgruppen in Frankreich ab Ende 1938 mit dem Bonnet-Ribbentrop-Pakt vom 6. Dezember 1938 in Verbindung und äußerte die Vermutung, dass die Forderungen des faschistischen Italiens gegenüber Frankreich in Bezug auf die Territorien Korsika und Tunesien einen negativen Einfluss auf das französische Musikleben hätten.⁴⁸³ Zeitweise wirkte Saguer in der FMP als Dirigent des 1934 hervorgegangenen Chorale Populaire de Paris, der unmittelbar mit dem Front Populaire assoziiert war – wie auch bereits der Name vermittelt.⁴⁸⁴ Sein Kontakt zum bis

479 Saguer 1998 (»Schaffen und Stellung des Komponisten in heutiger Zeit«), S. 128.

480 Ebd.

481 Vgl. Esparza 1991, S. 18.

482 Vgl. Simon, J.-C.: »La vie musicale: Les concerts«, in: *L'Art musical populaire*, Februar 1939, S. 4. – Simon, Jean-Claude: »La vie musicale à Paris«, in: *L'Art musical populaire*, März 1939, S. 4.

483 Vgl. Simon, J.-C.: »La vie musicale: Les concerts«, in: *L'Art musical populaire*, Februar 1939, S. 4.

484 Vgl. Saguer 1998, S. 43.

heute existenten Chorale Populaire de Paris bestand laut Saguer auch noch Jahrzehnte nach der Volksfront-Zeit.⁴⁸⁵

Der Chorale Populaire de Paris brachte in den 1930er Jahren mehrere zeitgenössische Werke Saguers mit politischen Inhalten zur Aufführung. So stand der Chor etwa am 16. Februar 1936 in der Salle Pleyel bei einem von der FMP organisierten Konzert anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Todestags von Claude Joseph Rouget de Lisle mit *La guerre des paysans* von Saguer auf der Bühne.⁴⁸⁶ Ein weiteres Konzert, bei dem der Chor dasselbe Stück aufführte, wurde am 23. Juni 1937 von der FMP zugunsten spanischer Kinder im Exil organisiert.⁴⁸⁷ Der sechsstimmige Chorsatz *La guerre des paysans* (»Der Krieg der Bauern«) ist Teil einer Sammlung von drei Liedern, den *Trois chœurs a cappella d'après des chansons populaires françaises*, die auf französischen Volksliedern basieren.⁴⁸⁸ In allen drei Liedern wird die Armut der Bevölkerung thematisiert, wobei in *La guerre des paysans* zudem der Krieg angesprochen wird. Titel und Textinhalt von *La guerre des paysans* beinhalten Anspielungen auf die Bauernkriege des 16. Jahrhunderts, als die Bauern für mehr Rechte kämpften. Der Text lässt sich somit in eine Tradition der KP-nahen Geschichtserzählung einreihen, in der die Bauernkriege mit den Er rungenschaften Thomas Müntzers schon früh als eine Art »Vorbote« der Revolution gedeutet wurden.⁴⁸⁹ Gleichzeitig passt das Stück gut zum Esprit der Front-Populaire-Zeit, als die Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen für untere Gesellschaftsschichten ein aktuelles Thema war.

Ebenfalls vom Chorale Populaire de Paris gesungen wurde Saguers Arrangement des spanischen Volksliedes *Ah, si j'avais de l'huile!* – zum Beispiel bei einer Feier zum dritten Geburtstag des Chors am 11. März 1938 in der Pariser Mutualité.⁴⁹⁰ In *Ah, si j'avais de l'huile!* wird das Hungerleiden der

485 Vgl. ebd., S. 57.

486 Vgl. Bibliothèque nationale de France: Programmzettel für ein Konzert zum hundertsten Todestag von Rouget de Lisle in der Salle Pleyel am 16.2.1936, in: *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, Recueil de programmes et coupures de presse: 1926–1985, RES VM DOS-108.

487 Vgl. Anon.: »Concert au profit des enfants d'Espagne en exil organisé par la Fédération musicale populaire«, in: *Ce soir*, 23.6.1937, S. 6.

488 Vgl. Simon, Jean-Claude: *La guerre des paysans*, Paris: Editions sociales internationales, 1936. – Simon, Jean-Claude: »Trois chœurs a cappella d'après des chansons populaires françaises« (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, RES VMA MS-1168).

489 Vgl. Junghans, Reinhard: »Aufstieg und Niedergang des kommunistischen Müntz erbildes«, in: *Geschichte als Argumentationsfeld für die Gegenwart: Arbeiten zur Luther- und Müntz erzeption*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2018, S. 169–200.

490 Vgl. Bibliothèque nationale de France: Programmzettel für eine Feier des Chorale Populaire de Paris zu seinem dritten Geburtstag in der Salle de la Mutualité am 11.3.1938, in:

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Bevölkerung beklagt und die Heilige Maria um Hilfe gebeten. Inhaltlich dürfte Saguer auf den Spanischen Bürgerkrieg angespielt haben, als die schlechte Nahrungsversorgung der Menschen ein großes Problem darstellte. Trotz des ernsten Inhalts wirkt Saguers *Ah, si j'avais de l'huile!* heiter, insbesondere durch die zahlreichen »Tralala«-Passagen. In einem Artikel in *L'Art musical populaire* lobte Charles Koechlin die Qualität der Harmonisierungstechnik Louis Saguers in *Ah, si j'avais de l'huile!*.⁴⁹¹ 1938 wurde das Lied von der FMP ediert, was die erwähnten Verbindungen Saguers zur FMP nochmals unterstreicht.⁴⁹²

Die FMP war in die Herausgabe weiterer vier politischer Kompositionen bzw. Arrangements Saguers involviert. Eines dieser Werke war das *Défilé sur des thèmes révolutionnaires français* für Blasorchester aus dem Jahr 1936, das im Auftrag der FMP von den Volksfront-nahen Editions sociales internationales (ESI) herausgegeben wurde.⁴⁹³ Im *Défilé sur des thèmes révolutionnaires français* griff Saguer mehrere revolutionäre Lieder auf, wie zum Beispiel *Ah! ça ira* oder die *Carmagnole*.⁴⁹⁴ Der Titel »défilé« könnte auf eine Militärparade anspielen, verweist hier aber eher auf ein Potpourri als »aus ursprünglich nicht zusammengehörenden Melodien bzw. Kompositionen arrangiertes [...] Stück«⁴⁹⁵. Aus Programmzetteln und Pressemitteilungen geht hervor, dass das *Défilé sur des thèmes révolutionnaires français* bei zwei Veranstaltungen zum Anlass des 100. Todestages von Rouget de Lisle Ende Juni 1936 aufgeführt wurde – höchstwahrscheinlich von der in die Veranstaltungen eingebundenen Harmonie Populaire de Paris, die der FMP unterstand.⁴⁹⁶ Die Partitur des Stücks wurde in der kommunistischen *Humanité* zum Kauf angepriesen.⁴⁹⁷

Neben dem *Défilé sur des thèmes révolutionnaires français* wurde 1936 auch Saguers antikapitalistisches Stück *Les Rois* für Gesangsstimme und Klavier

»Recueil de programmes et coupures de presse: 1926–1985«, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, RES VM DOS-108.

491 Kœchlin, Charles: »Festival de musique«, in: *L'Art musical populaire*, Juli 1938.

492 Vgl. Simon, Jean-Claude: *Ah, si j'avais de l'huile*, Arrangement, Paris: Fédération musicale populaire, [1938].

493 Vgl. Simon, Jean-Claude: *Défilé sur des Thèmes révolutionnaires Français*, Paris: Editions sociales internationales, 1936.

494 Vgl. ebd.

495 Rubey, Norbert; Kornberger, Monika: »Potpourri«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Potpourri.xml, Zugriff 6.3.2022.

496 Vgl. Anon.: »Grand rassemblement populaire du dimanche 28 juin 1936, à Choisy-le-Roi à l'occasion du centenaire de Rouget de Lisle«, in: *L'Humanité*, 26.6.1936, S. 4. – Bibliothèque nationale de France: Programmzettel für ein Konzert zum hundertsten Todestag von Rouget de Lisle in der Salle Pleyel am 26.6.1936, in: *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, Recueil de programmes et coupures de presse: 1926–1985, RES VM DOS-108.

497 Vgl. Anon.: »Les nouveautés de la semaine: Des chants – de la musique«, in: *L'Humanité*, 29.9.1936, S. 8.

im Auftrag der FMP von den ESI herausgegeben.⁴⁹⁸ Der von Stéphane Berquier verfasste Text von *Les Rois* handelt davon, wie ein Volk zunächst seinen König tötet und sich anschließend gegen ein daraufhin installiertes, kapitalistisches Regime auflehnt. Es ist davon auszugehen, dass diese Inhalte als Anspielung auf die damals aktuelle politische Situation gedacht waren. Die Forderung nach einer antikapitalistischen Politik und mehr Mitspracherecht des Volkes ging mit den politischen Vorstellungen der Volksfront einher. Vom musikalischen Charakter her ist *Les Rois* tänzerisch im 6/8-Takt geschrieben und vermittelt eine positive Grundhaltung, passend zur hoffnungsvollen Stimmung des Textes.⁴⁹⁹

Direkt von der FMP und vermutlich ebenfalls im Jahr 1936 ediert wurde das Kampflied *Le Pain, la Paix, la Liberté*, das den Wahlslogan des Front Populaire im Titel trägt und im Kapitel 7.5 noch näher thematisiert wird.⁵⁰⁰ Das Lied wurde auch im Rahmen der FMP gesungen, wie eine Kopie von *Le Pain, la Paix, la Liberté* in einem Konvolut der FMP im Inventar der Association des Maisons de la Culture vermittelt.⁵⁰¹

Saguers vierstimmige Bearbeitung des russischen, revolutionären Liedes *Marche funèbre* – im deutschsprachigen Raum als »Unsterbliche Opfer« bekannt – wurde wiederum vom FMP-Organ *L'Art musical populaire* verlegt.⁵⁰² Das Kompositionsdatum dieses Stücks ist nicht überliefert, aber der Name »Jean-Claude Simon« auf der Partitur spricht für eine Komposition in den 1930er Jahren, denn Sagner verwendete dieses Pseudonym primär zu jener Zeit.⁵⁰³ Der *Marche funèbre* war ursprünglich ein russisches, revolutionäres Lied aus dem Jahr 1878 mit einem Text von Anton Arkhangelsky und Musik von Nikolay Ikonikov. Das Lied wurde vor allem während der Russischen Revolution von 1905 gesungen – vielfach bei Beerdigungen, unter anderem bei jener des russischen Revolutionärs Nikolai Ernestowitsch Bauman.⁵⁰⁴ Sagner lernte den *Marche funèbre* wahrscheinlich im Rahmen seiner Mitarbeit am Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) von Sergei Eisenstein kennen, denn das Lied kommt in dem Film als Instrumentalversion vor, und zwar in der

498 Vgl. Simon, Jean-Claude: *Les Rois*, Paris: Editions sociales internationales, 1936.

499 Vgl. ebd.

500 Vgl. Simon, Jean-Claude: *Le Pain, la Paix, la Liberté*, Paris: Fédération musicale populaire, [1936].

501 Vgl. Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »Fédération musicale populaire: Recueils de chants«, in: *Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS/7. Nähere Informationen zu *Le Pain, la Paix, la Liberté* von Louis Sagner finden sich im Kap. 7.5.

502 Vgl. Simon, Jean-Claude: *Marche funèbre*, Givors: L'Art musical populaire.

503 Vgl. ebd.

504 Vgl. Boer, Roland: *Lenin, Religion, and Theology*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, S. 182.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Beerdigungsszene des ermordeten Matrosen Grigory Vakulinchuk.⁵⁰⁵ Abgesehen von *Panzerkreuzer Potemkin* war Saguer in Deutschland bereits in die Komposition weiterer kommunistischer Filme involviert gewesen, zum Beispiel in *Oktober: Zehn Tage, die die Welt erschütterten* (1928) oder *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (1932). Zudem hatte er für die Aufführung von Johannes R. Bechers *Der große Plan: Epos des sozialistischen Aufbaus* (1931) die szenische Kantate *Bau der Bahn Turksib* komponiert, die jedoch nie aufgeführt wurde.⁵⁰⁶

Abgesehen von den bereits erwähnten Werken komponierte Louis Saguer in seinem Exil in Frankreich noch weitere Stücke mit politischen Inhalten, in deren Herausgabe oder Aufführungen die FMP aber nicht unmittelbar involviert war: das Lied *La nouvelle Ronde*⁵⁰⁷ (Text: Louis Aragon), das unter anderem bei einem Konzert der AEAR am 14. Juni 1934 in Paris zur Aufführung kam⁵⁰⁸, die Spanien-Kompositionen *Marsch der Deutschen in Spanien*⁵⁰⁹ (Fritz Hoff) und *Lina Odena*⁵¹⁰ (Lorenzo Varela)⁵¹¹, das *Lied der ägyptischen Kornträger*⁵¹² (Fritz Hoff), *Ça branle dans le manche*⁵¹³ (Jean-Baptiste Clément), *Les souris*⁵¹⁴ (Jean-Baptiste Clément) sowie *Ode au peuple* (Pierre-Jean Jouve) für Chor und Orchester⁵¹⁵. Das letztgenannte Stück ist angesichts seiner Textgestaltung als Bibeltext (13. Kapitel der biblischen Offenbarung des Johannes), vermischt mit Anspielungen auf den Nationalsozialismus und Adolf Hitler, besonders interessant gestaltet.⁵¹⁶ In dem Stück wird Hitler als wildes Tier beschrieben, von dem eine starke Bedrohung ausgeht und das die

505 Vgl. Eisenstein, Sergej; Meisel, Edmund: *Panzerkreuzer Potemkin & Oktjabr'*, München: Filmmuseum München, 2014.

506 Vgl. Boehmer 1997, S. 36. – Saguer 1998, S. 33.

507 Vgl. Simon, Jean-Claude: »La Nouvelle Ronde« (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS 21948).

508 Vgl. Bibliothèque nationale de France: Programmzettel für ein Konzert der AEAR in der Salle de la Grange-aux-Belles am 14.6.1934, in: *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, Recueil de programmes et coupures de presse: 1926–1985, RES VM DOS-108.

509 Vgl. Wolf, Hans: *Marsch der Deutschen in Spanien*, Manuskript, 28.12.1936 (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21946).

510 Vgl. Saguer, Louis: *Lina Odena*, Manuskript, 1937 (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21987).

511 Zu den Spanien-Kompositionen Saguers vgl. Kap. 9.2.

512 Vgl. Simoni, Wolf: *Lied der ägyptischen Kornträger*, Reichenberg: K. Kneschke, 1937.

513 Vgl. Saguer, Louis: *Ça branle dans le manche*, Manuskript (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21953).

514 Vgl. Saguer, Louis: *Les souris*, Manuskript (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21953).

515 Vgl. Saguer, Louis: *Ode au peuple*, Chorstimmen (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin*, VMH-9637). – Saguer, Louis: *Ode au peuple*, Orchesterpartitur, Manuskript, September/Okttober 1939–Dezember 1944 (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21997).

516 Vgl. Jouve, Pierre Jean: *Ode au peuple*, Paris: Guy Lévis Mano, März 1939.

Zahl 666 auf der Stirn trägt. Diese Zahl ist sowohl für ihre Assoziierung mit dem Tier, dem Antichristen als auch Hitler bekannt. Die Summe des Begriffs »Hitler« ergibt durch Zuweisung von A=100, B=101, C=102 etc. 666 (107 + 108 + 119 + 111 + 104 + 117).⁵¹⁷ Sagner verbindet in *Ode au peuple* politische Inhalte mit rhythmischer Komplexität und Atonalität. Damit fällt das Stück in eine Kategorie von Musik, die speziell von Hanns Eisler propagiert wurde. Mit diesem war Sagner näher bekannt, weil er – wie bereits weiter oben erwähnt – an der Arbeiterhochschule Berlin als Assistent Eislers tätig gewesen war.⁵¹⁸

Die eben besprochenen Kompositionen sowie der eingangs zitierte Artikel sind die Hauptquellen, die auf ein Engagement Sagners im Umkreis des Front Populaire verweisen. Des Weiteren vermitteln Kontakte des Komponisten zu politisch engagierten Persönlichkeiten seine Nähe zur Politik. Aus einem Brief des KPD-nahen Dirigenten Hermann Scherchen an Sagner aus dem Jahr 1939 geht etwa hervor, dass sich die beiden Anfang März 1939 in Paris für ein Treffen verabredeten.⁵¹⁹ Von einem Kontakt zum Komponisten Louis Durey, der im Umkreis des Front Populaire wirkte, zeugen Briefe, die vermutlich aus dem Jahr 1934 stammen.⁵²⁰ 1937 hatte er mit dem Komponisten Marcel Delannoy zu tun, als dieser Sagner zu einer Gratis-Eintrittskarte für eine Aufführung des vom Front Populaire mitfinanzierten Bühnenwerks *Liberté* verhalf, an dem auch Delannoy beteiligt war.⁵²¹ Mit Roger Désormière, dem wahrscheinlich renommiertesten, Front-Populaire-nahen Dirigenten⁵²², fand laut Sagner im Jahr 1940 eine Begegnung statt, als ihn Désormière während seiner Internierung im zentralfranzösischen Huriel besuchte, woraufhin Sagner Désormière eine Komposition widmete.⁵²³ Zudem scheint zwischen der in der FMP aktiven Elsa Barraine und Louis Sagner eine recht enge Beziehung bestanden zu haben. Sagner arrangierte unter anderem im Mai 1936 die von Barraine komponierten *Quatre chants juifs* für

517 Vgl. Dudley, Underwood: *Die Macht der Zahl: Was die Numerologie uns weismachen will (dt.)*, Basel: Springer, 1999, S. 78.

518 Vgl. Boehmer 1997, S. 36.

519 Vgl. Bibliothèque nationale de France: Brief von Hermann Scherchen an Louis Sagner, 2.3.1939, in: *Richelieu – Musique – magasin*, VM BOB-28705.

520 Vgl. Bibliothèque nationale de France: Briefe von Louis Durey an Louis Sagner, [1934], in: *Richelieu – Musique – magasin*, NLA-211 (84, 85).

521 Vgl. Bethe 2016, S. 83–84. – Bibliothèque nationale de France: Notiz von Marcel Delannoy betreffend einer Gratis-Eintrittskarte für Louis Sagner, in: *Richelieu – Musique – magasin*, VM BOB-28705.

522 Vgl. Racine, Nicole: »Désormière Roger [Désormière Pierre, Roger]«, in: *Le Maitron – dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social*, URL: <https://maitron.fr/spip.php?article22513>, Zugriff 6.3.2022.

523 Vgl. Sagner 1998, S. 49–50.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

den Gebrauch mit dem Chorale Populaire de Paris.⁵²⁴ Im Jahr 1943 verhalf Barraine Saguer zu gefälschten Papieren, damit er sich offiziell als Louis Saguer ausgeben konnte und somit besser Chancen hatte, von den Nationalsozialisten unentdeckt zu bleiben.⁵²⁵ Die eben erwähnten Kontaktpersonen Saguers bewegten sich primär in kommunistischen Kreisen, weshalb auch Saguer innerhalb der Volksfront in einem kommunistischen Umfeld verortet werden kann – zumal seine Kompositionen, seine institutionelle Einbindung sowie sein Wirkungskreis vor dem Exil⁵²⁶ ins kommunistische Milieu verweisen.

2.3.8 Eberhard Schmidt

Von der französischen Pionierorganisation wurde ich gebeten, drei Wochen in ein Zeltlager nahe Draveil zu kommen. Ich lernte dort viele französische Lieder kennen und mußte vom Kampf der Hitlergegner, besonders der Kommunisten in Deutschland berichten. War auch mein Französisch noch so holprig, so verstanden mich die Kinder trotzdem gut. Ich schrieb für sie auch ein Stück, in dem es um die Notwendigkeit der Volksfront ging.⁵²⁷

Eberhard Schmidt

In diesem Abschnitt aus seinen Memoiren berichtet der Musiker Eberhard Schmidt von seinem Engagement für die Kommunistische Jugend in einem Sommercamp in einem Ort südlich von Paris. Die beschriebenen Aktivitäten sind im Kontext seiner intensiven Tätigkeit für die Kommunistische Partei zu betrachten, die er ab 1932 als offizielles KPD-Parteimitglied verfolgte und im Rahmen der Exil-KP fortsetzte. Dem Erzählverlauf innerhalb des Textes nach zu urteilen, dürften die zitierten Begebenheiten im Jahr 1935 stattgefunden haben. Das im Zitat erwähnte »Stück, in dem es um die Notwendigkeit der Volksfront ging«, spricht ebenfalls für das Jahr 1935, als die Volksfrontbewegung in Frankreich gerade offiziell ins Leben gerufen wurde und insbesondere die Kommunistische Partei die »Notwendigkeit der Volksfront« propagierte. Das genannte Stück ist heute nicht überliefert, weshalb über dessen Inhalte nur spekuliert werden kann. Dies trifft auf die meisten Kompositionen Schmidts aus der Zeit vor 1945 zu, die nahezu alle verschollen sind.

524 Vgl. Barraine, Elsa: *Quatre chants juifs*, Abschrift von Louis Saguer, Mai 1936 (Bibliothèque nationale de France, Richelieu – Musique – magasin de la Réserve, MS-22952).

525 Vgl. Saguer 1998, S. 52.

526 Vgl. hierzu Boehmer 1997, S. 36.

527 Schmidt 1987, S. 47.

Nicht nur die zitierte Passage, sondern die gesamten Memoiren Eberhard Schmidts sind stark politisch gefärbt. Die Politik war definitiv ein wichtiger Bestandteil von Schmidts Leben, aber der politische Fokus seiner Memoiren muss auch im Kontext ihrer Entstehungszeit, den 1980er Jahren, betrachtet werden. Wie Gerd Rienäcker bereits im Geleitwort der Memoiren anmerkt, war es Schmidt zum Zeitpunkt des Verfassens seiner Erinnerungen ein Anliegen, die politische Bedeutung seines Wirkens und Schaffens hervorzuheben. »Es spricht ein Künstler, dem musikpolitisches und musikpropagandistisches Handeln Hauptsache ist«, und »es spricht ein Kommunist«, schreibt Rienäcker. Demnach wollte sich Schmidt explizit als politische Persönlichkeit inszenieren, um als solche in Erinnerung zu bleiben. Diese Tatsache wird – abgesehen vom Text selbst – auch in Anbetracht der Kapitelüberschriften deutlich, die sich stark an politischen Ereignissen und den politischen Stationen in Schmidts Leben orientieren. Da seine Memoiren eine der wenigen Quellen über seine Zeit im Exil darstellen, wird im vorliegenden Buch immer wieder darauf zurückgegriffen. Dabei muss aber stets die erwähnte, intentional politische Färbung der Texte, der Fokus auf politische Ereignisse und die Subjektivität der Darstellung im Hinterkopf behalten werden – zumal oft keine weiteren Quellen zum Abgleich der Informationen vorliegen.

In jenen Memoiren-Kapiteln, in denen Schmidt über sein Exil in Frankreich berichtet, betont er wiederholt die Bedeutung des KP-Netzwerks für sein damaliges Leben und Wirken. Da er und seine Partnerin Cora Schmidt-Eppstein⁵²⁸ keine Aufenthaltsgenehmigung besaßen⁵²⁹, waren die beiden auf ihre KP-Kontakte und die Hilfe der Partei angewiesen, um ihren Alltag zu meistern. Laut Schmidt erhielten sie eine »geringe finanzielle Unterstützung«⁵³⁰ von der Emigrationsleitung der KPD und wurden auch in der Wohnungssuche unterstützt.⁵³¹ Zudem war die KP offensichtlich hilfreich bei der Arbeitssuche, denn Schmidt erwähnt zahlreiche Gelegenheitsjobs, die er über sein kommunistisches Netzwerk ergatterte. Kurzzeitig habe ihn die Emigrationsleitung der KPD vier Stunden pro Tag in ihrem Büro angestellt.⁵³² Ein weiterer Jobauftrag der KP bestand im Sammeln von Spenden. Dabei habe es sich um Spenden für die Rote Hilfe gehandelt, die er gemein-

528 Nähere Informationen zu Cora Schmidt-Eppstein und ihrem Exil in Frankreich sind im Kap. 2.3.9 nachzulesen.

529 Vgl. Schmidt 1987, S. 42–43.

530 Ebd., S. 44.

531 Vgl. ebd., S. 42–43.

532 Vgl. ebd., S. 46.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

sam mit dem exilierten Kommunisten Hermann Geisen zusammentrug.⁵³³ Über einen gewissen Josef, einen »gebildete[n] Marxist[en]«⁵³⁴, habe er zudem eine rumänische Tänzerin kennengelernt, die ebenfalls »Genossin« gewesen sei und ihn als Komponisten für ihre jüdische Kindertanzgruppe engagiert habe.⁵³⁵ In diesem Kontext sei ein Ballett entstanden⁵³⁶, das trotz der kindlichen Geschichte eine politisch aussagekräftige Moral besaß: »Die armen Menschen müssen gegen die Reichen kämpfen«⁵³⁷. Mangels nötiger Geldmittel, um Musikerinnen und Musiker für die Aufführung zu bezahlen, komponierte Schmidt das Stück nach eigener Aussage ausschließlich für Klavier. Auch er selbst habe keine Entlohnung für den Auftrag erhalten.⁵³⁸ Dieses Beispiel zeigt, dass es insbesondere für weniger prominente Musikerinnen und Musiker eine Herausforderung war, im Exil in Frankreich an Aufträge im musikalischen Bereich zu gelangen, die bezahlt waren. Dasselbe galt etwa auch für Franz Landé, der nach längerer Aufenthaltszeit in Frankreich noch mit dem Überleben kämpfte.⁵³⁹ Lion Feuchtwanger berichtet Ähnliches über Personen anderer Berufsgruppen, die des Geldes wegen in Bereichen abseits ihrer gelernten Berufe arbeiten mussten.⁵⁴⁰ Dies traf auch auf Eberhard Schmidt zu, der sich gezwungen sah, eine Zeit lang die Revers von Mänteln im Geschäft eines »ostjüdischen Genossen« zu bügeln.⁵⁴¹ Er erwähnt in seinen Memoiren zudem Arbeiten als Noten-Kopist für einen Werbefilm-Komponisten.⁵⁴²

Eine gute Möglichkeit für exilierte Musikerinnen und Musiker, sich in Frankreich musikalisch zu betätigen und damit auch etwas Geld zu verdienen, stellte das Arbeitertheater dar. Allein von den neun Musikerinnen und Musikern, die im Zentrum dieses Buches stehen, waren sechs Personen im Agitprop- und Kabarett-Bereich aktiv.⁵⁴³ Schmidt wirkte laut seinen Memoiren in einer »kampfentschlossene[n] und lustige[n] Truppe«⁵⁴⁴ mit, die Agitprop betrieb und mit der er über ein Mitglied der AEAR in Kontakt

533 Vgl. ebd., S. 44–45.

534 Ebd., S. 46.

535 Vgl. ebd.

536 Vgl. Brauer, Juliane: »Eberhard Schmidt«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003208, Zugriff 6.3.2022.

537 Schmidt 1987, S. 46.

538 Vgl. ebd., S. 47.

539 Vgl. Mävers 2004, S. 153–156.

540 Vgl. Feuchtwanger 1964, S. 194.

541 Vgl. Schmidt 1987, S. 46.

542 Vgl. ebd.

543 Vgl. hierzu Kap. 5.

544 Schmidt 1987, S. 47.

gekommen war. Es handelte sich offenbar um eine französische Gruppe und somit eine der wenigen Zusammenarbeiten Schmidts abseits von Emigrantenkreisen – zumindest erwähnt der Musiker keine weiteren französischen Projekte für seine Pariser Zeit. Nach eigener Aussage komponierte Schmidt Chansons für die Gruppe und wirkte auch an Auftritten mit, die primär in kommunistisch regierten Vororten stattfanden. Die Gage sei von der jeweiligen Stadtverwaltung, vom PCF oder aus Spenden bezahlt worden. Aufgrund seiner schwierigen Exilsituation hätten ihm die anderen Mitglieder der Truppe oftmals freiwillig etwas mehr Geld überlassen, erinnert sich Schmidt.⁵⁴⁵

Was den privaten Bereich betrifft, erwähnt Eberhard Schmidt in seinen Memoiren sowohl Kontakte zu Mitgliedern der Exil-KPD als auch zu Anhängerinnen und Anhängern des PCF. Demnach traf er sich beispielsweise mit dem Verantwortlichen der KPD-Emigrationsleitung, August Hartmann, und mit den KPD-Politikerinnen bzw. -Politikern Maria Rentmeister, Wilhelm Beuttel und Willi Bürger. Mit Bürger und einem Österreicher habe er manchmal bei sich zu Hause Pässe für gefährdete Genossen gefälscht.⁵⁴⁶ Was französische, kommunistische Kreise betrifft, hatte Schmidt offenbar mit einem älteren Ehepaar aus Le Pré-Saint-Gervais zu tun, bei dem er des Öfteren zum Essen eingeladen war und das er über die aktuelle Situation in Deutschland informierte.⁵⁴⁷ Da Schmidt den östlich von Paris angesiedelten Ort Le Pré-Saint-Gervais in seinen Memoiren mehrfach erwähnt, ist anzunehmen, dass er sich dort häufiger aufhielt. Als Teil des »roten Gürtels« von Paris⁵⁴⁸ fand er in diesem Umfeld zudem viele Gleichgesinnte. Für seine musikalischen Übetätigkeiten wiederum, war für ihn laut eigener Aussage eine »mit den Kommunisten sympathisierende französische Familie«⁵⁴⁹ aus Paris ausschlaggebend, die ihm zwei Stunden täglich ihr Klavier zur Verfügung stellte. Zudem habe er deren Radio nutzen dürfen, um sich Konzertübertragungen anzuhören, denn er hatte offenbar weder das Geld noch die erforderliche Garderobe, um Konzerte zu besuchen.⁵⁵⁰ Mit Musikerinnen und Musikern stand Schmidt im Exil nur wenig im Austausch. Er erwähnt zwar einen Kontakt zu Paul Arma, der jedoch nicht intensiv gewesen sei.⁵⁵¹

545 Vgl. ebd.

546 Vgl. ebd., S. 43.

547 Vgl. ebd., S. 45.

548 Vgl. Stovall, Tyler: *The Rise of The Paris Red Belt*, Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1990, S. 50.

549 Schmidt 1987, S. 47.

550 Vgl. ebd., S. 48.

551 Vgl. ebd., S. 49.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Die Tatsache, dass Arma in seinen Memoiren Eberhard Schmidt kein einziges Mal erwähnt, bekräftigt, dass es zu keinem engeren Kontakt kam.⁵⁵² Gekannt haben dürften sich Arma und Schmidt aber schon, denn beide waren im Jahr 1934 in den antifaschistischen Kampf gegen den Saar-Anschluss involviert und bewegten sich im Saargebiet im Umkreis von Erich Weinert.⁵⁵³ Ein weiteres Ereignis, an dem Schmidt teilnahm und das als »Ausgangspunkt für die ersten Versuche zur organisatorischen Zusammenfassung deutscher Emigranten in einer deutschen Volksfront«⁵⁵⁴ interpretiert werden kann, war der Internationale Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur im Juni 1935 in Paris. Schmidt konnte sich nach eigener Aussage eine Eintrittskarte in die Mutualité für jenen Tag verschaffen, an dem Reden bekannter antifaschistischer Autorinnen und Autoren wie Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, Robert Musil, Max Brod, Anna Seghers und André Gide auf dem Programm standen.⁵⁵⁵

Im Oktober 1936 begann ein neues Kapitel in Eberhard Schmidts Leben, mit dem er sich zwar geografisch von Frankreich wegbewegte, aber nach wie vor im Kontext der Volksfront engagiert war. So zog er als Soldat mit den Internationalen Brigaden in den Spanischen Bürgerkrieg. Schmidt blieb der Moment, als man in Paris vom Ausbruch des Bürgerkrieges erfuhr, auch noch Jahrzehnte später in Erinnerung:

»Empörung erfaßte in Paris nicht nur die Linke, sondern auch viele unorganisierte, demokratisch oder liberal gesinnte Menschen. Überall, in den Cafés, auf den Straßen und Plätzen wurde heftig debattiert. Es gab riesige Protestdemonstrationen Pariser Arbeiter und Intellektueller und – abgesehen von der offiziellen französischen Regierung – eine große Bereitschaft zu helfen, einzugreifen.«⁵⁵⁶

Der Musiker spricht hier neben der Einsatzbereitschaft der Bevölkerung auch die Nichteinmischungspolitik der französischen Volksfrontregierung an. Er als Kommunist zeigte sich hingegen – entsprechend der Haltung des PCF⁵⁵⁷ – umgehend bereit, aus Solidarität nach Spanien in den Krieg zu

552 Vgl. Arma; Arma [1986].

553 Ebd., S. 72–73. – Brauer, Juliane: »Eberhard Schmidt«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003208, Zugriff 6.3.2022. – Schmidt 1987, S. 36. Zum Saarabstimmungskampf vgl. Kap. 3.

554 Langkau-Alex 1970, S. 173.

555 Vgl. Schmidt 1987, S. 49.

556 Ebd., S. 52.

557 Vgl. Anon.: »La première journée du congrès socialiste de Marseille«, in: *L'Humanité*, 11.7.1937, S. 1.

ziehen. Seine Sympathien galten laut eigener Aussage »natürlich der [spanischen] Volksfrontregierung«⁵⁵⁸. Schmidt setzt sein Engagement noch in einen übergeordneten Kontext, indem er meint, er habe aufgrund der »durch die Aktivität des Faschismus immer bedrohlicheren Weltlage«⁵⁵⁹ die Entscheidung für den bewaffneten Kampf in Spanien getroffen. Obwohl man Schmidt aufgrund seiner fehlenden militärischen Ausbildung zunächst nicht als Soldat akzeptieren wollte, wurde er mit zunehmender Zuspitzung der Lage schließlich doch als Interbrigadist angenommen und reiste mit einem vom Hilfskomitee für Spanien und dem PCF organisierten Sonderzug in Richtung Kriegsgebiet.⁵⁶⁰ Vermutlich war ihm diesbezüglich auch sein Kontakt zu Willi Bürger, der an der Organisation des Transports der Freiwilligen nach Spanien beteiligt war, hilfreich.⁵⁶¹ Schmidt kämpfte bis Kriegsende als Soldat für die spanische Republik und setzte sein antifaschistisches Engagement auch noch in der Internierung in Südfrankreich zwischen 1939 und 1941 fort.⁵⁶²

2.3.9 Cora Schmidt-Eppstein

So groß ist die Teilnahme, daß nach dem Sologesang der Genossin Cora ›Das Lied vom Strick‹ (von Hoff-Arma) sekundenlang Totenstille herrschte, bis auf die Frage der Genossin: ›Was meint ihr wohl, wozu? ...‹ (wir diese dicken Stricke gebrauchen werden) ein orkanartiger Beifall einsetzte.⁵⁶³

Volksstimme (Saarbrücken), 15.7.1934

Dieses Zitat stammt aus einer Konzertkritik eines antifaschistischen Chorabends im Volkshaus Neunkirchen im Saargebiet vom 8. Juli 1934, der von Paul Arma geleitet wurde und bei dem Cora Schmidt-Eppstein als Solistin auftrat. Die Veranstaltung war Teil einer Konzertreihe, die Arma im Kontext der aufkommenden Front-Populaire-Bewegung veranstaltete, um gegen einen Anschluss des Saargebietes an NS-Deutschland mobilzumachen. Der zitierte Artikel erschien in der *Volksstimme* Saarbrücken, dem Organ der Sozialdemokratischen Partei des Saargebietes, die das Engagement gegen einen

558 Schmidt 1987, S. 52.

559 Ebd.

560 Ebd., S. 53.

561 Vgl. ebd.

562 Zu Schmidts Spanien-Engagement vgl. Kap. 9.

563 Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar: Konzerte des Dudweiler Arbeiter-Chors unter der Leitung des revolutionären Komponisten Paul Arma im Saargebiet«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 15.7.1934.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Anschluss unterstützte. In dem erwähnten *Song vom Strick* (frz. Originalfassung *Han! Coolie!*) von Fritz Hoff und Paul Arma⁵⁶⁴ wird anhand des Leitmotivs des Stricks beschrieben, wie das Material des Stricks in Asien unter widrigsten Bedingungen hergestellt, in Europa zu einem Strick verarbeitet und in allen Ländern der Welt zum Erhängen von Menschen verwendet wird. Damit wird die Ausbeutung der asiatischen Bauern- und Arbeiterschaft durch die europäische Industrie sowie die Praxis der Exekution durch Erhängen angeprangert. Die Menschen sollten stattdessen (im Sinne der Einheitsfront) an einem Strick ziehen, heißt es im Liedtext. Cora Schmidt-Eppstein stand mit dem *Song vom Strick* (1933) nicht nur beim erwähnten Neunkirchener Chorabend, sondern auch bei der Gründungsfeier des Freiheits-Chors Friedrichsthal in Maybach am 2. Dezember 1934 solistisch auf der Bühne.⁵⁶⁵ Zu diesem Anlass führte sie zudem die *Ballade von der Krüppelgarde* (1930) von David Weber und Hanns Eisler auf, die in einer Kritik der *Volksstimme* als »ihr Lied«⁵⁶⁶ bezeichnet wurde, was Cora Schmidt-Eppstein eine besondere Stellung in der Interpretation dieses Stücks einräumt. Die *Ballade von der Krüppelgarde* ist ein Anti-Kriegslied und wurde von Eisler dramatisch vertont.⁵⁶⁷ Es wäre gut möglich, dass Schmidt-Eppstein den *Song vom Strick* und die *Ballade von der Krüppelgarde* auch bei Paul Armas Burbacher Chorabend am 15. Juli 1934 als Solistin präsentierte, denn auch dort standen beide Lieder auf dem Programm.⁵⁶⁸ Eberhard Schmidt berichtet in seinen Memoiren, dass seine Frau im Saargebiet zudem mit den politischen Stücken *Ballade vom Nigger Jim* und *Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter* von Eisler auftrat. Schmidt erwähnt entsprechende Auftritte im Lokal Stiefel, das als Treffpunkt der KPD bekannt war und das von Gustav Regler, der im Saarkampf eine bedeutende Rolle übernahm, als »Versammlungsort der Volksfront«⁵⁶⁹ bezeichnet wurde. In dem Lokal fanden regelmäßig politische Kulturabende statt, die von Gustav Regler mitgestaltet wurden.⁵⁷⁰ Cora Schmidt-Eppstein nahm, zusätzlich zu den hier genannten, noch an zahlreichen weiteren Kon-

564 Vgl. Arma, Paul: *Han! Coolie!*, Paris: Publrime.

565 Vgl. Anon.: »Wir verteidigen die Kultur gegen den Hitlerfaschismus: Tausend auf Grube Maybach«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 6.12.1934.

566 Ebd.

567 Vgl. Eisler, Hanns: *Ballade von der Krüppelgarde*, Wien: Universal Edition, 1997.

568 Vgl. Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für einen Proletarischen Liederabend mit Paul Arma in Burbach am 15.7.1934.

569 Scholdt, Günter: »Die Saarabstimmung 1935 aus der Sicht von Schriftstellern und Publizisten«, in: *Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend*, 45 (1997), S. 190.

570 Vgl. Hesse, Christoph: *Filmexil Sowjetunion: Deutsche Emigranten in der sowjetischen Filmproduktion der 1930er und 1940er Jahre*, München: edition text + kritik, 2017, S. 220.

zerten im Kontext des Saarabstimmungskampfes teil.⁵⁷¹ Die politische Linie betreffend sprechen diese Veranstaltungen und das von der Sängerin dargebotene Repertoire durchweg für ein Engagement im KPD-Umfeld. Sowohl für ihre Zeit im Saargebiet als auch zuvor in Berlin ist zudem ein parteipolitisches Engagement Schmidt-Eppsteins im Rahmen der Kommunistischen Partei nachgewiesen.⁵⁷² Vermutlich kam sie ursprünglich über ihren Onkel Eugen Eppstein, der als KPD-Politiker tätig war, in Kontakt mit kommunistischen Kreisen.⁵⁷³

Neben Auftritten im politischen Milieu gab Cora Schmidt-Eppstein während ihres Exils im Saarland zwischen 1933 und 1935 auch wiederholt Konzerte im Rahmen der jüdischen Gemeinde. Bei einem Konzert des Jugendbundes der Synagogengemeinde Saarbrücken im Juli 1933 führte sie romantische Lieder und Arien auf – mit ihrem Ehemann als Klavierbegleiter.⁵⁷⁴ Bei einem weiteren Konzert in der Synagoge Saarbrücken am 5. November 1933 präsentierte sie »[d]rei deutsche Gesänge jüdischen Inhalts«⁵⁷⁵. Hinzu kamen Auftritte mit dem Oberkantor Rudolf Loewy, mit dem die Sängerin gut bekannt war und der ihr vermutlich die meisten Auftritte in der jüdischen Gemeinde vermittelte.⁵⁷⁶ Eberhard Schmidt zeigt sich in seinen Memoiren verwundert, dass seine Frau immer wieder Konzertanfragen der jüdischen Gemeinde erhielt, obwohl sie als Kommunistin bekannt und alles andere als religiös gewesen sei.⁵⁷⁷ Damit vermittelt Schmidt implizit, dass sich politisches Engagement (speziell im Rahmen der Kommunistischen Partei) und Religion ausschließen – was auf das Umfeld seiner Frau jedoch nicht

571 Vgl. hierzu Kap. 3.2.

572 Vgl. Scheib, Amei: »Cora Eppstein«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005944, Zugriff 6.3.2022. Vgl. hierzu auch Kap. 3.1.

573 Vgl. Bies 2004, S. 29. Eugen Eppstein war zunächst SPD-Mitglied und während des Ersten Weltkrieges Mitglied des Spartakusbundes, welcher 1919 in der KPD aufging. In der Folge war Eppstein als KPD-Politiker tätig, zeitweise sogar als Reichstagsabgeordneter (vgl. Weber, Hermann; Herbst, Andreas: *Deutsche Kommunisten: Biographisches Handbuch 1918 bis 1945*, 2. Aufl., Berlin: Karl Dietz, 2008, S. 229). Laut Eberhard Schmidt wandten sich er und Cora Schmidt-Eppstein von Eugen Eppstein ab, als er mit der Ultralinken um Arkadi Maslow und Eislers Schwester Ruth Fischer sympathisierte (vgl. Schmidt 1987, S. 27).

574 Vgl. Anon.: »Aus den Vereinen. Bemerkungen zu zwei Sonderveranstaltungen des Jugendbundes«, in: *Nachrichtenblatt der Synagogen-Gemeinde des Kreises Saarbrücken*, 6. Jg., Nr. 5, 3.8.1933, S. 3.

575 Anon.: »Synagogenkonzert in Saarbrücken«, in: *La Tribune Juive* (Strasbourg), Nr. 45, 10.11.1933, S. 771.

576 Vgl. Scheib, Amei: »Cora Eppstein«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005944, Zugriff 6.3.2022.

577 Vgl. Schmidt 1987, S. 35.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

zutraf. So war etwa das erwähnte Konzert vom 5. November 1933 politisch motiviert, denn es wurde zugunsten der Flüchtlingsfürsorge veranstaltet.⁵⁷⁸ Zudem leitete Oberkantor Loewy den Arbeiter-Gesangsverein St. Annual, mit dem Schmidt-Eppstein als Solistin auftrat – was wiederum auf die Vermischung religiöser und politischer Sphären hinweist.⁵⁷⁹

Im Gegensatz zu Cora Schmidt-Eppsteins Saarländer Zeit zwischen 1933 und 1935 ist aus ihrer Pariser Periode kein einziges öffentliches Konzert nachzuweisen. Hierfür sind mehrere Gründe denkbar. Zunächst einmal sind nur wenige Quellen überliefert, die über Schmidt-Eppsteins Wirken in Paris Bescheid geben. Eberhard Schmidt beschreibt in seinen Memoiren über jene Zeit vor allem sein eigenes Schaffen und geht kaum auf jenes seiner Frau ein. Zudem war er ab Oktober 1936 nicht mehr vor Ort, weshalb er über die Aktivitäten von Cora Schmidt-Eppstein ab diesem Zeitpunkt nicht informiert war. Auch in der Presse finden sich ab 1935 keinerlei Informationen über Konzerte der Sängerin. Es kann vermutet werden, dass Schmidt-Eppstein in ihrer Anfangszeit in Paris eher mit Ensembles als solistisch auftrat, da sie noch keinen größeren Bekanntheitsgrad hatte. Dies würde erklären, weshalb sie in den im Rahmen dieses Buches durchgesehenen Zeitungen nicht namentlich erwähnt wurde. Es ist auch denkbar, dass sie an kleineren Veranstaltungen mitwirkte, über welche die Presse nicht berichtete. So verhielt es sich etwa auch mit Eberhard Schmidts erwähntem Engagement für eine jüdische Kindertanzgruppe, seinen Aktivitäten für eine französische Pionierorganisation oder seinen Auftritten mit einer Agitproptruppe, die allesamt nicht in der Presse dokumentiert sind. Ohne Aufenthaltsgenehmigung und Arbeitserlaubnis muss es für Schmidt-Eppstein zudem extrem schwierig gewesen sein, sich in der öffentlichen Musikbranche zu etablieren. Eventuell hat sich ihre musikalische Tätigkeit auch einfach – vielleicht aufgrund der damaligen Verschlechterung ihrer gesundheitlichen Lage – reduziert oder in andere Bereiche wie das Unterrichten verlagert. Oder aber die Musik kam generell zu kurz, da es zunächst darum ging, sich mit Gelegenheitsjobs das Überleben zu sichern. Eberhard Schmidt berichtet jedenfalls ausschließlich von privaten Konzerten seiner Frau bei einer befreundeten, »mit den Kommunisten sympathisierende[n] französische[n] Familie«⁵⁸⁰ in Paris. Die Treffen seien jeweils so abgelaufen, dass Schmidt-Eppstein Gesangseinlagen zum

578 Vgl. Anon.: »Synagogenkonzert in Saarbrücken«, in: *La Tribune Juive* (Strasbourg), Nr. 45, 10.11.1933, S. 771.

579 Vgl. Bies 2004, S. 30.

580 Schmidt 1987, S. 47.

Besten gab, und im Anschluss daran wurde gemeinsam ein Glas Wein getrunken.⁵⁸¹

Wie bereits erwähnt, werden ab dem Zeitpunkt von Eberhard Schmidts Engagement im Rahmen der Internationalen Brigaden im Oktober 1936 seine Memoiren als Quelle über das Leben und Wirken Cora Schmidt-Eppsteins weitgehend irrelevant. Das Einzige, was Schmidt noch erwähnt, ist, dass Cora gerne nach Spanien mitgekommen wäre, »aber es ging nicht«⁵⁸². Die Motivation der Sängerin, mit in den Bürgerkrieg zu ziehen, um gegen die Faschisten zu kämpfen, weist darauf hin, dass Cora Schmidt-Eppstein zu jener Zeit den antifaschistischen Kampf nach wie vor aktiv verfolgte. Eine weitere Stelle in Schmidts Memoiren vermittelt, dass sich Schmidt-Eppstein auch noch im Jahr 1939 in kommunistischen Kreisen bewegte, wenn es heißt: »Meine Frau teilte mir mit, sie könne mir kein Geld schicken. Sie würde das wenige, was sie verdiente, einem Genossen geben, damit er eine kleine Schusterei für Emigranten einrichten könne«⁵⁸³. Eberhard Schmidt hielt das Szenario mit dem Genossen und der Schusterei zwar für plausibel, vermutete darin aber im Nachhinein eine Ausrede. Sie habe wohl das Geld selbst dringend gebraucht, da sie damals wahrscheinlich schon sehr krank war, was sie ihrem Mann jedoch verheimlichte.⁵⁸⁴ Dass die Sängerin bereits zu Beginn des Jahres 1939 unter einer schweren Krankheit litt, wird auch über einen Zeitungsartikel vom 20. Januar 1939 vermittelt, der in *La Défense*, dem Organ des SRI, erschien. In dem Artikel ist eine Gerichtsverhandlung Thema, in der es um Schmidt-Eppsteins Versäumnis, eine Aufenthaltsgenehmigung zu beantragen, ging. Das Tribunal zeigte offenbar Mitgefühl mit der Sängerin – eben auch, weil sie schwer krank war – und verzichtete auf die Verhängung einer einjährigen Gefängnisstrafe sowie 100 Francs Strafzahlung.⁵⁸⁵ In *La Défense* wird diese Gerichtsentscheidung als »jugement humain«⁵⁸⁶ gewertet und im Gegensatz dazu das Dekret vom 2. Mai 1938 zur Verschärfung der Ausländerpolitik, das im Fall Cora Schmidt-Eppsteins zum Tragen hätte kommen sollen, als »inique«⁵⁸⁷. Die klare Positionierung der Zeitung für die Sängerin legt eine Verbindung zwischen Cora Schmidt-Eppstein und *La Défense* bzw. dem SRI nahe. Für eine solche Verbindung spricht auch die

581 Vgl. ebd.

582 Ebd., S. 53.

583 Ebd., S. 83.

584 Vgl. ebd.

585 Vgl. Blavier, Lucien: »Un jugement humain du tribunal correctionnel de Pontoise«, in: *La Défense*, 20.1.1939, S. 3.

586 Ebd. Dt. Übers.: »menschliches Urteil«.

587 Ebd. Dt. Übers.: »ungerecht«.

2. Politisch engagierte Musikerinnen und Musiker

Tatsache, dass Schmidt-Eppstein bereits in ihrer Berliner Zeit für die Internationale Arbeiterhilfe, also die Vorgängerorganisation der Internationalen Roten Hilfe als deutsches Pendant zum SRI, aufgetreten war.⁵⁸⁸

Aus parteipolitischen Diskussionen aus dem Jahr 2015 geht hervor, dass Cora Schmidt-Eppstein als kontroverse, politische Persönlichkeit in Erinnerung geblieben ist. Grund für die Streitigkeiten war die Planung eines nach Cora Schmidt-Eppstein benannten Platzes bei der evangelischen Kirche St. Johann in Saarbrücken. Die Idee für eine derartige Würdigung Cora Schmidt-Eppsteins ging im Januar 2015 von der Bezirksbürgermeisterin Christa Piper aus den Reihen der SPD aus. Anlässlich des 80. Jahrestags der Saarabstimmung und der zu dieser Zeit aktuellen Diskussion um Flüchtlingsströme hielt Piper eine Ehrung Cora Schmidt-Eppsteins für angemessen. Der Vorschlag stieß jedoch nicht bei allen politischen Parteien auf Begeisterung. Insbesondere die Christlich Demokratische Union Deutschlands (CDU) zeigte sich kritisch. Der CDU-Politiker Joachim Radewahn betonte zwar seinen Respekt gegenüber Cora Schmidt-Eppstein, sah aber nicht ein, warum man nicht »Widerstandskämpfer aus dem bürgerlichen Milieu statt bekennende Kommunisten«⁵⁸⁹ vorschlug. Daniel Wagner von der CDU zweifelte die »Vorbildfunktion«⁵⁹⁰ und historische Bedeutung⁵⁹⁰ Schmidt-Eppsteins an und meinte, die Sängerin habe »nichts Bedeutendes für Saarbrücken geleistet«⁵⁹¹. Abgesehen davon wisse man viel zu wenig über ihr Wirken. Während über die Bedeutung Schmidt-Eppsteins für Saarbrücken gestritten werden kann, liegt Wagner aber definitiv falsch, wenn er meint, man wisse zu wenig über ihr Wirken. So ist zwar über ihr Leben insgesamt nur wenig bekannt, ihre Rolle im Saarabstimmungskampf ist hingegen gut dokumentiert. Die Ablehnung der CDU dürfte eher daher rühren, dass Schmidt-Eppstein politisch gegensätzlich eingestellt war und die CDU das Engagement Schmidt-Eppsteins gegen einen Anschluss des Saargebietes an Deutschland generell nicht guthieß. So hatte sich die CDU etwa im Vorfeld der Volksbefragung über das Europäische Statut für das Saarland vom 23. Oktober 1955 aktiv gegen das Saarstatut und für eine Vereinigung mit Deutschland eingesetzt und sich damit sogar gegen den Bundespräsidenten Konrad Ade-

588 Vgl. Scheib, Anei: »Cora Eppstein«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005944, Zugriff 6.3.2022.

589 Wagner, Peter: »Cora-Eppstein-Platz für St. Johann«, in: *Saarbrücker Zeitung Online*, URL: https://www.saarbruecker-zeitung.de/saarland/saarbruecken/saarbruecken/saarbruecken/cora-eppstein-platz-fuer-st-johann_aid-1439765, Zugriff 6.3.2022.

590 Ebd.

591 Ebd.

nauer aus der eigenen Partei gestellt.⁵⁹² Im Streit um einen Cora-Eppstein-Platz reagierte Christa Piper folgendermaßen auf Kritik an ihrem Vorschlag: »So lange ein Euthanasiearzt Ehrenbürger und Straßen nach »Nationalisten« benannt seien, erlaube sie sich, Gegenvorschläge wie »Cora-Eppstein-Platz« zu machen«⁵⁹³. Im Endeffekt stimmten die SPD, die Linke, die Piratenpartei und zwei Grüne für einen »Cora-Eppstein-Platz«. Die CDU, die FDP und die Grüne Andrea Schrickel sprachen sich dagegen aus.⁵⁹⁴ Trotz der vielen Gegenstimmen wurde ein Jahr nach den Diskussionen der neue Cora-Eppstein-Platz eingeweiht, mit der Widmung »Antifaschistische Künstlerin und Sängerin«⁵⁹⁵, die bis heute auf dem Straßenschild zu lesen ist.

592 Vgl. Michel, Judith: *Eingliederung des Saarlands in die Bundesrepublik*, URL: <https://www.kas.de/de/web/geschichte-der-cdu/kalender/kalender-detail/-/content/ingliederung-des-saarlands-in-die-bundesrepublik>, Zugriff 6.3.2022.

593 Ebd.

594 Vgl. ebd.

595 Anon.: »Cora-Eppstein-Platz: Stadt Saarbrücken würdigt Nazi-Gegnerin«, in: *Saarbrücker Zeitung Online*, URL: https://www.saarbruecker-zeitung.de/saarland/saarbruecken/saarbruecken/saarbruecken/cora-eppstein-platz-stadt-saarbruecken-wuerdigt-nazi-gegnerin_aid-1711329, Zugriff 6.3.2022.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung vom 13.1.1935

Am 13. Januar 1935, als sich der Front Populaire gerade konstituierte, wurde im Saargebiet, das seit dem Friedensvertrag von Versailles wirtschaftlich an Frankreich gebunden war, über einen potenziellen Anschluss an NS-Deutschland abgestimmt. Gemeinsam mit Antifaschistinnen und Antifaschisten aus dem Saargebiet, darunter zahlreichen Volksfrontanhängerinnen und Volksfrontanhängern, machten Flüchtlinge aus NS-Deutschland gegen einen Anschluss mobil. Exilierte Musikerinnen und Musiker politisierten und musizierten im Saarland für die gemeinsame Sache und gegen den Faschismus.

3.1 Engagement im Umkreis der KPD

Seit der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg und dem Versailler Vertrag von 1919 bzw. dessen Inkrafttreten im Jahr 1920 stand das zuvor deutsche Saargebiet unter der Verwaltung des Völkerbundes. 1935 sollte nun, wie im Versailler Vertrag vereinbart, die Bevölkerung in einer Volksabstimmung über die künftige Rechtsordnung im Saarbeckengebiet abstimmen.⁵⁹⁶ Die erste Wahlmöglichkeit bestand in der Beibehaltung des Status quo, also der gegenwärtigen Rechtsordnung. Die zweite Option stellte eine Vereinigung mit Frankreich dar, und die dritte Möglichkeit war ein Anschluss an Deutschland. Bis 1933 waren sich eigentlich alle Parteien des Saargebietes einig, dass eine Angliederung an Deutschland die beste Option wäre, denn der Großteil der Saarbevölkerung fühlte sich trotz des französischen Einflusses⁵⁹⁷ zum deutschen Volk gehörig.⁵⁹⁸ Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten

596 Vgl. hierzu Paul, Gerhard: *»Deutsche Mutter – heim zu Dir« – Warum es mißlang, Hitler an der Saar zu schlagen: Der Saarkampf 1933 bis 1935*, Köln: Bund, 1984.

597 Als Kompensation für die erlittenen Kriegsschäden sicherte der Versailler Vertrag Frankreich das Eigentum und ausschließliche Ausbeutungsrecht an den Kohlegruben im Saargebiet zu, wodurch Frankreich zu einem wichtigen Arbeitgeber aufstieg. Zudem unterstand das Saarland dem französischen Zoll, der Franc wurde zum alleinigen Zahlungsmittel ernannt, und die Unterrichtssprache war hauptsächlich Französisch.

598 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 182. – Widmaier 2016 (»Le compositeur militant«: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«), S. 253. Der allgemeine Wunsch nach einem Anschluss wurde durch die zunehmende Ausbeutung durch französische Firmen und den aufkeimenden Nationalismus nach der Wirtschaftskrise verstärkt (vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 182).

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

in NS-Deutschland änderten die linken Parteien im Saargebiet jedoch ihren Kurs. Die Kommunisten optierten zunächst für »ein rotes Saargebiet in einem roten Rätedeutschland«⁵⁹⁹ – wobei ein »rotes« Deutschland angesichts der Regierungsmacht des NS-Regimes de facto keine Option war. Im Juni 1934 bekannten sich dann Teile der KPD zu einer Status-quo-Lösung, und auch die SPD machte zunehmend Werbung für die Beibehaltung der vorherrschenden Rechtsordnung.⁶⁰⁰ Am 4. Juli bildeten die bis dahin verfeindeten Parteien KPD und SPD »die erste regionale politische Einheitsfront gegen den Nationalsozialismus«⁶⁰¹. Einen Tag später fand auch schon die erste gemeinsame Kundgebung statt.⁶⁰² Die antifaschistische Koalition machte es sich zur Aufgabe, mit der »Wahrheit über das Dritte Reich« aufzurütteln und erhoffte sich dadurch, die Wählerinnen und Wähler von ihrem Standpunkt in der Saarfrage zu überzeugen.⁶⁰³ Die Saarländer Einheitsfront weitete sich parallel zur Bildung des Front Populaire in Frankreich zu einer regelrechten Volksfront aus, die neben linken auch bürgerliche und unpolitische Kräfte in ihren Kampf gegen ein von Hitler regiertes Saargebiet miteinschloss.⁶⁰⁴ So berichtete unter anderem der antifaschistische *Gegen-Angriff* von einem »Triumphzug der siegenden Volksfront«⁶⁰⁵ als »verheissungsvoller Auftakt zu dem Sieg am 13. Januar«⁶⁰⁶. Wie die Historikerin Ursula Langkau-Alex betont, ist das antifaschistische Engagement im Saargebiet auch konkret im Kontext der frühen Front-Populaire-Bewegung zu betrachten.⁶⁰⁷ Die politisch gegenteilig eingestellte Deutsche Front machte hingegen für eine Angliederung des Saarlandes an Deutschland mobil.⁶⁰⁸ Im Endeffekt konnte die Rechte deutlich mehr Personen mobilisieren als die Linke, denn bei der Volks-

599 Widmaier 2016 (»Le compositeur militant: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«), S. 253.

600 Vgl. Paul, Gerhard: »Die Saarabstimmung 1935: Determinanten eines verhinderten Lernprozesses über den Faschismus an der Macht«, in: *Politische Vierteljahresschrift*, 26 (März 1985), S. 11.

601 Langkau-Alex 1970, S. 172.

602 Vgl. Anon.: »Einheitsfront an der Saar: Erste gemeinsame Kundgebung der Sozialdemokraten und Kommunisten«, in: *Pariser Tageblatt*, 6.7.1934, S. 1.

603 Vgl. Paul 1985, S. 12.

604 Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 182.

605 Anon.: »Der 6. Januar an der Saar: Triumphzug der siegenden Volksfront«, in: *Der Gegen-Angriff* (Prag), 9.1.1935.

606 Ebd.

607 Vgl. Langkau-Alex 1970, S. 172. Nähere Informationen zum Saarabstimmungskampf finden sich in Kap. 3.

608 Laut linken Zeitungen wurden vonseiten der »Deutschen Front« Terror und Gewalt angewandt. »[W]er nicht in den Mitgliederlisten der »Deutschen Front« steht, ist als Staatsfeind gekennzeichnet« (Wink, Hannes: »Freiheitskampf an der Saar«, in: *Neuer Vorwärts*, 27.5.1934, S. 1), hieß es im sozialdemokratischen *Neuer Vorwärts* im Mai 1934. Das *Pariser*

abstimmung optierten 90,8 Prozent der Saarbevölkerung für eine Vereinigung mit Deutschland.⁶⁰⁹ Unmittelbar nach den Wahlen verließen angesichts des anstehenden Anschlusses an NS-Deutschland tausende Menschen aus politischen bzw. religiösen Gründen das Saargebiet.⁶¹⁰ Heute erinnert noch die »Straße des 13. Januar« in Saarbrücken an die Volksabstimmung.⁶¹¹

Eine bedeutende Persönlichkeit im antifaschistischen Kampf an der Saar war der Schriftsteller Erich Weinert. Dieser war Mitbegründer des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, seit 1929 Mitglied der KPD und Journalist für das 1933 vom NS-Regime verbotene Blatt *Die Rote Fahne*.⁶¹² Weinert war für seine politischen Darbietungen bekannt, die ihm sowohl in Deutschland als auch im Saargebiet Auftrittsverbote einbrachten.⁶¹³ Im Rahmen des Saarabstimmungskampfes veranstaltete Erich Weinert zwischen Oktober 1933 und Januar 1935 etwa 50 Vortragsabende und trat bei ungefähr 150 Kundgebungen auf.⁶¹⁴ Als Dreh- und Angelpunkt im antifaschistischen Kampf motivierte er exilierte Kolleginnen und Kollegen, zum Beispiel die Schriftsteller Theodor Balk und Gustav Regler, im Saarland für die gemeinsame Sache einzutreten.⁶¹⁵

Tageblatt berichtete über »[w]üste Hetze trotz des Neutralitätsversprechens« (Anon.: »Deutschland bricht Saar-Abkommen: Wüste Hetze trotz des offiziellen Neutralitätsversprechens«, in: *Pariser Tageblatt*, 27.9.1934, S. 1).

609 Vgl. Paul 1985, S. 5.

610 Über Angriffe auf Flüchtlinge vonseiten der Nationalsozialisten berichteten zum Beispiel das *Pariser Tageblatt* oder *Der Gegen-Angriff* (vgl. Anon.: »SS. schiesst auf Flüchtlinge: Die ersten Emigranten auf französischem Boden – Die Führer der ›Einheitsfront‹ noch in Saarbrücken«, in: *Pariser Tageblatt*, 17.1.1935, S. 1. – Anon.: »Wütender Terror in Saarbrücken«, in: *Der Gegen-Angriff*, 17.1.1935).

611 Nach der Volksabstimmung 1935 hatten die Nationalsozialisten die Straße zwischen Schlachthof und Polizeikaserne in Saarbrücken als »13ter Januar-Straße« benannt. 1949 wurde sie in Schlachthofstraße und später in St. Arnualer Straße umbenannt. 1957 kam man wieder auf den Namen von 1935 zurück, in etwas abgeänderter Form: »Straße des 13. Januar« (vgl. Freyer, Rainer; Bungert, Gerhard: »Straßennamen: Mehrfache Straßenumbenennungen an der Saar«, in: *Saar-Nostalgie*, URL: <http://www.saar-nostalgie.de/Strassenamen.htm>, Zugriff 6.3.2022). Eine weitere Parallele der 1950er Jahre zu den 1930er Jahren war eine erneute deutsche Angliederung des Saarlandes, das seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges vom Hochkommissariat Frankreichs kontrolliert wurde. Die Saarländerinnen und Saarländer stimmten in einer Volksabstimmung im Jahr 1955 gegen das Saarstatut, das eine Europäisierung des Saarlandes als supranationales Territorium unter Beibehaltung der Wirtschaftsunion vorgesehen hätte.

612 Vgl. Trapp, Frithjof; Mittenzwei, Werner; Rischbieter, Henning; Schneider, Hansjörg (Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters: 1933–1945*, Bd. 2, Teil 2, München: Saur, 1999, S. 1001.

613 Vgl. John 1994, S. 314. Die Regierungskommission des Saargebietes untersagte dem als politischer Dichter bekannten Weinert gleich bei seiner Ankunft 1933 jegliches Politisieren – woran er sich jedoch nicht hielt (vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 181).

614 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 182.

615 Der serbisch-jüdische Schriftsteller Theodor Balk, der 1933 über Paris ins Prager Exil geflohen war, konzipierte u.a. die Interview- und Dokumentenmontage *Hier spricht die*

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

Neben Schriftstellerinnen und Schriftstellern wirkten auch diverse Musikerinnen und Musiker im Kreis um Weinert. Eine besonders intensive Arbeit verband Weinert mit Paul Arma. Die beiden dürften sich in den letzten Monaten der Weimarer Republik, vermutlich über Hanns Eisler, kennengelernt haben.⁶¹⁶ Laut Arma trafen sich er und Weinert auch im Exil in Paris.⁶¹⁷ Im Rahmen des Saarkampfes motivierte Weinert Arma aktiv für ein entsprechendes Engagement, indem er ihm wiederholt Texte zur Vertonung zukommen ließ. Zwischen Dezember 1933 und April 1934 erreichten Arma das *Dimitrofflied*, *Lebendig bleibt Lenin!*, das *Kinderheimlied* und *Das rote Saarlid*, von denen er außer dem *Kinderheimlied* alle in Musik umsetzte.⁶¹⁸ Arma begann in der Folge, für Veranstaltungen zwischen dem Saarland und Paris zu pendeln, bis er sich schließlich wie Weinert in Forbach einquartierte.⁶¹⁹ Er und Weinert seien für ihre kulturpolitischen Aktivitäten im Saarland jeweils von der KP auf einer unkontrollierten Waldroute heimlich von Forbach nach Saarbrücken und zurück gebracht worden, erinnert sich Arma in seinen Memoiren.⁶²⁰ Die Vorsichtsmaßnahme des französischen Wohnsitzes und die heimlichen Fahrten seien vor allem für Weinert als politischen Flüchtling aus Deutschland wichtig gewesen. Arma selbst hatte dank seiner ungarischen

Saar für den Saarkampf. Der deutsche Schriftsteller und Kommunist Gustav Regler, der 1933 ins Pariser Exil ging, veröffentlichte Mitte 1934 im Auftrag der KP das auf einen antifaschistischen Sieg hin konzipierte Werk *Im Kreuzfeuer: Ein Saar-Roman*, in dem er in teils dokumentarischen, teils fiktiven Episoden die Etappen des Saarkampfes darstellt (vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 183–184). Weitere Schriftsteller, die sich im Saarkampf gegen den Faschismus starkmachten, waren der Leiter der kommunistischen *Arbeiter-Zeitung* Alexander Abusch und der kommunistische Arbeiterdichter Hans Marchwiza (vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 182). Im September 1934 veröffentlichten zudem die Autorinnen und Autoren Johannes R. Becher, Anna Seghers, Erwin Piscator, Ernst Ottwalt, Willi Bredel, Bodo Uhse, Heinrich Mann, Klaus Mann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Balder Olden, Alfred Kerr und Leopold Schwarzschild im *Gegen-Angriff* einen Aufruf für den Status quo unter dem Titel »Deutsche sprechen zu Euch!« – »ein Dokument, das bereits auf die Bemühungen um eine Volksfront hindeutete« (Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 184) und somit über die Einheitsfrontidee hinausging. Nach einer Gegenreaktion des NSDAP-Organes *Völkischer Beobachter* erschien im *Gegen-Angriff* eine weitere antifaschistische Schrift, diesmal gezeichnet von Klaus Mann, Alfred Kerr, Emil J. Gumbel, Prinz Karl zu Hohenlohe-Langenburg, Willi Bredel, Erwin Piscator, Rudolf Leonhard und Erich Weinert (vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 184).

616 Vgl. Schebera, Jürgen: »Spurensuche: Erich Weinert/Paul Arma: Antifaschistische Massenlieder 1934/1935«, in: *Weimarer Beiträge*, 31 (1985), S. 1011.

617 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 62.

618 Vgl. Widmaier 2016 (»Le compositeur militant«: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934), S. 252.

619 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 72.

620 Vgl. ebd.

Staatsbürgerschaft offenbar weniger Probleme, sich im Saarland aufzuhalten, da Ungarn mit NS-Deutschland verbündet war.⁶²¹

Des Weiteren hatten Cora Schmidt-Eppstein und Eberhard Schmidt im Saargebiet mit Weinert zu tun.⁶²² Die Schmidts trafen sich mit Erich Weinert und seiner Frau Li regelmäßig im KP-Lokal Stiefel.⁶²³ In seinen Memoiren berichtet Schmidt auch von Beziehungen zur Agitations-Abteilung der Bezirksleitung der Saar-KP und zu Hans Schrecker, mit dem er Möglichkeiten einer künstlerischen Zusammenarbeit mit Arbeiterkreisen besprach.⁶²⁴ Des Weiteren sei er mit dem Redakteur der KP-Zeitung Albert Norden und dem KP-Spitzenfunktionär Philipp Daub in Kontakt gestanden.⁶²⁵ Mitglieder des Kommunistischen Jugendverbandes, die aus Deutschland fliehen mussten – wie beispielsweise Willi Höhn oder Willi Romm –, seien in seiner Saarbrücker Wohnung ein- und ausgegangen.⁶²⁶ Schmidt erwähnt zudem Spenden-Sammelaktionen für den Roten Frontkämpferbund, an denen er gemeinsam mit Cora Schmidt-Eppstein teilnahm.⁶²⁷ Eine weitere Aufgabe sei das Verteilen von Flugblättern für die Saar-KP gewesen, wie er schreibt:

»Einmal gingen Cora und ich in ein großes Kaufhaus, in den letzten Stock, wo sich ein kleines Café befand. Wir setzten uns an einen Tisch vor ein halb geöffnetes Fenster. Cora hatte in ihrer Einkaufstasche einen Packen Flugblätter versteckt. Wir bezahlten, ich rauchte noch eine Zigarette, währenddessen ließ Cora die Flugblätter unbemerkt aus dem Fenster flattern. Wir stiegen die Treppe hinunter, freuten uns mächtig, daß es so gut geklappt hatte. Mancher wird fragen: Was war das schon?! Nichts Besonderes, aber immerhin der Versuch, etwas zu tun!«⁶²⁸

Cora Schmidt-Eppstein war auch bereits vor ihrem Exil in Berlin an Aktionen beteiligt gewesen, in deren Rahmen Flugblätter für die KPD verteilt wurden.⁶²⁹

621 Vgl. ebd.

622 Vgl. Brauer, Juliane: »Eberhard Schmidt«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003208, Zugriff 6.3.2022. – Scheib, Anei: »Cora Eppstein«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005944, Zugriff 6.3.2022.

623 Vgl. Scheib, Anei: »Cora Eppstein«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005944, Zugriff 6.3.2022. – Schmidt 1987, S. 38.

624 Vgl. Schmidt 1987, S. 38.

625 Vgl. ebd., S. 39.

626 Vgl. ebd.

627 Vgl. ebd., S. 35.

628 Ebd., S. 40.

629 Vgl. Bies 2004, S. 30.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

Ein weiterer Musiker, der im Saargebiet mit Weinert in Kontakt gestanden sein dürfte, ist Hanns Eisler. Die beiden Männer kannten sich bereits aus Deutschland, wo sie mehrere politische Lieder veröffentlichten – zum Beispiel das *Lied der roten Matrosen*, *Der Rote Wedding*, *Der heimliche Aufmarsch*, das *Lied des Kampfbundes*, *Der neue Stern* oder das *Lied der deutschen Rotarmisten*.⁶³⁰ Neben einem Kontakt zwischen Eisler und Weinert scheint es auch zu einem Kontakt zwischen Eisler und Eberhard Schmidt gekommen zu sein. Schmidt berichtet jedenfalls über eine Chorprobe mit Eisler, die Ende Januar 1934 stattgefunden haben muss – denn nur zu diesem Zeitpunkt befand sich Eisler im Saarland.⁶³¹ Demnach lief die Probe folgendermaßen ab:

»Eisler stand auf einem Stuhl und studierte ein Lied von sich ein. Er gefiel den Chorsängern sehr, trotz seiner krächzenden Stimme. Eisler dirigierte mit sehr präzisen Bewegungen, unterbrach die Probe immer wieder mit witzigen, treffenden Bemerkungen. Nach der Probe saßen wir alle zusammen. Wir diskutierten über den Chorgesang für die Arbeiterbewegung.«⁶³²

Während Schmidt in seinen Memoiren Eisler mehrfach erwähnt und seine Faszination für dessen Schaffen preisgibt⁶³³, ist bei Eisler hingegen an keiner Stelle über Eberhard Schmidt zu lesen. Deren Kontakt im Saargebiet dürfte also, wie auch Schmidt in der eben zitierten Passage vermittelt, im Rahmen einer größeren Gruppe stattgefunden haben, in welcher Eisler im Mittelpunkt stand. Es ist anzunehmen, dass hierbei Schmidt von Eisler nicht bewusst wahrgenommen wurde.

Im Saarabstimmungskampf stellte die Musik laut Paul Arma eine bedeutende, politische »Waffe« dar:

»Tout le monde reconnaît dans la Sarre que les chants de masse et les textes mis en musique sont parmi les armes les plus efficaces et aussi les plus virulentes. [...] Tout le monde comprend que les textes chantés, répétés, possèdent une puissance incomparablement plus redoutable que les affiches, les tracts, les articles.«⁶³⁴

630 Vgl. Blake, David: »Eisler, Hanns«, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxford-musiconline.com/subscriber/article/grove/music/08667>, Zugriff 6.3.2022.

631 Vgl. Grabs, Manfred: *Hanns Eisler: Kompositionen – Schriften – Literatur: ein Handbuch*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, S. 19.

632 Schmidt 1987, S. 37.

633 Vgl. ebd., S. 36. Schmidt berichtet, dass er sich mit Eislers Partituren eingehend auseinandersetzte. Demnach studierte er die Musik zum Theaterstück *Die Mutter* sowie *Ballade vom Nigger Jim* eingehend. Er unternahm offenbar auch Versuche, den Text der *Grabrede* aus der *Mutter* auf seine eigene Weise zu vertonen.

634 Arma; Arma [1986], S. 73. Dt. Übers.: »Alle im Saarland erkennen an, dass Massenlieder und vertonte Texte zu den wirksamsten und virulentesten Waffen zählen. [...] Alle ver-

Diese Macht der Musik schien die Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar – ein Überbleibsel der in Deutschland ab 1933 verbotenen Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger (KdAS)⁶³⁵ – erkannt zu haben, denn sie gab zum Anlass des Saarabstimmungskampfes⁶³⁶ Anfang Juli 1934 unter dem Titel *Alles singt mit!* eine »Sammlung neuer und alter Kampflieder« heraus.⁶³⁷ »Proletarier aller Länder vereinigt euch!«⁶³⁸, heißt es auf der ersten Seite des Liederbuches, womit ein bekannter Satz des *Kommunistischen Manifests* von Karl Marx und Friedrich Engels⁶³⁹ zitiert wird, der als Wahlspruch der Kommunistischen Partei diene. *Alles singt mit!* beinhaltet acht »alte« Kampflieder: *Die Internationale*, *Warschawjanka*, *Brüder zur Sonne*, *Russischer Trauermarsch*, *Die Rote Fahne*, das *Lied der Roten Matrosen*, das *Jungpionierlied* und *Überall Komsomol*.⁶⁴⁰ Des Weiteren enthält das Liederbuch 20 »neue« Kampflieder, von denen zehn aus der Feder von Paul Arma stammen, und zwar *Steht auf – ihr jungen Millionen*, das *Antifaschistenlied*, *Mit Worten schlägt man keinen Feind!*, *Das rote Saarlid*, *Das Thälmannlied*, *Das Dimitrofflied*, *Lebendig bleibt Lenin!*, *Ihr seid nicht vergessen!*, der *Bauernmarsch* und *Rot Sport*. Diese hohe Anzahl an Liedern eines einzigen zeitgenössischen Komponisten ist bemerkenswert und unterstreicht das von Eberhard Schmidt erwähnte »Monopol«⁶⁴¹ Armas in Sachen Kampflied-Komposition. Von seiner Monopolstellung als Dirigent und Komponist im Rahmen des Saarabstimmungskampfes war auch Arma selbst überzeugt, wenn er in seinen Memoiren schreibt: »On admet donc que ma présence et mon apport pendant la campagne sont positifs et presque indispensables«⁶⁴². Fast alle Texte von Armas

stehen, dass das Singen und Wiederholen von Texten eine unvergleichlich wirksamere Kraft besitzt als Plakate, Flugblätter, Artikel.«

- 635 Vgl. Schebera, Jürgen: »Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger (KdAS)«, in: *Lexikon sozialistischer Literatur: Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*, hrsg. von Simone Barck, Silvia Schlenstedt, Tanja Bürgel, Volker Giel und Dieter Schiller, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1994, S. 238.
- 636 Vgl. Anon.: »Soeben erschienen!«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 8./9.7.1934.
- 637 Vgl. Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar (Hrsg.): *Alles singt mit! Sammlung neuer und alter Kampflieder*, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934.
- 638 Ebd.
- 639 Vgl. Marx, Karl; Engels, Friedrich: *Das kommunistische Manifest*, Hamburg: Severus, 2015.
- 640 Vgl. Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar (Hrsg.): *Alles singt mit! Sammlung neuer und alter Kampflieder*, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 27–30. Diese Lieder sind in *Alles singt mit!* lediglich in Textform, ohne Musiknoten, abgedruckt. Vermutlich waren die Melodien dieser Klassiker der Kampfliedliteratur den Menschen aus dem kommunistischen Umfeld ohnehin bekannt, was ein Abdrucken der Melodie erübrigte.
- 641 Schmidt 1987, S. 36.
- 642 Arma; Arma [1986], S. 73. Dt. Übers.: »Man gesteht also ein, dass meine Anwesenheit und mein Beitrag während der Kampagne positiv und fast unverzichtbar sind.«

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

Liedern aus *Alles singt mit!* stammen von Erich Weinert.⁶⁴³ Nur die Texte der Stücke *Bauernmarsch* und *Mit Worten schlägt man keinen Feind!* verfasste Fritz Hoff, und das *Antifaschistenlied* wurde in seiner ursprünglich französischen Fassung von der AEAR geschrieben.⁶⁴⁴ Außer dem *Bauernmarsch*, der 1932 in Deutschland entstand, komponierte Paul Arma alle Lieder zwischen 1933 und 1934 in Paris.⁶⁴⁵ Zwei Stücke der Sammlung *Alles singt mit!* wurden von Hanns Eisler komponiert: das *Solidaritätslied* (1931) mit einem Text von Bertolt Brecht und *Komintern* (1929) mit einem Text von Franz Jahnke und Maxim Vallentin.⁶⁴⁶ Verbreitet wurde *Alles singt mit!* vermutlich bei Konzerten, Feiern und Kundgebungen der antifaschistischen Bewegung, wo die Stücke auch gesungen wurden.⁶⁴⁷

Von Eberhard Schmidt sind keine Kompositionen in *Alles singt mit!* erhalten. Laut seinen Memoiren schrieb er zu Zeiten des Saarabstimmungskampfes jedoch zumindest drei Stücke, die aber alle verschollen sind. Es handelt sich um *Das Ackerweib*, das *Lied von der Saar* und *Der Stier*. Aus Schmidts Erzählung geht hervor, dass *Das Ackerweib* »von einer Frau [handelt], die in einer Ackerfurche ein Kind gebar«⁶⁴⁸. Da der Text offenbar vom politisch engagierten Dichter Hans Marchwitza stammt, der in Propagandatätigkeiten für die KP im Saarland involviert war⁶⁴⁹, kann vermutet werden, dass *Das Ackerweib* politische Aussagen beinhaltet, was jedoch ohne den tatsächlichen Text zu kennen eine reine Vermutung bleibt. Was das *Lied von der Saar* betrifft, könnte man angesichts des Titels, dem in Schmidts Memoiren notierten Entstehungsjahr 1934, der konkreten Erwähnung des Liedes in dem mit »Im noch freien Saarland (1933 bis 1935)« betitelten Memoiren-Kapitel sowie Schmidts persönlichem Engagement im Saarkampf

643 Vgl. Widmaier 2016 (»Imre Weisshaus/Paul Arma: Kampflieder, Chor-Referate, Agitprop 1932–1937«), S. 267–269.

644 Vgl. ebd., S. 267–268.

645 Vgl. hierzu Kap. 7.2.

646 Wie bereits weiter oben erwähnt, entstand das *Kominternlied* für die Agitproptruppe Das Rote Sprachrohr (vgl. Hennenberg 2016, S. 39). Das *Solidaritätslied* komponierte Eisler für Slatan Dudows proletarischen Film *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*, für den Brecht große Teile des Drehbuchs schrieb (vgl. Wißmann, Friederike: *Hanns Eisler: Komponist, Weltbürger, Revolutionär*, München: Bertelsmann, 2012, S. 84). In diesem Film wird das *Solidaritätslied* sowohl vom Roten Sprachrohr als auch in orchestralen Varianten präsentiert (vgl. Heister, Hanns-Werner: »Vorwärts und nicht vergessen: Politische Kampflieder«, in: *Sound der Zeit: Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, hrsg. von Gerhard Paul und Ralph Schock, Göttingen: Wallstein, 2014, S. 160).

647 Vgl. Widmaier 2016 (»Le compositeur militant: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«), S. 263.

648 Schmidt 1987, S. 38.

649 Vgl. Bores, Dorothee: »Die Deutsche Freiheitsbibliothek in Paris 1934 bis 1939«, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, Bd. 66, hrsg. von Monika Estermann und Ursula Rautenberg, Berlin; Boston: De Gruyter, 2011, S. 56.

annehmen, dass das *Lied von der Saar* anlässlich der Volksabstimmung von 1935 entstand. In seinen Memoiren schreibt Schmidt über das Lied: »Es war der ›Volkszeitung‹, dem Blatt der KP Saar gewidmet und wurde in Extraexemplaren durch Straßenverkäufer an den Mann gebracht, wenn ich mich nicht irre, anlässlich eines Festes oder Jubiläums dieser Zeitung«⁶⁵⁰. Diese Information muss kritisch hinterfragt werden, denn das »Blatt der KP Saar« war im Jahr 1934 die *Arbeiter-Zeitung*. Damals erschien im Saargebiet gar kein Blatt unter dem Namen »Volkszeitung«, sehr wohl aber eine *Deutsche Volkszeitung*, die jedoch mit »Einziges unabhängiges Wochenblatt aller Werktätigen« betitelt war und nicht als Organ der KP fungierte. Zwischen 1936 und 1939 wurde hingegen eine *Deutsche Volkszeitung* als Zentralorgan der KPD im Pariser Exil herausgegeben, und von 1945 bis 1946 veröffentlichte die KPD in der sowjetischen Besatzungszone in Deutschland eine gleichnamige Zeitung. Sofern ein Zusammenhang mit einer dieser zwei *Deutschen Volkszeitungen* besteht, kann die Verbreitung wiederum nicht im Jahr 1934 stattgefunden haben. Bislang konnte jedenfalls kein Zeitungsexemplar ausfindig gemacht werden, in dem das *Lied von der Saar* abgedruckt wurde. Was den Sketch *Der Stier* betrifft, ist unklar, inwiefern dieser überhaupt Musik enthielt. Inhaltlich war er laut Schmidt politisch geprägt, denn es soll darin um einen Konflikt zwischen einem »Genossen« und einem Nazi gegangen sein, der mit einem Sieg des Genossen endete.⁶⁵¹

Nicht nur die antifaschistische Bewegung erkannte den Stellenwert von Musik für den Saarkampf, sondern auch die Nationalsozialisten setzten Lieder zu Propagandazwecken ein. Eines dieser Lieder war *Deutsch ist die Saar* mit einem Text von Hanns Maria Lux, gesungen auf die Melodie des Bergmannsliedes *Glückauf, Glückauf, der Steiger kommt*.⁶⁵² Bei seiner Entstehung im Jahr 1920 war *Deutsch ist die Saar* als Jugendlied gedacht und wurde erst später politisch aufgeladen.⁶⁵³ Im Vorfeld der Saarabstimmung wollten die Nationalsozialisten des Weiteren mit einem Horst-Wessel-Glockenspiel in Saarbrücken, »das stündlich die Melodie des nationalsozialistischen Horst-Wesselliedes spielen soll«⁶⁵⁴, Propaganda betreiben, berichtete das *Pariser Tageblatt* am 31. März 1934 während des Planungsstadiums dieses Projekts.

650 Schmidt 1987, S. 36–37.

651 Vgl. ebd., S. 39.

652 Vgl. Widmaier, Tobias; Matter, Max: »Deutsch ist die Saar«: Vom Fahrtenlied zum Trutzgesang«, in: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture*, 49 (2004), Münster: Waxmann, S. 103 und 107.

653 Vgl. ebd., S. 120.

654 Anon.: »Horst-Wessel-Glockenspiel in Saarbrücken«, in: *Pariser Tageblatt*, 31.3.1934, S. 1.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

3.2 Musikalische Veranstaltungen

In der Saarländer Presse wurde im Vorfeld der Volksabstimmung vom 13. Januar 1935 eine Vielzahl an antifaschistischen Veranstaltungen erwähnt, die meistens explizit darauf ausgerichtet waren, gegen einen Anschluss des Saarlandes an Deutschland mobilzumachen. Folgende Tabelle gibt einen Überblick über derartige Veranstaltungen, in welche im Rahmen dieses Buches näher thematisierte Akteurinnen und Akteure involviert waren:

Datum	Veranstaltung	Quelle
20.1.1934	Hanns-Eisler-Veranstaltung in Dudweiler	Anon.: »Kommt alle in die Hans Eisler-Veranstaltungen!«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> (Saarbrücken), 18.1.1934.
21.1.1934	Hanns-Eisler-Veranstaltung in St. Arnual	IDEM
22.1.1934	Hanns-Eisler-Veranstaltung in Neunkirchen	IDEM
23.1.1934	Hanns-Eisler-Veranstaltung in Saarlouis	IDEM
24.1.1934	Hanns-Eisler-Veranstaltung in Burbach	IDEM
25.1.1934	Hanns-Eisler-Veranstaltung in Heiligenwald	IDEM
24.6.1934	Proletarischer Liederabend der Dudweiler Arbeitersänger in Sulzbach unter der Leitung von Paul Arma	Anon.: »Proletarischer Liederabend«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> (Saarbrücken), 23.6.1934.
7.7.1934	Paul-Arma-Chorabend im Lindenhof in Saarbrücken	Anon.: »Paul-Arma-Chorabende«, in: <i>Generalanzeiger</i> (Saarbrücken), 29.6.1934.
8.7.1934	Paul-Arma-Chorabend im Volkshaus in Neunkirchen mit Cora Schmidt-Eppstein	Anon.: »Paul-Arma-Chorabende«, in: <i>Generalanzeiger</i> (Saarbrücken), 29.6.1934. – Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar: Konzerte des Dudweiler Arbeiter-Chors unter der Leitung des revolutionären Komponisten Paul Arma im Saargebiet«, in: <i>Volksstimme</i> (Saarbrücken), 15.7.1934.
11.7.1934	Paul-Arma-Chorabend im Bergmannsheim in Ensdorf	Anon.: »Paul-Arma-Chorabende«, in: <i>Generalanzeiger</i> (Saarbrücken), 29.6.1934.
12.7.1934	Paul-Arma-Chorabend im Volkshaus in Püttlingen	IDEM

3.2 Musikalische Veranstaltungen

Datum	Veranstaltung	Quelle
14.7.1934	Paul-Arma-Chorabend im Lokal Philipp Hey in Dudweiler	IDEM
15.7.1934	Paul-Arma-Chorabend in der Kapitol-Schenke in Burbach (und nicht wie ursprünglich angekündigt im Lokal Zur Glocke in Rohrbach)	Anon.: »Paul-Arma-Chorabende«, in: <i>Generalanzeiger</i> (Saarbrücken), 29.6.1934. – Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für einen Proletarischen Liederabend mit Paul Arma in Burbach am 15.7.1934.
21.7.1934	Paul-Arma-Chorabend im Bergarbeiterheim in Ens Dorf	Anon.: »Paul-Arma-Chorabende«, in: <i>Generalanzeiger</i> (Saarbrücken), 29.6.1934.
12.8.1934	Paul-Arma-Chorabend in der Arbeiter-Wohlfahrt Saarbrücken	Anon.: »Proletarisches Chor-Konzert«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> (Saarbrücken), 15.8.1934.
25.8.1934	Kabarettabend in Sulzbach mit Erich Weinert, Paul Arma u.a.	Anon.: »Programm von Sulzbach«, in: <i>Volksstimme</i> (Saarbrücken), 22.8.1934.
26.8.1934	Antifaschistische Heerschau in Sulzbach mit der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar und dem Arbeiter-Sängerbund Saargebiet mit Kompositionen von Paul Arma u.a.	Anon.: »Kampfgemeinschaft der Arbeiter-Sänger und Arbeiter-Sängerbund Saar rufen zur Antifaschistischen Heerschau am 26. August!«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> (Saarbrücken), 15.8.1934. – Anon.: »Programm von Sulzbach«, in: <i>Volksstimme</i> (Saarbrücken), 22.8.1934.
10.10.1934	Gründungsabend eines Saarbrücker Massenchors im Lokal Stiefel in St. Johannes Markt mit Paul Arma u.a.	Anon.: »Auch dich geht's an!«, in: <i>Volksstimme</i> (Saarbrücken), 8.10.1934.
28.10.1934	Kulturabend des Bundes der Freunde der Sowjetunion Saarbrücken im Lokal Goldene Freiheit in St. Arnual mit Erich Weinert, Cora Schmidt-Eppstein u.a.	Anon.: »Kulturabend des Bundes der Freunde der Sowjetunion Saarbrücken«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> (Saarbrücken), 28./29.10.1934.
4.11.1934	Liedertag der Arbeitersänger des Gaus Saarbrücken im Saal Zur goldenen Freiheit in St. Arnual mit Cora Schmidt-Eppstein	Anon.: »Gau-Liedertag in St. Arnual«, in: <i>Volksstimme</i> (Saarbrücken), Beilage vom 31.10.1934.
18.11.1934	Liederabend der Arbeitersänger des Gaus Saarbrücken im Saal Rolandseck in Burbach mit Cora Schmidt-Eppstein	Anon.: »Liederabend der Arbeitersänger«, in: <i>Volksstimme</i> (Saarbrücken), 14.11.1934. – Anon.: »Liederabend der Arbeiter-Sänger!«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> , 15.11.1934.
2.12.1934	Gründungsfeier des Saarländischen Freiheits-Chors Friedrichsthal in Maybach mit Cora Schmidt-Eppstein, Erich Weinert und Gustav Regler	Anon.: »Wir verteidigen die Kultur gegen den Hitlerfaschismus: Tausend auf Grube Maybach«, in: <i>Volksstimme</i> (Saarbrücken), 6.12.1934.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

Datum	Veranstaltung	Quelle
9.12.1934	Proletarische Kultur-Kundgebung in der Gemeinde-Turn- und Festhalle Sulzbach mit Cora Schmidt-Eppstein und den Arbeiter-Gesangvereinen Dudweiler, Herrensohr und Jägersfreude; vermutlich geleitet von Paul Arma	Anon.: »Proletarische Kultur-Kundgebung«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> (Saarbrücken), 6.12.1934. – Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für eine Kulturpolitische Kundgebung in Sulzbach am 9.12.1934.
21.12.1934	Frauen-Kundgebung im Saalbau Saarbrücken mit Cora Schmidt-Eppstein, Lilli Herrmann, Luise Schiffgens, Erich Weinert, Fritz Pfordt, Max Braun und Agitproptruppen	Anon.: »Frauen-Kundgebung«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> (Saarbrücken), 21.12.1934. – Anon.: »Große proletarische Kultur-Kundgebung«, in: <i>Volksstimme</i> (Saarbrücken), 4.12.1934.

Paul Arma führt diese Liste mit elf bzw. zwölf Konzerten sowie einer zusätzlichen Veranstaltung, bei der zumindest die Aufführung seiner Kompositionen nachgewiesen ist, an. Es folgen Cora Schmidt-Eppstein mit sieben und Hanns Eisler mit sechs Konzerten. Aufgrund von Armas Vorrangstellung, auch was seine aufgeführten Kompositionen betrifft, werden die von ihm mitgestalteten Konzerte im Kapitel 3.3 gesondert behandelt, während sich das vorliegende Kapitel auf Veranstaltungen mit Schmidt-Eppstein und Eisler konzentriert.

Einige Auftritte von Cora Schmidt-Eppstein bei Konzerten mit Paul Arma am Dirigierpult, bei denen die Sängerin Armas *Song vom Strick* und Eislers *Krüppelgarde* zum Besten gab, wurden im vorliegenden Buch bereits thematisiert.⁶⁵⁵ Auf die in diesem Zusammenhang erwähnte Gründungsfeier des Freiheits-Chors Friedrichsthal am 2. Dezember 1934 in Maybach⁶⁵⁶ soll aufgrund der politischen Prägung der Veranstaltung hier noch genauer eingegangen werden. So wurde diese Feier in der *Volksstimme* als »Kundgebung für die Freiheit der Saar und Deutschlands – gegen Hitler«⁶⁵⁷ bezeichnet. Neben Schmidt-Eppstein traten zudem Erich Weinert und Gustav Regler auf. Regler hielt eine Rede zum Thema »Untergang und Vernichtung der Kultur in Deutschland – Kultureller Aufbau in der Sowjetunion«⁶⁵⁸, und Weinert informierte über »bolschewistische Kultur«⁶⁵⁹. Als Abschluss der Veranstaltung wurde ein »Solidaritätstelegramm an die Einheitsfront ge-

655 Vgl. hierzu Kap. 2.3.9.

656 Vgl. Anon.: »Wir verteidigen die Kultur gegen den Hitlerfaschismus: Tausend auf Grube Maybach«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 6.12.1934.

657 Ebd.

658 Ebd.

659 Ebd.

sandt⁶⁶⁰. Die *Volksstimme* berichtete des Weiteren von zwei Liederabenden der Arbeitersänger des Gaus Saarbrücken im November 1934, bei denen Schmidt-Eppstein »Lieder der Romantik und neue Musik«⁶⁶¹ zum Besten gab. Ob es sich bei der »neuen Musik« um zeitgenössische Klassik handelte oder aber zeitgenössische Kampflieder gemeint waren, wird hingegen nicht spezifiziert. Bei dem Konzert wurden jedenfalls auch Massengesänge für Männerchor und gemischten Chor aufgeführt.⁶⁶² Die Einladung zu den Veranstaltungen erging an »alle Antifaschisten«⁶⁶³ und »Gesinnungsfreunde«⁶⁶⁴. Eine detaillierte Programmauflistung ist wiederum von der kulturpolitischen Kundgebung am 9. Dezember 1934 in der Gemeinde-Turn- und Festhalle Sulzbach⁶⁶⁵ überliefert (siehe Abb. 10) – nur ist unklar, an welchen Programmpunkten des durchweg politischen Programms Cora Schmidt-Eppstein konkret mitwirkte. Die Sängerin wird auf dem Programmzettel ganz oben neben der Auflistung der beteiligten Arbeitergesangsvereine als »Konzertsängerin«⁶⁶⁶ angekündigt. Vermutlich präsentierte sie als Solistin jene Stücke, für die im Programm kein ausführendes Ensemble erwähnt wird, und zwar: *Steht auf – ihr jungen Millionen* und *Mit Worten schlägt man keinen Feind!* von Paul Arma sowie das *Einheitsfrontlied* von Karl Rankl. Es kann angenommen werden, dass Paul Arma die Veranstaltung leitete, denn es standen etliche seiner Stücke auf dem Programm, die auch im Rahmen seiner anderen Chorabende im Saargebiet präsentiert wurden. Zudem wurde als Hauptprogrammpunkt sein 30-minütiges Chorwerk *Die Sowjets in der Welt voran* aufgeführt. Die Tatsache, dass der überlieferte Programmzettel aus der privaten Sammlung von Robin Arma stammt und die Gestaltung des Zettels anderen Programmzetteln seiner Konzerte zum Verwechseln ähnlich sieht, spricht ebenfalls für eine Mitwirkung Armas. Weitere Konzerte von Schmidt-Eppstein im Rahmen des Saarabstimmungskampfes fanden am 28. Oktober 1934 und am 21. Dezember 1934 statt. In beiden Fällen waren ihre Darbietungen mit nicht näher spezifiziertem Repertoire in einen klar politischen Kontext eingebettet. So wurde der Kulturabend

660 Ebd.

661 Anon.: »Liederabend der Arbeitersänger«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 14.11.1934.

662 Vgl. ebd.

663 Anon.: »Gau-Liedertag in St. Annual«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), Beilage vom 31.10.1934.

664 Anon.: »Liederabend der Arbeitersänger«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 14.11.1934.

665 Vgl. Anon.: »Proletarische Kultur-Kundgebung«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 6.12.1934.

666 Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für eine Kulturpolitische Kundgebung in Sulzbach am 9.12.1934.

am 28. Oktober im Lokal Goldene Freiheit in St. Arnaval beispielsweise vom Bund der Freunde der Sowjetunion Saarbrücken organisiert. Zudem vermittelt das nicht-musikalische Programm – Rezitationen Erich Weinerts, ein Bericht eines Russland-Delegierten und ein Film-Vortrag über das Bergarbeiterleben in der Sowjetunion – einen politischen Kontext.⁶⁶⁷ Eingeladen waren »Freunde des Bundes, seiner Kollektiv-Organisationen und der Einheitsfront«⁶⁶⁸. Was die »Frauen-Kundgebung«⁶⁶⁹ im Saalbau Saarbrücken am 21. Dezember betrifft, wird über die Erwähnung der Mitwirkenden – Luise »Lilli« Herrmann und Friedrich »Fritz« Pfordt aus den Reihen der KPD sowie Luise Schiffgens und Mathias »Max« Braun aus den Reihen der SPD, ebenso wie Erich Weinert und mehrere Agitproptruppen⁶⁷⁰ – der Einheitsfront-Charakter der Veranstaltung deutlich.

Im Gegensatz zu Arma und Schmidt-Eppstein, die über längere Zeit im bzw. (im Fall von Arma) angrenzend an das Saargebiet wohnten, kam Eisler ausschließlich für eine Konzertreihe zwischen dem 20. und 25. Januar 1934 ins Saarland. Er hielt sich also nicht lange im Saargebiet auf, war aber »einer der namhaftesten aus Hitler-Deutschland vertriebenen und geflohenen Künstler, die sich im Abstimmungskampf vor Ort engagierten«⁶⁷¹. Während seines Aufenthalts trat Eisler mit den Dudweiler Arbeitersängern, die auch als »Eisler-Chor«⁶⁷² bezeichnet wurden, jeden Tag jeweils um 20.00 Uhr in einem anderen Ort des Saargebietes auf – in Dudweiler, St. Arnaval, Neunkirchen, Saarlouis, Burbach und Heiligenwald.⁶⁷³ Auf dem Programm standen laut einer Konzertankündigung etliche Kampflieder, darunter folgende Eigenkompositionen Eislers: *Naturbetrachtung* aus den *Vier Stücken für gemischten Chor*, *Ferner streiken 50.000 Holzarbeiter* für Männerchor, das *Stempellied*, *Über das Töten* und das *Kampflied der IAH*. Auch Eislers *Solidaritätslied* und die *Internationale* wurden bei den Eisler-Abenden gesungen, wie aus einer Konzertkritik der Neunkirchener Veranstaltung aus der *Arbeiter-Zeitung* hervorgeht, in der es hieß: »Wahrlich, es war ein Erlebnis, als die 900 immer wieder sangen: ›Vorwärts und nicht vergessen! [...] Hart ballten sich die Fäuste beim gemeinsamen Gesang der Internationale, dem Schwur zum unerbittlichen

667 Vgl. Anon.: »Kulturabend des Bundes der Freunde der Sowjetunion Saarbrücken«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 28./29.10.1934.

668 Ebd.

669 Anon.: »Frauen-Kundgebung«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 21.12.1934.

670 Vgl. ebd.

671 Widmaier 2000, S. 168.

672 Anon.: »Proletarisches Chor-Konzert«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 15.8.1934.

673 Vgl. Anon.: »Kommt alle in die Hans Eisler-Veranstaltungen!«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 18.1.1934.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

Kampf erneuernd«⁶⁷⁴. Mit den 900 singenden Personen konnte nur das Publikum gemeint gewesen sein, das offenbar bei einigen Liedern begeistert mitsang. Dass wirklich 900 Zuhörerinnen und Zuhörer anwesend waren, kann anhand anderer Quellen nicht bestätigt werden. Es ist durchaus denkbar, dass die kommunistische *Arbeiter-Zeitung* diesbezüglich übertrieb, um den Stellenwert dieser antifaschistischen Veranstaltung zu betonen. Eine eindeutige Wertung vermittelt jedenfalls auch der Titel des Artikels »Grandiose Eisler-Kundgebung in Neunkirchen« ebenso wie die eben zitierte Aussage »Wahrlich, es war ein Erlebnis«. Der Andrang zu Hanns Eislers Veranstaltungen scheint generell aber tatsächlich groß gewesen zu sein, denn auch in einem anderen Artikel war von überfüllten Veranstaltungen die Rede, bei denen nicht Platz für alle Interessierten blieb.⁶⁷⁵ Dass sich Eislers Aufenthalt im Saargebiet auf die sechs erwähnten Tage im Januar 1934 beschränkte, bedeutete nicht, dass sein Engagement bezüglich der Saarfrage damit beendet war. Nach dem Anschluss des Saargebietes an NS-Deutschland wirkte er im Rahmen des Welthilfskomitees für die Opfer des deutschen Faschismus im Frühjahr 1935 an einer USA-Tournee zugunsten der Kinder der Saarflüchtlinge mit. Eisler gab im Rahmen dieser Tournee Konzerte in allen großen Städten der USA, hielt Vorträge über Faschismus und Kultur und nahm an über 50 antifaschistischen Versammlungen teil.⁶⁷⁶ Begonnen hat die Tournee am 22. Februar 1935 im heute nicht mehr existenten Mecca Temple in New York, der damals nach der Carnegie Hall der zweitgrößte Konzertsaal der Stadt war. Das Eröffnungskonzert, bei dem ein Chor von 1.000 Sängerinnen und Sängern auf der Bühne stand, soll ein durchschlagender Erfolg gewesen sein.⁶⁷⁷ Es folgten Auftritte in Philadelphia, Pittsburgh, Detroit, Chicago, St. Louis, San Francisco, Berkeley und Los Angeles. Den Beginn der Veranstaltungen machten jeweils die amerikanischen Gastgeber, bevor Hanns Eisler das Wort ergriff und über den Faschismus in Deutschland, die Krise der modernen bürgerlichen Musik sowie die Arbeitermusikbewegung sprach. Anschließend standen Darbietungen lokaler Chöre sowie solistische Einlagen von ins Englische übertragenen Kampfliedern Eislers auf dem Pro-

674 Anon.: »Grandiose Eisler-Kundgebung in Neunkirchen«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 24.1.1934.

675 Vgl. Anon.: »Überfüllte Hanns-Eisler-Veranstaltungen: Glühende Begeisterung im Saal – Viele mußten umkehren«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 23.1.1934.

676 Vgl. Mayer, Günter: *Hanns Eisler Edition*, Booklet, Leeuwarden: Brilliant Classics, 2014, S. 4.

677 Vgl. Schebera 1998, S. 124–125.

gramm, gesungen von Mordecai Bauman.⁶⁷⁸ Der Erlös der Eisler-Veranstaltungen wurde zur Gänze gespendet.⁶⁷⁹

In der Saarländer Presse konnten keine Artikel ausgemacht werden, die eine Teilnahme Eberhard Schmidts an antifaschistischen Konzerten belegen. Vermutlich trat aber auch er vereinzelt auf, und zwar als Leiter einer Singgemeinschaft im französischen Bergarbeiterort Stieringen-Wendel direkt an der Saarländer Grenze, die er in seinen Memoiren erwähnt.⁶⁸⁰ Laut Schmidt bestand die Singgemeinschaft aus ca. 15 polnisch-, französisch- und deutschsprachigen Arbeitern und ihren Frauen, die allesamt Mitglieder der Kommunistischen Partei waren. Schmidt berichtet vom Singen zwei- und dreistimmiger Revolutions-, Kampf- und Volkslieder mit dem Ensemble. Den Grenzübertritt vom Saarland nach Frankreich für die Proben beschreibt er als »nicht allzu schwierig«⁶⁸¹: »Das wurde von den Genossen organisiert. Ich mußte immer über eine Kirchhofmauer steigen und stand auf französischem Boden«⁶⁸².

3.3 Paul Arma an vorderster Front

In der Saarländer Zeitung *Westland* wurde Paul Arma im August 1934 als »starke Hoffnung für die proletarische Musik«⁶⁸³ bezeichnet. Seine enge Beziehung und Zusammenarbeit mit Erich Weinert – mehr als ein Viertel der Liedtexte von Armas Kampfliedern aus den frühen 1930er Jahren stammen von Weinert⁶⁸⁴ – war sicherlich ein Grund, weshalb Arma im Saargebiet so erfolgreich war. Die von Paul Arma im Sommer 1934 geleiteten Chorabende im Saargebiet wurden von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar organisiert.⁶⁸⁵ Wie aus einer Konzertankündigung seines ersten Liederabends am 24. Juni 1934 in Sulzbach hervorgeht, in welcher vom »bekanntesten Komponisten Paul Arma«⁶⁸⁶ die Rede ist, scheint er sich damals bereits bis ins Saarland hinein einen Namen gemacht zu haben. Beim eben erwähnten

678 Vgl. ebd.

679 Vgl. Bick, Sally: »Eisler's Notes on Hollywood and the Film Music Project, 1935–42«, in: *Current Musicology*, Herbst 2008, S. 28.

680 Vgl. Schmidt 1987, S. 37.

681 Ebd.

682 Ebd.

683 Anon.: »Umschau«, in: *Westland* (Saarbrücken), 18.8.1934, S. 13.

684 Vgl. Langenbruch 2012, S. 148.

685 Vgl. Schebera 1994 (»Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger [KdAS]«), S. 238.

686 Anon.: »Proletarischer Liederabend«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 23.6.1934.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

Sulzbacher Chorabend ist eine Parallele zu den Veranstaltungen mit Eisler auszumachen, denn Arma stand mit den Dudweiler Arbeitersängern auf der Bühne.⁶⁸⁷ Auch wurden bei diesem Konzert einige der zuvor mit Eisler präsentierten Lieder aufgeführt.⁶⁸⁸ Hinzu kamen Stücke Paul Armas, von denen in Sulzbach einige zum ersten Mal erklangen. Zu den uraufgeführten Werken zählten das *Thälmannlied* und das speziell für den Saarkampf komponierte *Rote Saarlid*, das im Kapitel 3.4 noch genauer beschrieben wird.⁶⁸⁹ Zudem wurde das »chorisch[e] Referat für Einzelsprecher, Sprechchor, gem. Chor und Orchester«⁶⁹⁰ *Die Sowjets in der Welt voran* präsentiert. Dieses Werk wurde wahrscheinlich bei allen Darbietungen im Saargebiet anstatt in der regulären Orchesterfassung mit Klavier aufgeführt, wie in Zusammenhang mit dem Auftritt in Neunkirchen in der Presse zu lesen war.⁶⁹¹ In Sulzbach kamen des Weiteren Armas Kampflieder *Mit Worten schlägt man keinen Feind!*, *Steht auf – ihr jungen Millionen, Ihr seid nicht vergessen!* und das *Dimitrofflied* zur Aufführung.⁶⁹² Paul Arma leitete das Konzert nicht nur musikalisch, sondern diente auch mit »kurzen Ausführungen«⁶⁹³.

Aus mehreren überlieferten Programmzetteln von Paul Armas Chorabenden im Juli 1934 geht hervor, dass durchweg ein ähnliches Programm präsentiert wurde wie am 24. Juni in Sulzbach.⁶⁹⁴ Zu den dargebotenen Stücken zählten stets Lieder aus dem Liederbuch *Alles singt mit!*, das bei den Konzerten erstanden werden konnte.⁶⁹⁵ Generell wurden nicht alle Lieder im Chor vorgetragen, sondern auch Solodarbietungen waren Teil des Programms – zum Beispiel die bereits erwähnten Gesangseinlagen von Cora Schmidt-Eppstein. Zudem standen bei den Konzerten Kinder und Jugendliche auf der Bühne. Beim Dudweiler Chorabend führte beispielsweise ein aus Jungpionieren zu-

687 Vgl. ebd.

688 Vgl. ebd.

689 Vgl. Widmaier 1999, S. 144.

690 Anon.: »Proletarischer Liederabend«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 23.6.1934.

691 Vgl. Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar: Konzerte des Dudweiler Arbeiter-Chors unter der Leitung des revolutionären Komponisten Paul Arma im Saargebiet«, in: *Volkstimme* (Saarbrücken), 15.7.1934.

692 Vgl. Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 8./9.7.1934.

693 Anon.: »1200 in den Konzertabenden der Kampfgemeinschaft der Arbeiter-Sänger«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 26.6.1934.

694 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Programmzettel für ein Proletarisches Chor-Konzert in Saarbrücken am 12.8.1934, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2841. – Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für eine Kulturpolitische Kundgebung in Sulzbach am 9.12.1934. – Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für einen Proletarischen Liederabend mit Paul Arma in Burbach am 15.7.1934.

695 Vgl. Widmaier 2016 (»Le compositeur militant«: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934), S. 263.

sammengesetzter Kinderchor Armas Agitpropstück *Wir fahren nach Moskau zum 1. Mai* auf.⁶⁹⁶ Wie bereits weiter oben erwähnt, hatte Arma dieses Stück bereits vor dem Saarabstimmungskampf auf einen französischen Text von Isaac Weinfeld alias Yachek geschrieben und es für die Verwendung im Saar-Kontext adaptiert.⁶⁹⁷ In *Wir fahren nach Moskau zum 1. Mai* kommen Passagen aus Armas Lied *Steht auf – ihr jungen Millionen* bzw. *Allons – debout nous les Jeunes!* vor – mit leicht verändertem Text verglichen mit dem Original. Zudem ist das eigens für das Agitpropstück konzipierte Lied *Nous partons pour Moscou* bzw. *Wir fahren nach Moskau* Teil des Werks. Des Weiteren sind in *Wir fahren nach Moskau zum 1. Mai* Darbietungen des *Komsomolzenliedes* und das *Traktorenliedes* des Roten Sprachrohrs – letzteres arbeitete Arma auch in *Menschen, die leben*⁶⁹⁸ ein – vorgesehen.⁶⁹⁹

Über die von Paul Arma veranstalteten Chorabende berichteten vor allem die kommunistische *Arbeiter-Zeitung* und die sozialdemokratische *Volksstimme*. Die Berichterstattung fiel dabei äußerst tendenziös aus, wenn etwa in der *Volksstimme* zu lesen war: »Was uns zuerst auffiel, war die drängende Fülle im Saal, im Gegensatz zu der gähnenden Leere, die alle Konzerte der bürgerlichen Körperschaften und auch der durch ihre bürgerlichen Darbietungen bekannten Arbeiterchöre auszeichnen«⁷⁰⁰. Diese Konkurrenz zu bürgerlichen Ensembles fand in den Artikeln immer wieder Erwähnung, wie etwa auch im folgenden Abschnitt aus der *Arbeiter-Zeitung*, wo es bezüglich der Aufführung von *Die Sowjets in der Welt voran* hieß:

»Aber die Arbeitergesangvereine können nicht nur Kampf- und Massenlieder singen, sondern sie gehen auch an schwerere Chorreferate heran. An diesen werdet ihr sehen, daß sie sich in technischer Hinsicht nicht vor den bürgerlichen Gesangvereinen, die über weit mehr Ausbildungsmöglichkeiten und finanzielle Unterstützung verfügen, zu verstecken brauchen.«⁷⁰¹

696 Vgl. Anon.: »Roter Kampfgesang erfaßt die Massen: Proletarischer Liederabend in Dudweiler«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 17.7.1934.

697 Vgl. hierzu Kap. 7.4.

698 Vgl. hierzu Kap. 4.2.

699 Vgl. Arma, Paul: »Nous partons pour Moscou«, in: *Mon camarade*, Mai 1934. – CEDIAS Paris: Jaschek: *Wir fahren nach Moskau zum ersten Mai!*, Text zum Agitprop-Stück von Paul Arma, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.

700 Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar: Konzerte des Dudweiler Arbeiter-Chors unter der Leitung des revolutionären Komponisten Paul Arma im Saargebiet«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 15.7.1934.

701 Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 8./9.7.1934.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

Sowohl die *Arbeiter-Zeitung* als auch *Westland* berichteten über den großen Publikumserfolg der Konzerte Paul Armas mit jeweils mehreren hundert Besucherinnen und Besuchern.⁷⁰²

Die Bedeutung von Armas Kompositionen für den Saarkampf wird im Zusammenhang mit einer großen, antifaschistischen Heerschau, die am 26. August 1934 stattfand, besonders deutlich. Es handelte sich um eine Veranstaltung im Sinne der Einheitsfront, bei der Reden von KPD- und SPD-Politikern, Gedichte sowie musikalische Beiträge auf dem Programm standen. Zu den Vortragenden zählten die Sozialisten Richard Kirn und Max Braun sowie der Kommunist Fritz Pfordt.⁷⁰³ Die Agitproptruppe Rote Funken präsentierte Gedichte von Erich Kästner und Kurt Tucholsky, und Erich Weinert trug *An die katholischen Kameraden* und *Einheitsfront wachse vor*.⁷⁰⁴ Ein Hauptprogrammpunkt war das gemeinsame Aufsagen des sogenannten »Schwurs von Sulzbach« mit dem Versprechen, sich »Gegen Hitler! Gegen den Anschluss ans »Dritte Reich! Für das kommende befreite Deutschland!«⁷⁰⁵ einzusetzen. Was die Musik betrifft, kamen insbesondere Kampflieder zur Aufführung. Im Vorfeld der Veranstaltung wurde in der *Arbeiter-Zeitung* ein »Aufruf an alle Arbeitersänger«⁷⁰⁶ veröffentlicht, mit der Kundgabe von fünf für die Veranstaltung vorzubereitenden »Pflichtchören« (siehe Abb. 11). Dass ganze drei der Pflichtchöre – das *Antifaschistenlied*, *Steht auf – ihr jungen Millionen* und *Das rote Saarlied* – aus der Feder von Paul Arma stammen, zeigt Armas Stellenwert im Saarkampf auf. Die Lieder sollten im »Massenchor«⁷⁰⁷ dargeboten werden, hieß es in der Ankündigung. An der Darbietung dürften Chöre sowohl des sozialistischen Arbeiter-Sängerbundes Saargebiet als auch der kommunistischen Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar teilgenommen haben, denn die erwähnte Ankündigung wurde von den Verantwortlichen dieser beiden Institutionen gezeichnet. Somit trug die Veranstaltung nicht nur die Vortragenden, sondern auch die musikalische Gestaltung betreffend einen Einheitsfront-Charakter. Angesichts der Präsenz seiner Werke bei dieser Aufführung und seines intensiven Engagements

702 Ebd. – Anon.: »Umschau«, in: *Westland* (Saarbrücken), 18.8.1934, S. 13.

703 Vgl. Heinz, Joachim: »Nie zu Hitler!«: *Die antifaschistische Einheitsfront-Kundgebung 26. August 1934, Sulzbach/Saar*, Saarbrücken: Stiftung Demokratie Saarland, 2015, S. 15 und 20–21.

704 Vgl. ebd., S. 21.

705 Anon.: »Saar schwört: »Nie zu Hitler!«, in: *Der Gegen-Angriff*, 29.8.1934.

706 Anon.: »Kampfgemeinschaft der Arbeiter-Sänger und Arbeiter-Sängerbund Saar rufen zur Antifaschistischen Heerschau am 26. August!«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 15.8.1934.

707 Ebd.

Kampfgemeinschaft der Arbeiter-Sänger und Arbeiter-Sängerbund Saar rufen zur Antifaschistischen Heerschau am 26. August!

Aufruf an alle Arbeitersänger

Genossen!

Die faschistische Henker-Regierung veranstaltet am Sonntag, dem 26. August, am Ehrenbreitstein eine sogenannte „Saarstreikumbgehung“. Man wird von faschistischer Seite alles versuchen, eine große Anzahl Proleten dorthin zu schleppen, die unter Versprechung und Drohung mehr oder weniger folgen sollen.

Genossen! An uns liegt es, auch den letzten Rest ehrlicher Arbeiter und Bauern den Klauen der faschistischen Ideologie zu entreißen. Viele sind unter dem Terror verdinglicht und daher noch immer Mitglied der sogenannten Deutschen Front, wo mit den mühselig erarbeiteten Größten der Arbeiterschaft der Korruptionslumpf die größten Blüten treibt. Viele Herren der Deutschen Front wollen, weshalb sie zurück zum Reich wollen, wo man Nord als „Treu“ und „auf der Nacht erschienen“ als kulturelle Hebelkraft bezeichnet. Nur dort kann die Männer wie Köhling, Reites, Pirro und Konlothen noch der Weisen blühen.

An uns, Genossen, liegt es, den Anstoß des Saargebietes an ein Reich der Kulturschande, das von Verbrechern regiert wird, zu verhindern.

Deshalb marschiert am 26. August die antifaschistische Einheitsfront geschlossen in Sulzbach auf, um zu demonstrieren gegen Anstoß an Hitlerdeutschland, für Freibehaltung der jetzigen Rechtsordnung an der Saar, als dem unter den jetzigen Verhältnissen günstigsten Kampfboden, um zu agitieren für Gewinnung der Mehrheit der Arbeiterklasse im Kampf gegen den Kapitalismus, gegen Faschismus und gegen imperialistischen Krieg.

Als Arbeitersänger rufen wir euch auf, marschiert am 26. August geschlossen in der Einheitsfront! Singt gemeinsam im Maßstab unsere antifaschistischen und Kampflieder!

Als Willkommende haben wir festgelegt:

1. Das rote Saarlied; 2. Antifaschistenlied; 3. Steht auf, ihr jungen Millionen; 4. Trau' dich; 5. Einheitsfrontlied.
- Kein Arbeitersänger darf fehlen!

Unsere Parole lautet zum 26. August: Die Kampfmut des Proletariats marschiert Alles liegt mit! Nehmt sofort Maßnahme in eurem Ort und Bezirk mit allen antifaschistischen Gesangsvereinen, macht ihnen klar, was unsere Forderungen sind. Tut dich, Genosse, auf jeden einzelnen kommt es an, jeder muß anpassen, agitieren, aufklären. Nur so kann es uns gelingen, unsere Forderungen wahr zu machen und durchzusetzen.

Alle und alles für den Status quo, für die Betretung Ernst Thälmanns und aller Antifaschisten, gegen imperialistischen Krieg und Faschismus! Hitler muß und wird an der Saar geschlagen werden!

Für die Bundesleitung des Arbeiter-Sängerbundes Saar: K. Kühner.

Für die Kampfgemeinschaft der Arbeiter-Sänger an der Saar: Wilhelm Brandmeier.

Proletarisches Chor-Konzert

Sonntag, 12. August, nachmittags 4 Uhr
in der
Arbeiter-Wohlfahrt, Saarbrücken

Der Eliaer-Chor singt neun Kampflieder der Arbeiterschaft, u. a.: Das „Saarlied“, das „Thälmannlied“, das „Einheitsfrontlied“, das „Dimitrofflied“, „Steht auf, ihr jungen Millionen“. Im Mittelpunkt steht das große Chorwerk: „Die Sowjets in der Welt voraus“, Text von Fritz Hoff, Musik von Paul Arma.

Eintritt mit Programm kostet nur 2,50 Frs., Frauen u. Erwerbslose 1,50 Frs.

Abb. 11: „Aufruf an alle Arbeitersänger“ aus der Arbeiter-Zeitung vom 15.8.1935

im Saarkampf generell kann von einer persönlichen Teilnahme Paul Armas an der Heerschau ausgegangen werden. Definitiv mit dabei war er jedenfalls bei einem Kabarettabend am Vortag.⁷⁰⁸ Bei dieser Kabarett-Veranstaltung standen neben Arma auch Erich Weinert, die Agitproptruppe Rote Funken, der Arbeiter-Gesangverein Sulzbach und die Dudweiler Arbeitersänger auf der Bühne.

In der *Volksstimme* wurde des Weiteren über eine Beteiligung Paul Armas an einem Abend zur Gründung eines Massenchors im Saarbrücker Lokal Stiefel berichtet. »Paul Arma [...] hilft an dem Aufbau des Massenchores«⁷⁰⁹, war konkret zu lesen. Ziel war es laut der *Volksstimme*, einen Chor von 150 bis 200 Mitgliedern zu gründen, der am Tag darauf bereits bei einer Kund-

708 Vgl. Anon.: »Programm von Sulzbach«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 22.8.1934.

709 Anon.: »Auch dich geht's an!«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 8.10.1934.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

gebung mit Kampfliedern auftreten sollte.⁷¹⁰ Eingeladen, an dem Chorprojekt mitzuwirken, waren »Hitlergegner«⁷¹¹, und zwar »Parteilose, katholische Arbeiter, Sozialdemokraten, Kommunisten«⁷¹². Diese Personenauswahl vermittelt deutlich den angestrebten Volksfrontcharakter des Projekts.

3.4 Für ein kommunistisches Saarland: *Das rote Saarlid* (P. Arma)

Eines der neun gemeinsamen Lieder von Erich Weinert und Paul Arma, die im Vorfeld der Saarabstimmung entstanden, war *Das rote Saarlid*.⁷¹³ Weinert und Arma schrieben das Lied im April 1934 im Auftrag der KP.⁷¹⁴ Inhaltlich befürwortet das *Rote Saarlid* ein rotes Saargebiet in einem roten Deutschland. Die Menschen sollen Hammer und Sichel in die Hand nehmen, heißt es zu Beginn des Refrains, womit auf zwei kommunistische Symbole angespielt wird. Alle Möglichkeiten, die bei der Volksabstimmung vom 13. Januar 1935 tatsächlich zur Auswahl standen, werden hingegen im *Roten Saarlid* als inakzeptabel abgetan: »Nicht für das Dritte Reich sei die Parole, / Auch nicht für Frankreichs Schwerindustrie«⁷¹⁵, »Auch ein Völkerbund bringt die Freiheit uns nie«⁷¹⁶. Demnach zeugt das Lied von der damals noch ungeklärten Position der KP des Saarlandes die Saarabstimmung betreffend.⁷¹⁷ Während sich Teile der KP seit Februar 1934 bereits für den Status quo starkmachten⁷¹⁸, träumte die Parteispitze noch von einem kommunistischen Saargebiet in einem kommunistischen Deutschland. Zum Zeitpunkt der Entstehung des *Roten Saarlides* im April 1934 waren sowohl ein kommunistisches Deutschland als auch ein kommunistisches Saarland jedenfalls definitiv keine realistischen Optionen mehr. Paul Arma schreibt in seinen Memoiren diesbezüglich: »j'avais désapprouvé le titre et l'inopportunité du refrain, mais c'était encore à un moment où l'erreur politique pouvait passer

710 Vgl. ebd.

711 Ebd.

712 Ebd.

713 Vgl. Schebera 1985, S. 1012.

714 Vgl. Widmaier 2016 (»Imre Weisshaus/Paul Arma: Kampflieder, Chor-Referate, Agitprop 1932–1937«), S. 270.

715 Arma, Paul: *Das Rote Saarlid*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934.

716 Ebd.

717 Vgl. Widmaier 2016 (»Le compositeur militant: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«), S. 260.

718 Vgl. Paul 1985, S. 11.

sans grand dégât»⁷¹⁹. Hierbei handelt es sich wohlgerne um eine nachträgliche Darstellung, denn wenn Arma mit dem Refrain und dem Titel zur Zeit der Entstehung des Liedes nicht zufrieden gewesen wäre, hätte er sich wohl für entsprechende Änderungen eingesetzt – wie dies im Falle anderer Lieder geschehen ist.⁷²⁰

Vom *Roten Saarlied* existieren zwei minimal voneinander abweichende Versionen, in denen sich der Refraintext leicht unterscheidet. In der einen Version heißt es im dritten und vierten bzw. fünften und sechsten Vers des Refrains »Und schafft im roten deutschen Räteland,/Eine freie rote Saar!«, während die Passage in der anderen Version »Und schafft ein rotes deutsches Räteland,/Eine freie rote Saar!« lautet.⁷²¹ Die *Arbeiter-Zeitung* vom 26. Juni 1934 druckte das Lied in der Version »Und schafft ein rotes deutsches Räteland« ab.⁷²² Obwohl »Und schafft ein rotes deutsches Räteland« angesichts der politischen Situation 1934 in Deutschland mit der NSDAP an der Spitze ganz klar die zeitgemäße Formulierung darstellte, ist anzunehmen, dass eher die Version »Und schafft im roten deutschen Räteland« dem Original entspricht. So erschien das *Rote Saarlied* im Saar-Liederbuch *Alles singt mit!* in dieser Version.⁷²³ Auch auf dem Programmzettel des Proletarischen Chorkonzerts von Paul Arma in Saarbrücken vom 12. August 1934 (siehe Abb. 12) scheint diese Fassung auf.⁷²⁴ Ob nun die eine oder andere Version dem entsprach, was tatsächlich gesungen wurde – keine der beiden war Mitte 1934 mehr realistisch. Ein rotes Deutschland gab es nicht, und die Hoffnung, ein solches zu schaffen, orientierte sich zu diesem Zeitpunkt in keiner Weise mehr an der Wirklichkeit.

719 Arma; Arma [1986], S. 73. Dt. Übers.: »Ich hatte den Titel und die Unangemessenheit des Refrains abgelehnt, aber das war noch zu einem Zeitpunkt, als der politische Irrtum durchging, ohne großen Schaden anzurichten«.

720 Ein Beispiel wäre der ebenfalls im Rahmen des Saarkampfes entstandene *Kanon für den Status quo*, der im Kap. 3.5 genauer betrachtet wird.

721 In der Notenausgabe des *Roten Saarliedes* der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar aus dem Jahr 1934 ist zu Beginn der gesamte Gedichttext abgebildet, und zwar in der Version »Und schafft ein rotes deutsches Räteland«. Unter den Notenzeilen der Partitur im selben Dokument steht wiederum »Und schafft im roten deutschen Räteland« (vgl. Arma, Paul: *Das Rote Saarlied*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934).

722 Vgl. Anon.: »1200 in den Konzertabenden der Kampfgemeinschaft der Arbeiter-Sänger«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 26.6.1934.

723 Vgl. Arma, Paul: »Das rote Saarlied«, in: *Alles singt mit! Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 11–12.

724 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Programmzettel für ein Proletarisches Chor-Konzert in Saarbrücken am 12.8.1934, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2841.

In musikalischer Hinsicht gestaltete Paul Arma das *Rote Saarlid* recht komplex. Insbesondere der Klavierpart weist eine für ein Kampflied ungewöhnliche Komplexität auf und ist angesichts der vielen vierstimmigen Akkorde in der rechten Hand, der großen Sprünge in der linken Hand im Refrain und weiterer pianistischer Herausforderungen nicht einfach auszuführen.⁷²⁵ Die viertaktigen Phrasen werden in den Strophen durch zwei fünftaktige Gruppen unterbrochen, was an den elaborierten Stil Hanns Eislers erinnert. Vor allem die erste fünftaktige Gruppe hebt sich vom Rest ab und wird dadurch besonders betont. Im Text beinhalten die fünftaktigen Passagen Schlüsselaussagen: »Die [Bauern und Arbeitsleute, die] den Reichtum schaffen in Not und Gefahr«, »Weh dem Kumpel, der für sein Recht rebelliert!« und »Auch ein Völkerbund bringt die Freiheit uns nie«. Eine weitere Stelle, die in musikalischer Hinsicht im *Roten Saarlid* besonders hervortritt, findet sich zu Beginn, wenn die Gesangsstimme einsetzt. Hier spielt das Klavier in der rechten Hand eine chromatisch aufsteigende Melodielinie, während die linke Hand durchgehend den Ton *d* wiederholt (siehe Noten-

Reich ist der Er - deSchatz, reich ist die Beu - te. Reich ist das gold - neLand an der

Saar. Arm

Notenbeispiel 1

725 Vgl. Arma, Paul: *Das Rote Saarlid*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

beispiel 1). Durch die Chromatik und Dissonanz wird an dieser Stelle Spannung, eine Intensivierung und Steigerung erzeugt. Es könnte sein, dass Arma mit dieser musikalischen Umsetzung bereits andeuten wollte, dass der im Liedtext beschriebene Reichtum des Saarlandes nicht für alle Menschen bestimmt war. Dies wird in den darauffolgenden Textzeilen klar, wenn es heißt: »Arm sind die Bauern und die Arbeitsleute,/Die den Reichtum schaffen in Not und Gefahr«⁷²⁶. Auch in der zweiten Strophe zerfällt das zunächst vermittelte, makellose Bild an dieser Stelle: »Hoch türmt die Kohle sich, Korn in den Speichern,/Aber der Arbeiter darbt und friert«⁷²⁷.

Das rote Saarlid war eines der meistgesungenen Lieder der Antifaschistinnen und Antifaschisten im Saarkampf.⁷²⁸ Dass das Lied sozusagen die »Saar-Hymne« der Gegnerinnen und Gegner eines Anschlusses an NS-Deutschland darstellte, geht implizit auch aus einem Artikel der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar hervor, der im Juli 1934 in der *Arbeiter-Zeitung* erschien.⁷²⁹ Dort wurde das Lied folgendermaßen beschrieben:

»Das rote Saarlid, das nicht wie »Deutsch ist die Saar« dem Niveau der Deutschen Front entspricht und gedankenlos in den Bierhallen heruntergegröhlt wird, sondern das klar, vom Standpunkte der Bauern und Kumpels, zu der uns alle interessierenden Saarfrage Stellung nimmt.«⁷³⁰

Durch die Gegenüberstellung mit *Deutsch ist die Saar*, der »Saar-Hymne« der Deutschen Front, wird hier vermittelt, dass es sich beim *Roten Saarlid* um das Äquivalent der Linken handelte. Das Lied wurde auch tatsächlich bei den meisten großen, antifaschistischen Veranstaltungen im Vorfeld der Saarabstimmung an prominenter Stelle gesungen. Bei der erwähnten Heerschau am 26. August 1934 in Sulzbach bildete es etwa den krönenden Abschluss.⁷³¹ Im Rahmen von Armas Chorabenden wurde es in der Regel gemeinsam mit bekannten Kampflied-Klassikern ebenfalls gegen Ende dargeboten. Auf dem Programmzettel eines Chor-Konzerts vom 12. August 1934 war sogar der Text des Refrains – gemeinsam mit einem Ausschnitt aus Karl Rankls *Einheitsfrontlied* – abgedruckt. Die Texte umrahmten das Programm quasi als Verzierung und wirkten somit wie eine Art Motto des Konzerts (siehe

726 Ebd.

727 Ebd.

728 Vgl. Schebera 1985, S. 1013.

729 Vgl. Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 8./9.7.1934.

730 Ebd.

731 Vgl. Heinz 2015, S. 21.

Abb. 12).⁷³² Gleichzeitig sollte der Text vermutlich als Hilfestellung für das Publikum dienen, um bei den Liedern mitanzustimmen. Die *Arbeiter-Zeitung* berichtete, das *Rote Saarlid* sei zum Teil sogar noch nach den Konzerten in den Straßen erklingen. Bezüglich Armas Sulzbacher Chorabend vom 24. Juni 1934 hieß es: »Als die Arbeiter nach Hause gingen, klang in ihnen allen noch der wuchtige Rhythmus der proletarischen Lieder. Immer wieder wiederholten sie den Refrain des roten Saarlides«⁷³³. Dass das *Rote Saarlid* bei den Arbeiterinnen und Arbeitern einen »Ohrwurm« hinterließ, verwundert nicht, denn die Melodie des Refrains ist sehr eingängig gestaltet und leicht zu merken. Die Wiederholung der zwei Verse »Und schafft im roten deutschen Räteland, / Eine freie rote Saar!« mit fast identischer Melodie erleichtert das Memorieren des Refrains zusätzlich. Die Tatsache, dass das *Rote Saarlid* auch bei Veranstaltungen gesungen wurde, bei denen Paul Arma nicht mitwirkte – beispielsweise bei einer Jugend-Kundgebung der Einheitsfront am 23. Juli 1934 in Saarbrücken⁷³⁴ –, spricht einmal mehr für die Popularität des Liedes.

3.5 Zum Anlass der Volksabstimmung: *Saarlid* (H. Eisler) und *Kanon für den Status quo* (P. Arma)

In den letzten drei Monaten vor der Saarabstimmung entstanden zwei Lieder, in denen die Abstimmung ganz konkret thematisiert wird: das *Saarlid* von Bertolt Brecht und Hanns Eisler sowie der *Kanon für den Status quo* von Erich Weinert und Paul Arma. Das *Saarlid* schrieben Brecht und Eisler im Herbst 1934 in London, wo sie sich für die Schaffung mehrerer neuer Lieder trafen.⁷³⁵ Willi Münzenberg stellte in Aussicht, das *Saarlid* in 10.000 Exem-

732 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Programmzettel für ein Proletarisches Chor-Konzert in Saarbrücken am 12.8.1934, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2841. – Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für ein Proletarisches Chor-Konzert in Saarbrücken am 12.8.1934.

733 Anon.: »1200 in den Konzertabenden der Kampfgemeinschaft der Arbeiter-Sänger«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 26.6.1934.

734 Vgl. Anon.: »Prächtige Jugend-Einheitskundgebung«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 23.7.1934.

735 Vgl. Deeg, Peter; Gall, Johannes C.: »Anmerkungen zu den Liedern: 9. Das Saarlid«, in: *Ändere die Welt, sie braucht es: 20 Lieder für Singstimme und Klavier nach Texten von Bertolt Brecht*, hrsg. von Peter Deeg und Johannes C. Gall, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2006. – Dümmling, Albrecht: »Hanns Eisler«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002566, Zugriff 6.3.2022.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

plaren in seinem Pariser Exilverlag zu edieren.⁷³⁶ Erstmals veröffentlicht wurde es am 27. Oktober 1934 in der *Arbeiter-Zeitung* Saarbrücken, und zwar unter dem Titel *Der dreizehnte Januar*.⁷³⁷ Das Datum des 13. Januars, an dem die Volksabstimmung stattfand, wird zudem im Refrain des Liedes erwähnt, wenn es heißt: »Dann werden das Blatt wir wenden ab dreizehnten Januar« (siehe Notenbeispiel 2).

The image shows a musical score for a song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Dann wer - den das Blatt wir wen - den ab dre - zeh-n-ten Ja - nu - ar." The piano accompaniment is written in two staves, with a treble and bass clef, and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The score ends with a double bar line.

Notenbeispiel 2

Eisler schrieb hier einen geerdeten Dominant-Tonika-Ganzschluss, der eine gewisse Zuversicht vermittelt, dass ein Anschluss an NS-Deutschland auch tatsächlich verhindert werden könne. Gleichzeitig tritt die Stelle durch einen Tritonus und eine Synkope in der Gesangsstimme hervor. Auch harmonisch wird die Passage betont, und zwar durch einen Querstand zwischen *des* und *c* beim Übergang vom Dominantnonenakkord zum *f*-Moll-Schlussakkord. Nach dem Erscheinen in der *Arbeiter-Zeitung* wurde das Lied zudem in *Unsere Zeit* und im *Pariser Tageblatt* veröffentlicht.⁷³⁸

Der *Kanon für den Status quo* von Weinert und Arma erschien Anfang Dezember 1934 in der *Freien Jugend* und im *Gegen-Angriff* (siehe Abb. 13).⁷³⁹ Wie bereits der Titel vermittelt, wird in dem kurzen Stück der Status quo als erste Wahl bei der Abstimmung präsentiert. Paul Arma berichtet in seinen Memoiren, dass das Lied ursprünglich einen anderen Text hätte beinhalten

736 Vgl. Deeg; Gall 2006.

737 Vgl. Scholdt, Günter: »Die Saarabstimmung 1935 aus der Sicht von Schriftstellern und Publizisten«, in: *Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend*, 45 (1997), S. 181.

738 Vgl. Ahrend, Thomas: »Zur Geschichte der Eisler-Editionen«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hrsg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin; Boston: De Gruyter, 2015, S. 688. – Eisler, Hanns: »Kampflied für die freie Saar«, in: *Pariser Tageblatt*, 21.11.1934, S. 4.

739 Vgl. Arma, Paul.: »Kanon für den Status quo«, in: *Der Gegen-Angriff*, 5.12.1934. – Arma, Paul.: »Kanon für Status quo«, in: *Freie Jugend* (Saarbrücken), Dezember 1934.



Abb. 13: *Kanon für den Status quo*, in: *Der Gegen-Angriff*, 5.12.1934

sollen. So habe die Kommunistische Partei des Saarlandes ihn und Weinert beauftragt, ein Lied zu kreieren, das sich im Stil des *Roten Saarlieses* für eine rote Saar und ein sowjetisches Deutschland ausspricht.⁷⁴⁰ Arma weigerte sich laut eigener Aussage, einen entsprechenden Text von Weinert zu vertonen, da eine rote Saar in einem sowjetischen Deutschland de facto nicht zur Debatte stand. Die Partei habe schließlich nachgegeben und ein neues Lied für den Status quo bestellt.⁷⁴¹ Inwiefern Arma hier tatsächlich die Fäden in der Hand hielt und sich die Partei seinen Forderungen beugte, ist unklar.

Bei der näheren Betrachtung des *Saarlieses* von Eisler fällt eine augenscheinliche Parallele zu Armas *Rotem Saarlies* auf. So deckt sich die Melodie des vierten Verses der Strophen des *Saarlieses* exakt mit jener des letzten Verses aus dem Refrain des *Roten Saarlieses* (siehe Notenbeispiel 3). Auch der Schlussakkord der beiden Passagen ist quasi identisch. Es handelt sich um einen Akkord über *d*, der bei Eisler als Moll-Akkord erscheint, bei Arma aber ohne Terz vorkommt, womit sowohl Dur als auch Moll zugelassen werden. Erreicht wird der Akkord bei Arma und Eisler nicht über dieselben Harmonien. Während Arma jede einzelne Silbe der Passage eigens harmonisierte und über einen Ganzschluss auf dem Schlussakkord landete, verwendete Eis-

740 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 73.

741 Vgl. ebd.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

The image displays two musical scores side-by-side. The top score is for 'Das rote Saarlied' by Paul Arma, featuring a vocal line in 2/4 time and a piano accompaniment. The lyrics are 'ei - ne frei - e ro - te Saar!'. The bottom score is for 'Saarlied' by Hanns Eisler, featuring a vocal line in 4/4 time and a piano accompaniment. The lyrics are 'das Pro - le - ta - ri - at.'. Both scores show a transition from a C major chord to a D minor chord.

Notenbeispiel 3: Vergleich *Das rote Saarlied* von Paul Arma (oben) und *Saarlied* von Hanns Eisler (unten)

ler vier Silben lang denselben C-Dur-Akkord bis zum Erreichen des d-Moll-Akkordes, wodurch der Eindruck eines Trugschlusses entsteht. Trotz der Abweichungen ist anzunehmen, dass Hanns Eisler die Passage aus Armas *Rotem Saarlied* bewusst zitierte. Möglicherweise wollte er ein Zeichen für den Zusammenhalt der Antifaschistinnen und Antifaschisten im gemeinsamen Kampf gegen einen Anschluss des Saargebietes setzen.

Abgesehen von der eben erwähnten Passage sind kaum Parallelen zwischen den zwei Liedern auszumachen. Eislers *Saarlied* ist ausschließlich aus viertaktigen Einheiten aufgebaut, Arma hingegen fügte in sein *Rotes Saarlied* auch zwei fünftaktige Passagen ein. Eisler harmonisierte sein Lied taktweise, während Arma meistens für jede Silbe einen eigenen Akkord schrieb. Auch die Art der Begleitung ist konträr, denn bei Eisler sind es durchgehende Viertelnoten, und bei Arma ist die Klavierstimme komplexer aufgebaut. Die Modulation zwischen dem Strophen- und Refraintteil sticht bei Arma kaum hervor, da von d-Moll in die Paralleltonart F-Dur moduliert wird. Bei Eisler

ist zwischen den Teilen eine stärkere Ruptur zu spüren, weil die Tonarten F-Dur und f-Moll weiter auseinanderliegen. Obwohl Arma dem *Roten Saarlied* ein »Festes Marschtempo«⁷⁴² vorschrieb, besitzt Eislers Stück deutlich mehr Marschcharakter, was sich vor allem durch die Marschbegleitung ergibt.

Im ersten Vers des *Saarlieses*, »Von der Maas bis an die Memel«, wird der fünfte Vers des *Deutschlandliedes* zitiert. Der Kontext, in den der Vers eingebettet ist, unterscheidet sich in den beiden Liedern jedoch grundlegend. Während im *Deutschlandlied* beschrieben wird, wie alle Menschen innerhalb des Gebietes zwischen den Flüssen Maas und Memel brüderlich zusammenhalten, wird im *Saarlies* vermittelt, dass das Proletariat in Deutschland »kämpft und blutet«. Damit fand eine Verfremdung des Brüderlichkeitsgestus des *Deutschlandliedes* statt. In der fünften Strophe heißt es dann auch ganz klar: »das Deutschland, das wir wollen, /muss ein andres Deutschland sein«⁷⁴³.

Das *Saarlies* von Brecht und Eisler wurde innerhalb der Linken unterschiedlich aufgenommen. Bernhard Reich etwa, der in der UdSSR an der staatlichen Theater-Universität und für den Internationalen revolutionären Theaterbund tätig war, schrieb am 2. November 1934 an Brecht: »Schreibe uns doch nicht nur über persönliche Dinge, sondern schicke uns Material, Aufsätze, Bruchstücke aus Deinen Arbeiten. (Besseres als Dein Saarlies.)«⁷⁴⁴. Brecht zeigte sich daraufhin empört, da er persönlich das Lied als eine gute und bedeutende Arbeit betrachtete.⁷⁴⁵ Bei einem Großteil der Gegnerinnen und Gegner eines Anschlusses des Saargebietes an NS-Deutschland scheint das *Saarlies* wiederum äußerst gut angekommen und innerhalb kürzester Zeit ein großer Erfolg geworden zu sein, wie in der *Schweizerischen Sängerszeitung* Anfang Januar 1935 zu lesen war.⁷⁴⁶

Die Verbreitung des *Kanons für den Status quo* von Weinert und Arma wurde von der Zeitung *Der Gegen-Angriff* unterstützt. Dort hieß es:

742 Arma, Paul: *Das Rote Saarlies*, hrsg. von der Kampfgesellschaft der Arbeitersänger, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934.

743 Eisler, Hanns: »Das Saarlies«, in: *Ändere die Welt, sie braucht es: 20 Lieder für Singstimme und Klavier nach Texten von Bertolt Brecht*, hrsg. von Peter Deeg und Johannes C. Gall, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2006, S. 31.

744 Brief von Bernhard Reich an Bertolt Brecht, Moskau, 2.11.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 297.

745 Vgl. Brief von Bertolt Brecht an Bernhard Reich, London, November/Dezember 1934, in: *Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Briefe 1, Bd. 28, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin; Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, S. 463.

746 Vgl. Eisler, Hanns: »Kampflied für die freie Saar«, in: *Pariser Tageblatt*, 21.11.1934, S. 4.

3. Musik als Propagandamittel im Vorfeld der Saarländer Volksabstimmung

»Er [der *Kanon für den Status quo*] soll aus den Kehlen aller Antifaschisten erklingen! Er muss das Lügen- und Hetzgegröhle der faschistischen Mordbanditen übertönen! Ueberall: in den Strassen, auf den Plätzen, bei Demonstrationen, in den Sälen, in den Kundgebungen, am Biertisch, in den Häusern, Wohnungen, überall, wo Hitlergegner sich aufhalten: Alles für den ›Status quo!‹«⁷⁴⁷

Wie der *Kanon* vom Publikum aufgenommen wurde, ist nur schwer zu beurteilen. Arma selbst berichtet jedenfalls von der erfolgreichen Verbreitung des Liedes.⁷⁴⁸ Er sei mit einem Ensemble von Kundgebung zu Kundgebung gezogen, um den *Kanon für den Status quo* unter die Leute zu bringen. Dies habe folgendermaßen ausgesehen: »nous interrompons les orateurs, et divisant la salle en quatre groupes, je fais chanter tout le public qui adopte facilement les parties«⁷⁴⁹. Dass das Publikum die Melodie leicht ausführen konnte, war sicherlich der Fall, denn die C-Dur-Melodie des *Kanons für den Status quo* ist sehr eingängig und im Stimmumfang einer Oktave in mittlerer Lage auch für Laien recht einfach zu singen. Zudem sind die vier kurzen Verse, die ständig wiederholt werden, leicht zu merken. Gleichzeitig wird durch die Realisierung im *Kanon* eine Intensivierung und »Ballung« des Gesagten sowie ein komplexeres, mehrstimmiges Gebilde kreiert. Wie *Das rote Saarlied* habe man auch den *Kanon für den Status quo* immer wieder auf den Straßen singen hören, so Arma.⁷⁵⁰

Nach der Volksabstimmung vom 13. Januar 1935 gerieten sowohl der *Kanon für den Status quo* und *Das rote Saarlied* von Arma als auch das *Saarlied* von Eisler in Vergessenheit. Als anlassbezogene Stücke, deren Funktion eine propagandistische war, verloren alle drei Lieder nach der Abstimmung ihre Legitimation. Die Niederlage bei der Volksabstimmung verringerte die Chance, dass die Werke weiterhin gesungen werden, zusätzlich.

747 Arma, Paul: »Kanon für den Status quo«, Begleittext, in: *Der Gegen-Angriff*, 5.12.1934.

748 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 73.

749 Ebd. Dt. Übers.: »wir unterbrechen die Redner, teilen den Saal in vier Gruppen, und ich animiere die Menschen zum Singen, woraufhin diese ihre Partien mit Leichtigkeit umsetzen«.

750 Vgl. ebd.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg im Juni 1935 war nicht nur ein musikalisches Großereignis, sondern auch eine politische Manifestation gegen den erstarkenden Faschismus im Sinne der Volksfront. Sowohl die Straßburger Olympiade als auch das Pariser Festival du Chant International, das in Vorbereitung auf die Olympiade stattfand, wurde von exilierten Musikern geleitet. Die Auswahl der teilnehmenden Gruppen, das dargebotene Programm, diverse Zwischenfälle mit der Polizei sowie die Berichterstattung der Presse zeugen von der politischen Bedeutung der Arbeitermusik- und Gesangsolympiade.

4.1 In Vorbereitung auf die Olympiade: Festival du Chant International

Am 31. Mai 1935 wurde in Paris das Festival du Chant International abgehalten, das als vorbereitende Veranstaltung auf die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade gedacht war und auch als solche in der Presse angepriesen wurde.⁷⁵¹ Das Festival du Chant International wurde von Paul Arma initiiert und geleitet. Im Mittelpunkt der Veranstaltung standen »le chant sous ses formes les plus variées, œuvres de chansonniers, œuvres lyriques, chant choral, chants de masses«⁷⁵². Bereits über die organisierenden Institutionen – die Fédération sportive et gymnique du travail (FSGT) und den Front Culturel – wird die politische Dimension der Veranstaltung deutlich. Zudem hatte das CVIA die Schirmherrschaft inne.⁷⁵³ Arma berichtet in seinen Memoiren mit Stolz von der Großveranstaltung und inszeniert sich als Vorreiter in Sachen Volksfrontpolitik, wenn er schreibt: »Dès le départ, j'ai vu grand: je veux, non seulement faire chanter un nombre impressionnant de

751 Vgl. Anon.: »Coin des organisations«, in: *République sociale*, 18.5.1935. – Anon.: »Die 1. Arbeiter Musik- und Gesangolympiade Europas fördert immer grössere Interessen«, in: *L'Humanité* (deutsche Ausgabe), 1.6.1935. – Anon.: »Festival du chant international«, in: *Regards* (Paris), 30.5.1935. – Anon.: »Le 31 mai à Paris: Festival du chant international«, in: *Le Peuple* (Paris), 22.5.1935, S. 2.

752 Arma; Arma [1986], S. 79. Dt. Übers.: »der Gesang in all seinen verschiedensten Formen, Kabarettwerke, lyrische Werke, Chorgesang, Massengesänge«.

753 Vgl. ebd.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

chorales et de groupes, mais aussi et surtout, réussir une unité, jusque là ir-réalisée, entre les groupements socialistes, communistes et apolitiques. Je pressens l'unité de 1936!⁷⁵⁴. Obwohl bei dieser Aussage definitiv viel Nostalgie mitschwingt, bildet die auf dem Programmzettel der Veranstaltung notierte Auswahl der teilnehmenden Gruppen⁷⁵⁵ tatsächlich den von Arma erwähnten Esprit der Volksfront ab (siehe Abb. 14).

In einer (vermutlich von Arma verfassten) Presseankündigung, die im Mai 1935 in der *Humanité*, im *Populaire* und in *Le Peuple* erschien, wurde als Ziel des Festivals genannt »de montrer ce qu'est le chant mis au service de la lutte libératrice des masses populaires, sous ses différentes formes et en différentes langues«⁷⁵⁶. Die dargebotene Musik solle zwei wesentliche Charakteristika tragen: »1° elle doit être *accessible* aux hommes les plus simples, sans culture particulière, elle doit même pouvoir être *chantée* par tous; en un mot, ce doit être une musique de masse; 2° elle doit enthousiasmer l'auditeur et l'entraîner à l'action aux côtés de la classe ouvrière«⁷⁵⁷. Bei beiden genannten Zielen handelte es sich um spätere Forderungen im Rahmen der Kulturpolitik des Front Populaire, wodurch sich auch hier wieder Armas Vorreiterrolle bestätigt.

Auf dem Programm stand beim Festival du Chant International unter anderem eine von allen Ensembles gemeinsam aufgeführte, mehrsprachige

754 Ebd. Dt. Übers.: »Von Beginn an hatte ich Großes vor: Ich will nicht nur eine beträchtliche Zahl an Chören und Gruppen zum Singen bringen, sondern auch, und vor allem, eine bislang noch nie dagewesene Einheit sozialistischer, kommunistischer und unpolitischer Gruppen schaffen. Ich ahne die Einheit von 1936 voraus!«

755 Zu den Ensembles, die auf dem Festival du Chant International auftraten, zählten Arbeiterchöre, Jugendchöre, Theater- und Agitproptruppen und Instrumentalensembles. Involviert waren laut Armas Memoiren sowie dem Programmzettel der Chor und die ungarische Theatergruppe der FTOF, die Gruppe Regards aus Bobigny, der Antifaschistische Chor des 5. Arrondissements, der Chor des Comité des Femmes, der Arbeiterchor Ivry, der Chor der Roten Falken aus dem 6. Arrondissement, der Jugendchor der Freunde der Internationalen Roten Hilfe, der Chor der laizistischen Patronage der Bellevilloise, eine deutsche Künstlergruppe, die Gruppe Révolution der sozialistischen Jugend, Mitglieder des Pariser Sinfonieorchesters, das Orchester der Patrie humaine und das Sozialistische Blasorchester.

756 Anon.: »C'est bien le vendredi 31 mai que l'harmonie socialiste participera au Festival du Chant révolutionnaire«, in: *Le Populaire*, 28.5.1935, S. 6. – Anon.: »Le 31 mai à Paris: Festival du chant international«, in: *L'Humanité*, 23.5.1935, S. 6. – Anon.: »Le 31 mai à Paris: Festival du chant international«, in: *Le Peuple* (Paris), 22.5.1935, S. 2. Dt. Übers.: »zu zeigen, was Gesang im Dienste des Freiheitskampfes der Volksmassen, in verschiedenen Formen und Sprachen, bedeutet.«

757 Anon.: »Le 31 mai à Paris: Festival du chant international«, in: *L'Humanité*, 23.5.1935, S. 6, Hervorhebung vom Verfasser bzw. der Verfasserin. Dt. Übers.: »1° sie muss für die einfachsten Menschen, ohne bestimmten kulturellen Hintergrund, *zugänglich* sein, sie muss sogar von allen *gesungen werden* können; in einem Wort, es muss eine Massenmusik sein; 2° sie muss den Zuhörer in Begeisterung versetzen und ihn zum Handeln in den Reihen der Arbeiterklasse motivieren.«

VENDREDI 31 MAI 1935, A 20 H. 30
GRANDE SALLE DU PALAIS DE LA MUTUALITE
 24, rue Saint-Victor (Métro: Maboutri - Mutualité)

F. S. G. T.
Front Culturel
 SOUS L'EGIDE DU COMITE DE
 VIGILANCE DES INTELLECTUELS

FESTIVAL DU CHANT INTERNATIONAL

AVEC LE CONCOURS :

<p>DES CHORALES antifasciste du V, Comité des Femmes, Hongroise, Ouvrière d'Ivry, Orphéon Socialiste.</p> <p>DES CHORALES d'ENFANTS Faucons Rouge du XI, Jeunes Amis du S.R.I., Patronage Laïque de la Bellevilloise.</p> <p>DES GROUPES allemand, Hongrois de la FTOF, "Regards" de Bobigny, "Révolution" de la Jeunesse Socialiste du Pré-Saint-Gervais.</p> <p>DES ORCHESTRES de chambre, de la "Patrie Humaine".</p>	<p>DE SOLANGE DEMOLLIERE</p> <p>PIERRE DORIAAN Créateur des « Chansons Théâtrales »</p> <p>R O C C A Chansonnier du Cercle de la République</p>	<p>" CEUX DE LA VIE " Un oratorio scénique pour chœurs, chœurs parlés, solistes et orchestre PAUL ARMA</p> <p>UN MONTAGE CHORAL (Exécuté en plusieurs langues)</p> <p>NOUVEAUX CHANTS DE MASSE, etc. etc.</p>
--	--	---

PRIX D'ENTRÉE : 6 FRANCS
Cartes prises à l'avance : 5 FRANCS

BILLET EN VENTE chez : Durand, Place de la Madeleine, Globe-Trotter, 75, Bd St-Germain, Rédaction de 'Sport' 32, rue des Petits-Hôtels

Imp. Lantès Feer et Masson, 95, Fz St-Denis.

Abb. 14: Programmzettel für das Festival du Chant International am 31.5.1935

chorische Montage.⁷⁵⁸ Diese dürfte politische Inhalte gehabt haben, denn Teile der Musik stammten laut Arma von Hanns Eisler, dem ungarischen Kommunisten Ferenc Szabó sowie Arma selbst.⁷⁵⁹ Des Weiteren wurde bei der Veranstaltung die Uraufführung von Armas politischem Oratorium *Menschen, die leben* für gemischte Chöre, Sprechchor, Einzelsprecher und Orchester gegeben, das im Kapitel 4.2 noch näher thematisiert wird. Die von Willi Münzenberg in Paris herausgegebene, antifaschistische Zeitung *Inpress* berichtete zudem von der Aufführung eines Liedes aus einem KZ bei Papenburg in Norddeutschland.⁷⁶⁰ Vermutlich handelte es sich dabei um das *Lied der Moorsoldaten*, das 1933 im KZ Börgermoor entstanden war. Auch Massengesänge wurden dargeboten.⁷⁶¹ Welche Stücke die angekündigten Gesangs-

758 Vgl. Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für das Festival du Chant International am 31. Mai 1935 in der Pariser Mutualité.

759 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 80.

760 Vgl. Anon.: »Un chant de camp de concentration, exécuté à Paris«, in: *Inpress* (Paris), 16.5.1935.

761 Vgl. Anon.: »Le 31 mai à Paris: Festival du chant international«, in: *L'Humanité*, 23.5.1935, S. 6. – Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für das Festival du Chant International am 31. Mai 1935 in der Pariser Mutualité.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

solistinnen und -solisten präsentierten, ist unklar. Pierre Doriaan und Robert Rocca sangen vermutlich Chansons, denn Doriaan wurde auf dem Programmzettel als »Créateur des ›Chansons Théâtralisées«⁷⁶² angekündigt und Rocca als »Chansonnier«⁷⁶³. Wie aus Armas Erinnerungen hervorgeht, war Rocca für seine antifaschistischen, ironischen Programme bekannt.⁷⁶⁴ Die auf Konzertankündigungen erwähnte Sängerin Solange Demollière konnte laut Arma aus gesundheitlichen Gründen nicht an der Veranstaltung teilnehmen.⁷⁶⁵ In einer Presserezension wird hingegen ein Auftritt der renommierten Sopranistin Mariana de Gonitch von der Oper Monte Carlo erwähnt, die wohl Opernrepertoire präsentierte.⁷⁶⁶ Den Abschluss des Festivalprogramms bildeten Armas Lieder *La commune d'Oviedo* und *Han! Coolie!*, bei denen sogar die Zuschauerinnen und Zuschauer mitangestimmt haben sollen.⁷⁶⁷

Ein Konzertkritiker, der mehrfach über das Festival du Chant International berichtete, war Félix Chevrier.⁷⁶⁸ Er fand dabei ausschließlich lobende Worte. Über das Festival generell schrieb er etwa »Le Festival du Chant International comptera très certainement parmi les plus belles manifestations des Fêtes de Paris«⁷⁶⁹. Im selben Atemzug wurde Arma von Chevrier als »un musicien d'une extraordinaire puissance, sorte de génie de la musique chantée«⁷⁷⁰ bezeichnet. Er verglich Arma mit Guillaume-Louis Bocquillon alias Wilhelm, dem Begründer der »orphéon«-Laienchorbewegung im 19. Jahrhundert.⁷⁷¹ Offenbar wollte Chevrier Arma mit seinen Artikeln aktiv unterstützen – wie auch Arma selbst in seinen Memoiren vermittelt, wenn er

762 Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für das Festival du Chant International am 31. Mai 1935 in der Pariser Mutualité.

763 Ebd.

764 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 79.

765 Vgl. ebd.

766 Vgl. Chevrier, Félix: »La chanson populaire: L'influence du chant choral sur les masses«, in: *La Concorde*, 7.6.1935.

767 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 80.

768 Vgl. Chevrier, Félix: »La chanson populaire: L'influence du chant choral sur les masses«, in: *La Concorde*, 7.6.1935. – Chevrier, Félix: »Lettre de Paris: ›A propos des Fêtes de Paris – Un Festival International du Chant«, in: *Le Messager de Bruxelles*, 13.6.1935. – Chevrier, Félix: »Temperaments d'artistes: Pierre Doriaan. Paul Arma. Boris Sapiro«, in: *La Concorde*, 14.6.1935.

769 Chevrier, Félix: »Lettre de Paris: ›A propos des Fêtes de Paris – Un Festival International du Chant«, in: *Le Messager de Bruxelles*, 13.6.1935, Hervorhebung vom Verfasser. Dt. Übers.: »Das Festival du Chant International wird ganz sicher zu den schönsten Veranstaltungen der Fêtes de Paris zählen«.

770 Ebd. Dt. Übers.: »Musiker mit einer außergewöhnlichen Kraft, eine Art Genie der Vokalmusik«.

771 Chevrier, Félix: »La chanson populaire: L'influence du chant choral sur les masses«, in: *La Concorde*, 7.6.1935.

schreibt: »Félix Chevrier sait aider, par ses articles, les gens qu'il estime«⁷⁷². Arma und Chevrier verband schließlich eine Freundschaft sowie berufliche Zusammenarbeit.⁷⁷³ Letztere hat wohl teilweise zur Zeit des hier betrachteten Festivals stattgefunden, denn nur kurze Zeit nach dem Festival, am 21. Juli 1935, wurde der Text des Liedes *Ohé! Peuple, debout!* von Chevrier und Arma in der Zeitung *L'Œuvre* abgedruckt.⁷⁷⁴ Obwohl neben Chevrier auch die *Humanité* über den großen Erfolg des Festivals berichtete⁷⁷⁵, entsprachen die von Chevrier angegebenen Zahlen von 450 mitwirkenden Künstlerinnen und Künstlern und 2.500 Zuschauerinnen und Zuschauern angesichts des nahen Verhältnisses von Arma und Chevrier möglicherweise nicht durchweg der Realität.⁷⁷⁶ Während Arma in Vorbereitung auf die Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade das Festival du Chant International in Paris veranstaltete, war Hanns Eisler bereits in Straßburg eingetroffen und hielt dort eine Pressekonferenz über die Krise der modernen Musik und die Bedeutung der anstehenden Olympiadenveranstaltung.⁷⁷⁷

4.2 Zwischen Oratorium und Agitprop: *Menschen, die leben* (P. Arma)

Das politische Oratorium *Menschen, die leben* bzw. *Ceux de la vie*⁷⁷⁸ von Fritz Hoff und Paul Arma wurde beim Festival du Chant International uraufgeführt und sollte zudem ein Highlight des Galakonzerts der Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade am 8. Juni 1935 werden. Dort kam das Werk jedoch nicht wie geplant zur Aufführung, da Arma mit seinem Ensemble nicht anreiste.⁷⁷⁹ Möglicherweise scheiterte eine Wiederholung von

772 Arma; Arma [1986], S. 79. Dt. Übers.: »Félix Chevrier versteht es, den Leuten, die er schätzt, mit seinen Artikeln zu helfen«.

773 Chevrier war der Autor der Texte *La corde casse..!*, *Suivant le rail ...* und *Ohé! Peuple, debout!*, die Arma 1935 vertonte (vgl. Widmaier 2016 [»Imre Weisshaus/Paul Arma: Kampflieder, Chor-Referate, Agitprop 1932–1937«], S. 271).

774 Vgl. Arma, Paul: »Ohé, debout!«, in: *L'Œuvre*, 21.7.1935, S. 6.

775 Vgl. Anon.: »Le succès du festival du chant international à Paris«, in: *L'Humanité*, 18.6.1935, S. 6.

776 Vgl. Chevrier, Félix: »La chanson populaire: L'influence du chant choral sur les masses«, in: *La Concorde*, 7.6.1935.

777 Vgl. Mävers 1992, S. 283.

778 Das mit dem Jahr 1935 datierte Manuskript von *Menschen, die leben*, das im CEDIAS in Paris liegt, trägt zwar einen französischen und deutschen Titel, ist aber nur auf Deutsch verfasst (vgl. Arma, Paul: *Menschen, die leben*, Paris, 1935, Manuskript [CEDIAS Paris, Paul Arma: *Chants de lutte*]).

779 Vgl. Anon.: »I. Internationale Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade: 8. bis 10. Juni in Strassburg«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung*, Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 104. – Anon.: »Die

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

Armas *Menschen, die leben* in Straßburg angesichts der zahlreichen involvierten Ensembles⁷⁸⁰ am logistischen Aufwand.

Der Textdichter von *Menschen, die leben*, Fritz Hoff⁷⁸¹, engagierte sich politisch. Er war seit den 1920er Jahren KPD-Mitglied, schrieb Artikel für parteinahe Zeitungen und leitete Agitproptruppen. Im Jahr 1933 flüchtete er als gebürtiger Jude nach Frankreich ins Exil, wo er für die *Pariser Tageszeitung* und die *Schweizerische Sängler-Zeitung* des Schweizer Arbeiter-Sängerverbandes journalistisch tätig war.⁷⁸² Hoff und Arma hatten vor *Menschen, die leben* bereits für den *Bauernmarsch, Mit Worten schlägt man keinen Feind!* und *Die Sowjets in der Welt voran* zusammengearbeitet. Zudem hatte Hoff Armas Chanson *Han! Coolie!* als *Song vom Strick* ins Deutsche übersetzt.⁷⁸³ Im gleichen Jahr wie *Menschen, die leben*, also 1935, dürften Hoff und Arma ein weiteres Stück geschrieben haben, das heute jedoch nur in einer französischen Fassung von Jean-François Vincent vorliegt: *Contre qui?*⁷⁸⁴

Menschen, die leben umfasst insgesamt 24 Nummern, wobei die ursprüngliche Version Paul Armas nur 18 Nummern beinhaltete. Dies geht aus dem Manuskript der Partitur hervor, das im CEDIAS in Paris liegt und offenbar mehrfach überarbeitet und verändert wurde – vermutlich von Paul Arma selbst. Dass Arma für die Bearbeitungen verantwortlich war, vermittelt zum einen die Handschrift mehrerer Korrekturen, die, verglichen mit anderen Schriftstücken, mit höchster Wahrscheinlichkeit von Arma angebracht wurden. Zum anderen kann über den Inhalt mancher Einträge auf Arma geschlossen werden. So wurde beispielsweise an einer Stelle in der Nr. 10 »wir wollen Frieden!/nous voulons la Paix!/we want peace!/Békét akarunk!« hinzugefügt, was jene Sprachen abbildet, die Arma selbst beherrschte. Insbesondere das Ungarische, eine in Frankreich nicht sehr verbreitete Sprache, verweist auf Arma.

Inhaltlich geht es in *Menschen, die leben* um die Revolution unter Lenin im Jahr 1917 und den Aufbau der Sowjetunion. Es wird das Planungsinstrument

1. Arbeiter Musik- und Gesangsolympiade Europas fördert immer grössere Interessen«, in: *L'Humanité* (deutsche Ausgabe), 1.6.1935.

780 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 79–80.

781 Fritz Hoff wurde 1909 als Georg Wilhelm Manfred Rosenthal in Deutschland geboren, verwendete aber im Laufe seiner Schaffenszeit zahlreiche Pseudonyme. »Im Pariser Exil nannte er sich Fritz Hoff, seit seiner Aktivität in der Résistance während der deutschen Besatzungszeit vorwiegend Georges Reymond, nach dem Krieg gelegentlich auch Michel Marly« (Langenbruch 2012, S. 146), so Anna Langenbruch.

782 Vgl. Langenbruch 2012, S. 146.

783 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 66. – Langenbruch 2012, S. 152.

784 Vgl. Arma, Paul: *Contre qui?*, Paris, 1935, Manuskript (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).

des Fünfjahresplans erwähnt, das in der UdSSR erstmals 1928 zum Einsatz kam und die Industrialisierung der Sowjetunion einleitete.⁷⁸⁵ Der auf fünf Jahre ausgerichtete Plan sei in nur vier Jahren erfolgreich realisiert worden, heißt es in *Menschen, die leben*. Des Weiteren wird der Faschismus thematisiert, der eine Bedrohung für die Sowjetunion darstelle. Innerhalb der Grenzen der UdSSR würden die Menschen in einer heilen Welt leben, ohne Terror und Not. Das politische System der Sowjetunion solle allen als Vorbild dienen und auch in anderen Ländern erfolgreich umgesetzt werden. Am Ende von *Menschen, die leben* wird an Lenin als Retter des russischen Volkes erinnert.

Als politisches Oratorium fällt *Menschen, die leben* in eine seltene Gattung. Es lässt sich in jene seit Ende der 1920er Jahre in der Sowjetunion verfolgte Oratorientradition einreihen, die mit der politischen Funktionalisierung der Gattung einen Sonderweg beschritt.⁷⁸⁶ Zum Teil wurden in dieser Tradition ganz konkrete politische Inhalte gefeiert und zur Zeit des Stalinismus einzelnen Personen quasireligiös gehuldigt. Für Paul Arma war *Menschen, die leben* nicht das erste Oratorium in diesem »sowjetischen« Stil, denn bereits im Jahr 1932 schrieb er das bereits mehrfach erwähnte »oratorio révolutionnaire«⁷⁸⁷ *Die Sowjets in der Welt voran*. Genau dieses Werk diente auch als Vorlage für *Menschen, die leben*. Ein Großteil der Stücke wurde, abgesehen von Änderungen in der Instrumentierung oder dem Einschub zusätzlicher instrumentaler Teile, identisch übernommen. Vereinzelt fand eine kontextuelle Anpassung an die Zeit im Jahr 1935, an damals aktuelle politische und gesellschaftliche Ereignisse, statt.

In *Menschen, die leben* sind diverse Einflüsse aus der Agitprop-Tradition auszumachen. So wechseln sich etwa rein gesprochene Passagen, gesprochene Passagen mit musikalischer Begleitung, Sprechchöre mit und ohne Begleitung, gesungene Chöre mit und ohne Begleitung und rein instrumentale Teile ab. Diese Mischung sowie der häufige Einsatz von Sprechchören erinnern beiderseits an die Agitprop-Kultur und kommen noch in weiteren Oratorien des 20. Jahrhunderts vor.⁷⁸⁸ Auch die Besetzung mit Blechbläsern,

785 Vgl. Oleinikoff, Nils: *Der russische Fünfjahresplan*, Dissertation, Braunschweig: Gutenberg, 1932.

786 Vgl. Thorau, Christian; Lauer, Lucinde: »Oratorium«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15851&v=1.3&rs=id-0012cbbb-7186-be70-cf58-2c528ff8cbae&q=Oratorium>, Zugriff 6.3.2022.

787 Arma; Arma [1986], S. 71. Dt. Übers.: »revolutionäre Oratorium«.

788 Ein Beispiel wäre die *Proletenpassion* (1976) der österreichischen Politrock-Gruppe »Schmetterlinge«. Die »Schmetterlinge«, wie auch andere Politrock-Gruppen der 1970er Jahre, bezogen sich vielfach auf Agitprop-Modelle (vgl. Kutschke, Beate: »Einleitung«, in:

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

Schlagwerk und Klavier⁷⁸⁹ lässt Assoziationen mit dem Genre Agitprop aufkommen. Diese Besetzung war aber in der Moderne auch unabhängig von Agitprop recht gängig. Des Weiteren arbeiteten Hoff und Arma mit Montage-technik, die im Agitprop-Bereich häufig zum Einsatz kam.

Dem Titelblatt des überlieferten Partitur-Manuskripts ist zu entnehmen, dass das Werk »unter Benutzung von Arbeiten von Joh. R. Becher, Bert Brecht, Fritz Hoff, Das Rote Sprachrohr, S. Tretjakow und Erich Weinert zusammengestellt und bearbeitet«⁷⁹⁰ wurde. Die meisten Teile wurden, wie bereits erwähnt, aus *Die Sowjets in der Welt voran* von Fritz Hoff und Paul Arma übernommen bzw. entsprechend adaptiert. Von Arma und Weinert wurde *Lebendig bleibt Lenin!* in *Menschen, die leben* integriert, und aus dem Repertoire des Roten Sprachrohrs wurden das *Traktorenlied* und das *Rotarmistenlied* eingearbeitet. Diese Lieder waren auch bereits Teil von *Die Sowjets in der Welt voran*. Von Brecht, Tretjakow und Becher konnten bislang keine konkreten Texte ausfindig gemacht werden, die zur Verwendung kamen.

Das erwähnte *Traktorenlied* wurde ursprünglich von einem Autorenkollektiv verfasst und ist auch unter »Den Sowjets gehört diese Erde«, dem letzten Vers des Liedes, bekannt. Arma übernahm das Stück in der vom Roten Sprachrohr gesungenen Fassung in gekürzter Form und arbeitete es in die Nr. 7 des Manuskripts von *Menschen, die leben* ein. Von Willi Karschs deutscher Nachdichtung des russischen *Rotarmistenliedes*, das auch unter dem ersten Vers des Refrains »Und richten sie die Gewehre« geläufig ist, wird in *Menschen, die leben* lediglich der Refrain zitiert, und zwar am Ende der Nr. 10. Davor beschreiben ein Sprecher und ein Sprechchor die Bedrohung, die von Nationen wie Deutschland, Japan, Polen oder England gegen die Sowjetunion bestünden. Dabei wiederholt der Sprechchor immer wieder »Sie lieben vereint. Sie hassen vereint./Sie haben alle nur einen Feind:/Die Sowjets!«. Dieser Reim ist eine Abwandlung von »Sie lieben vereint, sie hassen vereint, Sie alle haben nur einen Feind: England!«⁷⁹¹ aus dem *Hassgesang gegen England* von Ernst Lissauer aus dem Jahr 1914, einem Kriegslied der Deutschen im Ersten Weltkrieg. Die auf die Sowjetunion zugeschnittene Version

Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren, Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007, S. 17).

789 Die genaue Besetzung lautete: drei Trompeten, Posaune, Tuba, kleine und große Trommel, Becken, chinesisches Tom-Tom, Triangel und Klavier.

790 Arma, Paul: *Menschen, die leben*, Paris, 1935, Manuskript (CEDIAS Paris, Paul Arma: *Chants de lutte*).

791 Lissauer, Ernst: »Hassgesang gegen England«, 1914, in: *Virtuelle Ausstellung »100 Jahre Erster Weltkrieg« der Deutschen Nationalbibliothek*, URL: <https://erster-weltkrieg.dnb.de/WKI/Content/DE/Objekte/05-lissauer-hassgesang.html>, Zugriff 6.3.2022.



Abb. 15:
Hermann Göring
und Jiro Minami
auf dem Titel-
blatt der *Arbeiter-
Illustrierten* vom
6.5.1936

des Reimes, wie sie in *Menschen, die leben* vorkommt, findet sich beispiels-
weise auch auf der Rückseite der *Arbeiter-Illustrierten* vom 6. Mai 1936 unter
einem Bild des Oberbefehlshabers der deutschen Luftwaffe Hermann Gör-
ing und des Oberbefehlshabers der japanischen Kwantung-Armee Jiro Mi-
nami, die beispielhaft als Feinde der Sowjetunion vorgeführt werden (siehe
Abb. 15).⁷⁹²

Lebendig bleibt Lenin! stellt in *Menschen, die leben*, wie bereits in *Die Sowjets
in der Welt voran*, den krönenden Abschluss dar. In der Partitur ist lediglich
eine Strophe aus dem Lied notiert, aber eine im Nachhinein hinzugefügte
Notiz vermittelt, dass – wie in *Die Sowjets in der Welt voran* – alle drei Stro-

⁷⁹² Vgl. Heartfield, John: »Wir lieben vereint, wir hassen vereint, wir haben alle nur einen
Feind: Die Sowjetunion, den Frieden!«, in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, 6.5.1936, Rückseite.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

phen gesungen werden sollen. In *Menschen, die leben* gestaltete Arma das Lied etwas lebendiger als im Original. Inhaltlich gesehen erscheint der Refrain-Text mit einer minimalen Veränderung im Vergleich zur Originalversion, die aber inhaltlich bedeutend ist. So wurde die »Rote Front« im Refrain zu »Volksfront« verändert und auf diese Weise an den neuen Kontext im Jahr 1935 angepasst. Eine derartige kontextuelle Anpassung an die Zeit des Front Populaire fand nicht nur in *Lebendig bleibt Lenin!*, sondern auch in anderen Teilen von *Menschen, die leben* statt. Die häufigsten Korrekturen im Text betreffen Passagen, in denen der Kapitalismus als größtes Übel durch die faschistische Bedrohung ersetzt wurde – was wiederum auf die Politik der Volksfront verweist.

In der überlieferten Partitur von *Die Sowjets in der Welt voran* scheint nicht die musikalische Umsetzung aller Stücke auf. Somit bleibt vielfach unklar, inwiefern das Werk konkret für *Menschen, die leben* adaptiert wurde. Dies gilt zum Beispiel für die Nr. 13 von *Menschen, die leben*, die wiederum dem Werk *Die Sowjets in der Welt voran* seinen Namen gab. Der Text dieses Stücks wurde von der Vorlage identisch übernommen, lediglich ein zusätzlicher Vers wurde hinzugefügt. Da sich der Text weitgehend deckt und auch die Wechsel zwischen gesprochenem und gesungenem Text dieselben sind⁷⁹³, ist eine ähnliche musikalische Umsetzung wie in *Die Sowjets in der Welt voran* anzunehmen. Nach jedem gesprochenen Vers wurde jeweils ein vertonter Vers mit dem Text »Die Sowjets in der Welt voran!« eingeschoben (musikalische Umsetzung des ersten gesungenen Verses in *Menschen, die leben* siehe Notenbeispiel 4). Die Kernaussage »Die Sowjets in der Welt voran!« wird bei jeder Wiederholung einen Ton höher gesungen, wodurch zunehmend Spannung aufgebaut wird. Das Finale des Stücks bildet ein Sprechchor mit dem Text »Überall: Die Sowjets in der Welt voran!!«. Dort sollte der Satz vermutlich nicht mehr nur laut gesprochen, sondern regelrecht gerufen werden, wenn das Instrumentalensemble in der Dynamik *ff* bzw. *fff* dazu spielt und zum Schluss hin noch zusätzlich *crescendiert* (siehe Notenbeispiel 5).

Obwohl Paul Arma in *Menschen, die leben* mit Montagetechnik arbeitete, baute er auch wiederkehrende musikalische Elemente ein, die den Eindruck eines großen Ganzen unterstützen. Die Nummern 2 und 15 sind beispielsweise identisch, außer dass in Nr. 15 noch ein zusätzlicher Teil hinzukommt. Auch die Fünfjahresplan-Nummer (Nr. 8) wird mit minimalen textlichen Veränderungen noch zwei Mal wiederholt: in Nr. 16 und Nr. 18. In allen drei

793 In der überlieferten Fassung von *Die Sowjets in der Welt voran* ist markiert, welche Passagen gesprochen und welche gesungen realisiert werden sollten.

CHOR Sopran-Tenor
Alt-Bass

mf

Langsames Marschtempo Die Sow - jets in der

Trompete 1
2

Trompete 3

Posaune
Tuba

Schlagw. kl Trommel
gr Trommel
Becken

Klavier

f *mf* *mp*

8

CHOR Sopran-Tenor
Alt-Bass

Welt vor - an!

Langsames Marschtempo

Trompete 1
2

Trompete 3

Posaune
Tuba

Schlagw. kl Trommel
gr Trommel
Becken

Klavier

f (secco)

8

Notenbeispiel 4

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

The musical score is for a piece titled "Die Sow-jets in der Welt vor-an!". It is arranged for a choir and a full orchestra. The score includes parts for:

- Sprechchor** (Chorus): The vocal line with the lyrics "Die Sow-jets in der Welt vor-an!".
- Trompete 1 & 2** (Trumpets): Part 1 in G major and Part 2 in D major, both marked *ff* *senza sord.*
- Trompete 3** (Trumpet): Part 3 in D major, marked *fff* *senza sord.*
- Posaune Tuba** (Tuba): Part in D major, marked *fff* *senza sord.*
- Schlagwerk gr. Trommel kl. Trommel** (Percussion): Grand and snare drums.
- Klavier** (Piano): Grand piano, marked *fff*.
- Pauken E A** (Timpani): Part in E and A, marked *ff*.

The score is in 2/2 time and consists of 8 measures. The key signature has one sharp (F#).

Notenbeispiel 5

Nummern geht es um den Fünfjahresplan, der bereits innerhalb von vier Jahren geschafft war bzw. geschafft sein wird, wobei das erste Mal vom Plan generell die Rede ist, das zweite Mal von der ersten Periode des Plans (1928–1933) und das dritte Mal von der 1935 gerade laufenden zweiten Periode (1933–1938).

Ein weiteres, mehrfach wiederkehrendes Element in *Menschen, die leben* ist ein dreitöniges Signal, welches die erste Trompete und die Posaune *unisono* spielen (siehe Notenbeispiel 6, Notation der Trompete in B). Insgesamt wiederholt sich dieses Signal, bestehend aus den abwärtsgeführten Tönen *e–a–g*, vier Mal, jeweils zwischen den Nummern. Da das Signal vor jeder Fünfjahresplan-Nummer gespielt wird, könnte man es als »Fünfjahresplan-Motiv« bezeichnen. Das vierte Mal erklingt es vor der Nr. 12, wobei Arma das

The image shows a musical score for two instruments: Trompete 1 in B (Trumpet 1 in B) and Posaune (Tuba). The music is written in 3/4 time. The Trompete 1 in B part is on a treble clef staff, and the Posaune part is on a bass clef staff. The notes are: a quarter note G4, a quarter note G4, and a quarter note G4.

Notenbeispiel 6

Motiv an dieser Stelle vermutlich aus pragmatischen Gründen einsetzte, damit der Chor, der die Nr. 12 ohne Begleitung singt, die richtigen Anfangstöne findet. Der letzte Ton des Signals, *g*, stimmt nämlich mit dem ersten Ton der Mittelstimme in der Nr. 12 überein.

Was die Gestaltung der Chor- und Sprechchor-Passagen betrifft, scheint das Verständnis der Textaussage ein spezielles Anliegen von Paul Arma gewesen zu sein. So singt bzw. spricht der Chor meistens nicht in einem polyphonen, sondern in einem homophonen Satz, oder aber die Stimmen wechseln sich ab. In beiden Fällen ist der Text gut verständlich. Nur vereinzelt kommen in *Menschen, die leben* polyphone Passagen vor, bei denen jedoch dieselben Textaussagen mehrfach wiederholt werden, wodurch sie für das Publikum ebenfalls recht verständlich sind. Kernaussagen werden in *Menschen, die leben* generell homophon realisiert. Was die Rhythmisierung betrifft, orientierte sich Arma stark am Sprechrhythmus – woraus sich vermutlich auch die vielen Taktwechsel in den drei Fünfjahresplan-Stücken ergaben. Musikalisch gesehen sind die Fünfjahresplan-Teile aufgrund der Taktwechsel nicht einfach zu realisieren. Was die Sache jedoch erleichtert, ist die homophone Setzung der Gesangsstimmen sowie der identische Rhythmus aller Begleitstimmen.

Die Uraufführung von *Menschen, die leben* beim Festival du Chant International fand am 31. Mai in der Pariser Mutualité statt. Laut Arma wurde das Werk dort in einer ungarischen Fassung von Lajos Kertész zum Besten gegeben.⁷⁹⁴ Die Auswahl der mitwirkenden Chöre spricht jedoch eher gegen eine rein ungarische Fassung:

»la Chorale et le Groupe hongrois de F. T. O. F., [...] le Groupe »Regards« de Bobigny, [...] des artistes de l'Orchestre Symphonique de Paris [...] la Chorale antifasciste du Vème arrondissement, la Chorale du Comité des Femmes, l'Orphéon socialiste, la Chorale Ouvrière d'Ivry, la Chorale des Faucons Rouges du VIème arrondissement, la Chorale des Jeunes amis du

⁷⁹⁴ Vgl. Arma; Arma [1986], S. 79.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

S. R. I., la Chorale du Patronage laïque de la Belvilloise, le Groupe artistique allemand, le Groupe «Révolution» de la Jeunesse socialiste du Pré Saint-Gervais»⁷⁹⁵

Die sozialistischen Gruppen konnte Arma laut eigener Aussage über seine Freunde Germaine und Georges Monnet für die Veranstaltung gewinnen.⁷⁹⁶ Die Monnets engagierten sich im Rahmen der SFIO unter anderem für die sozialistischen Faucons Rouges⁷⁹⁷, die ebenfalls beim Festival du Chant International mitwirkten.

4.3 Politische Bedeutung der Straßburger Olympiade

Die Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade fand zwischen dem 8. und 10. Juni statt und war als großes Arbeiter-Sängerfest und gleichzeitig als Musik-Wettbewerb mit olympischem Gedanken konzipiert.⁷⁹⁸ Es ging jedoch »nicht um gegenseitiges Zurückdrängen, sondern um gemeinsame Bestandsaufnahme der Kraft und der Leistungen des arbeitenden Volkes aller Länder auf dem Gebiet der Kultur«⁷⁹⁹, hieß es in der zweisprachigen, auf Deutsch und Französisch verfassten Olympiaden-Festschrift. Neben der Musik nahm bei der Straßburger Olympiade zudem die Politik einen bedeutenden Part ein. Wie der musikalische Leiter Hanns Eisler im Nachhinein anmerkte, wurde die Olympiade »unter der Losung: Gegen Faschismus und Krieg, für den Schutz der Sowjetunion, für die Einheitsfront aller Werktätigen, durchgeführt«⁸⁰⁰. Die hier erwähnte Sowjetunion spielte insofern

795 Ebd., S. 79–80.

796 Vgl. ebd., S. 80.

797 Vgl. Les Faucons rouges: *Les Faucons rouges: Nos Anciens*, URL: <https://www.faucons-rouges.org/>, Zugriff 6.3.2022. Die Faucons Rouges waren in Frankreich gegen 1932/1933 als Pendant zu der bereits vor dem Ersten Weltkrieg in Österreich geschaffenen sozialistischen Kinder- und Jugendbewegung Rote Falken gegründet worden, die auch in Deutschland und anderen europäischen Ländern aktiv war (vgl. Guignard-Perrein, Liliane: *Les Faucons rouges 1932–1950 – Introduction*, Paris: Université Paris X – Nanterre, Dissertation, 1982, URL: <https://www.fauconsrouges.org/Introduction.html>, Zugriff 6.3.2022).

798 Vgl. Mävers, Klaus: »Die »1. internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade Europas« – »1ère Olympiade Ouvrière Européenne de Musique et Chant«, in: *Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933–1940*, hrsg. von Hélène Roussel und Lutz Winckler, Bern: Lang, 1992, S. 282.

799 Archiv der Akademie der Künste Berlin: »1. Internationale Arbeitermusik- u Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 5–6.

800 Archiv der Akademie der Künste Berlin: »Die Erfahrungen der I. Internationalen Arbeitermusikolympiade in Straßburg und des Nordböhmisches Arbeiterliedfestes in Reichen-

eine Rolle, als dass die Organisation der Olympiade vom sowjetischen Internationalen revolutionären Theaterbundes (IRTB) und Erwin Piscator ausging, der für die Beteiligung von Eisler als Leiter des IMB sorgte, um »die ganze Olympiade künstlerisch und ideologisch [zu] führen«⁸⁰¹.

Dass die Wahl des Austragungsortes auf Straßburg fiel, war kein Zufall. Der ursprünglich angedachte Austragungsort Wien erübrigte sich laut der *Humanité* aufgrund des dort erstarkenden Faschismus.⁸⁰² Für Straßburg sprachen die Geschichte der Stadt als Ort der kulturellen Begegnung, die gut erreichbare geografische Lage, das 15. Jubiläum der nach dem Ersten Weltkrieg eingeleiteten Reorganisation der Union des sociétés de musique ouvrières d'Alsace-Lorraine als Zusammenschluss der Arbeiter-, Musik- und Gesangsverbände Elsaß-Lothringens sowie die Erfolge der KP in Straßburg.⁸⁰³ Zudem war dem Olympiadenkomitee mit den in Straßburg stark vertretenen kommunistischen Blättern *L'Humanité* und *Die Neue Welt* publizistische Schützenhilfe sicher.⁸⁰⁴ Als Organisator fungierte Emile Schaeffer, seinerseits Sekretär der Eisenbahnergewerkschaft und Präsident des Arbeitermusikvereins »Liberté Schiltigheim«.⁸⁰⁵ Das Ehrenkomitee der Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg war vom Einfluss und Wirkungskreis Hanns Eislers geprägt⁸⁰⁶ und bestand aus prominenten linken Kulturschaffenden.⁸⁰⁷ Nicht am Ehrenkomitee teilnehmen wollte der renommierte Schriftsteller Victor Marguérite, dessen briefliche, politisch

berg (Tschechoslowakei)«, Rückübersetzung aus dem Russischen, in: *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 2573 (urspr. Parteiarchiv der KPdSU, Moskau, Fond 50, Mappe 101).

801 Zit. nach Schebera 1998, S. 128.

802 Vgl. Anon.: »Du 8 au 10 juin aura lieu à Strasbourg la première olympiade internationale de musique ouvrière«, in: *L'Humanité*, 15.1.1935, S. 6.

803 Vgl. Anon.: »Du 8 au 10 juin aura lieu à Strasbourg la première olympiade internationale de musique ouvrière«, in: *L'Humanité*, 15.1.1935, S. 6. – Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645.

804 Vgl. Mävers 1992, S. 279.

805 Vgl. ebd.

806 Vgl. ebd., S. 278.

807 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 41–43. Folgende Namen werden in der Olympiaden-Festschrift aufgelistet: Henri Barbusse, E. Bayer, Jean-Richard Bloch, Bertolt Brecht, Alan Bush, E. Clark, Aaron Copland, Henry Cowell, Hanns Eisler, Fr. Formanek, Alois Hába, Walter Haenel, K. Hanf, Arthur Honegger, Fritz Hug, O. Jeremias, Egon Erwin Kisch, L. Knipper, André Malraux, Darius Milhaud, Nikolai Mjakowski, Ferenc Szabó, Mila Urbanova, Léon Moussinac, Zdeněk Nejedlý, Martin Andersen Nexö, Anna Jandová Patzaková, Theodor Plievier, Erwin Piscator, Gustav Regler, Hermann Reichenbach, Hugo Reichmann, Dr. Riger, Romain Rolland, Jacob Schaefer, Boris Schechler, Hermann Scherchen, Josef Schmidt, Dimitri Schostakowitsch, Erwin Schulhoff, Charles Seeger, J. Stanislaw, Fritz Stiedry, Erich Weinert und Friedrich Wolf.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

motivierter Absage an das Komitee die *Elsaß-Lothringer Zeitung* (ELZ) veröffentlichte. Demnach habe ihn der Olympiaden-Ausschluss der faschistisch regierten Länder Deutschland und Italien zu einer Absage bewegt.⁸⁰⁸ Er hege zwar »keinerlei Sympathie für den Faschismus«⁸⁰⁹, trete aber für den Frieden ein und verurteile deshalb die Kreation jeglicher trennender Gräben.⁸¹⁰

In der Festschrift der Olympiade wird die »Zusammenarbeit zwischen sozialdemokratischen, kommunistischen und unorganisierten Arbeiter-Musikern und -Sängern«⁸¹¹ als zentrales Anliegen der Veranstaltung genannt, was auf eine Zusammensetzung im Sinne der Volksfront verweist. Zudem wird in einem in der Festschrift veröffentlichten Brief des kommunistischen IMB an die sozialistische IDAS die »Schaffung einer breiten Einheitsfront gegen Kulturraktion [sic]«⁸¹² über die Zusammenarbeit des IMB mit der IDAS gefordert. Eine solche Kooperation wurde vom IMB bereits seit Ende 1934 angestrebt.⁸¹³ Auch in Presseankündigungen wurde auf die »Einheitsfront in der Musik«⁸¹⁴ hingewiesen, die mit der Olympiade entstehen sollte. Vonseiten der Politik war aber nur der kommunistische Flügel tatsächlich aktiv für eine solche musikalische Einheitsfront engagiert. Laut einem Artikel in der *Neuen Welt*, dem Organ der Straßburger KP, monierte der Sprecher der Sozialistischen Partei Straßburgs sogar öffentlich das fehlende Engagement der Sozialisten für die Olympiade.⁸¹⁵ Dennoch schrieb Eisler im Nachhinein: »Der Verlauf der Straßburger Olympiade hat gezeigt, daß die Arbeitermusikbewegung in der Lage ist, die Einheitsfrontbewegung zu unterstützen und vorzubereiten«⁸¹⁶. Eisler könnte hier die Situation beschönigt haben, denn es handelte sich um ein offizielles Schreiben im Namen des

808 Vgl. Anon.: »Victor Marguëritte will nicht in das Ehrenkomitee.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, 7. Jg., Nr. 132, 9.6.1935.

809 Ebd.

810 Vgl. ebd.

811 Archiv der Akademie der Künste Berlin: »1. Internationale Arbeitermusik- u Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 6.

812 Ebd., S. 39.

813 Vgl. Mävers 1992, S. 276.

814 Reichenbach, Hermann: »Einheitsfront in der Musik«, in: *Die neue Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, Nachdruck der Originalausgabe Prag/Paris 1933–1939, Bd. 5, 1–26 (1935), S. 467.

815 Vgl. Anon.: »Protestversammlung des Arbeiter-Musik- und Sängerbundes«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 3.

816 Archiv der Akademie der Künste Berlin: »Die Erfahrungen der I. Internationalen Arbeitermusikolympiade in Straßburg und des Nordböhmischen Arbeiterliedfestes in Reichenberg (Tschechoslowakei)«, Rückübersetzung aus dem Russischen, in: *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 2573 (urspr. Parteiarchiv der KPdSU, Moskau, Fond 50, Mappe 101).

4.3 Politische Bedeutung der Straßburger Olympiade

IMB. Diese Vermutung würde damit zusammenpassen, dass sich Eisler in Briefen an Bertolt Brecht negativ über die Olympiade äußerte, obwohl er sie nach außen hin stets hoch lobte. Im Vorfeld der Olympiade schrieb er etwa an Brecht:

»A propos Kotzen, der Pis. [Piscator] hat mir mit dieser Olympiade etwas ganz abscheuliches angetan. Das wird eine ganz abscheuliche Sache, musikalisch genommen. Politisch versuche ich heraus zu holen, was eben heraus zu holen ist. Aber aus einem Dreckloch ist eben nur bestimmtes (auch quantitativ) heraus zu holen. Nach diesem Vergnügen, winkt mir schon Reichenberg, wo ich am 15.ten Juni sprechen muß. Ebenfalls ein Musikfest, das niemand kontrolliert hat [...] Seit Januar habe ich ca. 16.000 Meilen zurückgelegt und weiß gar nicht mehr, wie Notenpapier aussieht. Ich glaube da gibt es 5 Linien und da muß man Punkte machen, die auf Striche aufgesetzt werden. Die gute alte Musik; ich habe sie noch gekannt wie sie sehr groß war. (Dies alles wegen der Olympiade)«⁸¹⁷

Die politische Bedeutung der Straßburger Olympiade wurde bereits im Vorfeld der Veranstaltung deutlich, denn es wurden von der Straßburger Präfektur diverse, offenbar politisch motivierte Restriktionen gegen die links orientierte Veranstaltung bekanntgegeben. Die deutschsprachige *Humanité* berichtete von folgenden Maßnahmen: »Verbot der Einreiseerlaubnis des holländischen Musikvereins »Avant-Garde«; Verbot der Musikkonzerte auf den Broglie-, Stein- und Kleberplätzen; Verbot für alle ankommenden Musikvereine, vom Bahnhof bis zu ihren Bestimmungsorten Musik zu spielen usw. usw.«⁸¹⁸. Auch im *Kämpfer* war über entsprechende Schritte zu lesen.⁸¹⁹ Nach Protesten des Olympiadenkomitees wurden die meisten Verbote scheinbar wieder aufgehoben.⁸²⁰ Probleme mit der Einreise mancher Gruppen, beispielsweise der Holländer, gab es dennoch.⁸²¹

817 Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Strasbourg, 1.6.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 423.

818 Anon.: »Strassburger Präfekt verfügte Bismarck'sche Terrormassnahmen gegen die Olympiade: Volksfront triumphierte: Alle Präfekturverbote aufgehoben. Hanns Eisler wieder frei!«, in: *L'Humanité* (Straßburg), 9.6.1935, S. 1.

819 Vgl. Anon.: »I. Internat. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade Europas: 8.–10. Juni in Straßburg«, in: *Der Kämpfer* (Zürich), Juni 1935 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 3615).

820 Vgl. Anon.: »Strassburger Präfekt verfügte Bismarck'sche Terrormassnahmen gegen die Olympiade: Volksfront triumphierte: Alle Präfekturverbote aufgehoben. Hanns Eisler wieder frei!«, in: *L'Humanité* (Straßburg), 9.6.1935, S. 1.

821 Vgl. Anon.: »A Strasbourg, triomphe de la musique ouvrière«, in: *L'Humanité*, 13.6.1935, S. 4. – G. R. Otto: »Strassburg: Die I. Internationale Arbeiter Musikolympiade, Pfingsten 1935«, in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, 20.6.1935. – Schaeffer, Emile: »Die erste Internatio-

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

Zu einer Auseinandersetzung kam es des Weiteren im Zuge eines Vortrags von Hanns Eisler zum Thema »Musikalische Reise durch Amerika«⁸²² im Radio Strasbourg am 7. Juni 1935. Als Eisler die ökonomische und soziale Notlage der amerikanischen Arbeiterschaft thematisierte, unterbrach die Radioleitung den Vortrag. Diese Entscheidung kam überraschend, hatte der Musiker doch im Vorfeld ein Manuskript seiner Rede eingereicht, das genehmigt worden war.⁸²³ Als Grund für die Unterbrechung des Vortrags wurde genannt, dass Eisler die schlechte Lage der Arbeiter bei Ford, ein Tabuthema, ansprach.⁸²⁴ Es sei verboten, über Ford negativ zu berichten, da Ford in Straßburg gemeinsam mit dem Automobilhersteller Mathis unter dem Firmennamen »Matford« produziere, begründete die Radioleitung das Einschreiten.⁸²⁵ Eisler durfte im Anschluss an die Unterbrechung lediglich den Schlussteil seiner Rede, der von der Arbeitermusik- und Gesangsolympiade handelte, vortragen.⁸²⁶ Am Tag nach dem Vorfall wurde Eisler nachträglich verhaftet.⁸²⁷ Er kam jedoch am selben Tag wieder frei, wie er in einem Brief an Brecht erwähnte.⁸²⁸ In der Presse wurden das Sprechverbot Eislers und seine Verhaftung intensiv diskutiert. Der Vortrag sei »zur politischen Verhetzung«⁸²⁹ missbraucht worden, hieß es im vom neuen republikanisch-demokratischen Straßburger Bürgermeister ins Leben gerufenen *Nouveau Journal*. Es war die Rede vom »Komponist[en] Eisler, der sich viel höher

nale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 18.6.1935, S. 5.

822 Vgl. Eisler 1973 (»Musikalische Reise durch Amerika«), S. 282–296.

823 Vgl. Mävers 1992, S. 284.

824 Die entsprechende Passage lautete folgendermaßen: »Die Automobilfabrik Henri [sic] Ford war jahrelang der Inbegriff des kapitalistischen Fortschritts. Ja, man sagte sogar, daß Ford die Mittel gefunden hätte, um den Kapitalismus zu retten, daß es bei ihm auch den Arbeitern so gut geht, daß sie es nicht notwendig hätten, um ihre Rechte und um die politische Macht zu kämpfen. Aber die Krise hat auch diesen Wahn zerstört. Den Fordarbeitern geht es miserabel. Ford hat eine Belegschaft von 70000 Mann. Diese Belegschaft wird aber ausgewechselt, so daß jeder Fordarbeiter durchschnittlich nur vier bis fünf Monate im Jahr arbeitet. Der Tageslohn eines Arbeiters steigt von drei Dollar bis zu vier Dollar, also im Monat mit den Abzügen hat er ca. 100 Dollar. Da ein Fordarbeiter nur vier bis fünf Monate arbeitet, so muß das Geld, das er in vier Monaten verdient, für das ganze Jahr reichen. Entsetzlich sind die Arbeitsmethoden bei Ford. [...]« (Eisler 1973 (»Musikalische Reise durch Amerika«), S. 292).

825 Vgl. Mävers 1992, S. 284.

826 Vgl. ebd.

827 Vgl. ebd., S. 285.

828 Vgl. Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Strasbourg, 8.6.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 430.

829 Anon.: »Musik und politische Verhetzung. Lehren einer ›Olympiade‹«, in: *Le Nouveau Journal* (Straßburg), 12.6.1935.

4.3 Politische Bedeutung der Straßburger Olympiade

einschätzt als er ist⁸³⁰ und dem »die bolschewistische Politik viel wichtiger ist, als die Musik«⁸³¹. Die bürgerliche ELZ monierte die »kommunistische[n] Propagandareden«⁸³² Eislers. Die bürgerliche und rechte Presse kritisierte also primär die Vermischung von Musik und Politik, und zwar nicht nur bezüglich des Zwischenfalls mit Eisler, sondern in Bezug auf die Olympiade generell.⁸³³ Zudem zeugen die persönlichen Beleidigungen Eislers von der politischen Instrumentalisierung des Vorfalls. Die linke Presse nahm den Vorfall wiederum zum Anlass linker Propaganda. Die *Humanité* wertete das Sprechverbot Hanns Eislers etwa als »Musterbeispiel für die Beherrschung der ›Kultur-Institute‹ durch die Industrieherrn«⁸³⁴. In einem weiteren *Humanité*-Artikel war vom »blinde[n] Hass gegen die Arbeiterklasse und gegen das gesamte elsass-lothringische werktätige Volk«⁸³⁵ und »Hitler'sche[n] Methoden«⁸³⁶ die Rede. Die Leserinnen und Leser wurden aufgerufen, Gegenmaßnahmen zu setzen:

»1) Protestiert als Arbeiterchörer, einzeln und kollektiv, beim Postminister Mendel gegen diese unerhörte Herausforderung an euch, die ebenso gut eure Radio-Steuern bezahlt, wie die Direktoren von Matford.

2) Sendet Postschreiben, wiederum Einzeln und kollektiv, an den Strassburger Sender, in denen ihr euch mit Eisler solidarisiert und eure alte Forderung erneuert, dass die Vertreter der Arbeiterklasse in Zukunft im Radio uneingeschränkt zu Wort kommen.«⁸³⁷

Abgesehen von seinem Radio-Vortrag meldete sich Eisler zudem über Aufsätze und Interviews zu Wort. Am 6. Juni veröffentlichte *Die Neue Welt* beispielsweise einen von Eisler verfassten Artikel über »Die Situation des modernen Komponisten und die I. internationale Arbeitermusikolympiade in

830 Ebd.

831 Ebd.

832 Anon.: »Die Zwischenfälle bei der Musik- und Gesangs-Olympiade.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, 7. Jg., Nr. 134, Beilage vom 12.6.1935, S. 1.

833 Vgl. beispielsweise Anon.: »Der Verlauf der ›Internationalen Musik- und Gesangs-Olympiade‹ in Strassbourg.«, in: *Elsässer Bote*, 7. Jg. Nr. 135, 12.6.1935, S. 5. – Anon.: »Musik und politische Verhetzung. Lehren einer ›Olympiade‹.«, in: *Le Nouveau Journal* (Straßburg), 12.6.1935. – Anon.: »Um eine misslungene Kundgebung anlässlich eines bolschewistischen Musik- und Gesangfestes in Strassburg.«, in: *Le Nouveau Journal*, 11.6.1935.

834 Anon.: »Hanns Eisler vom Strassburger Sender im Namen Matfords am Sprechen verhindert«, in: *L'Humanité* (Straßburg), 8.6.1935.

835 Anon.: »Strassburger Präfekt verfügte Bismarck'sche Terrormassnahmen gegen die Olympiade: Volksfront triumphierte: Alle Präfekturverbote aufgehoben. Hanns Eisler wieder frei!«, in: *L'Humanité* (Straßburg), 9.6.1935, S. 1.

836 Ebd.

837 Ebd.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

Strasbourg». ⁸³⁸ Des Weiteren wurde am Eröffnungstag der Olympiade in der *Humanité* ein Interview mit Eisler abgedruckt, das auch in der *Schweizerischen Sängler-Zeitung* zur Veröffentlichung kam. ⁸³⁹ In diesen Artikeln tätigte Eisler folgende Forderungen: die Schaffung zunehmend politischer Werke⁸⁴⁰, eine Anpassung des »sehr schlecht[en] und veraltet[en]«⁸⁴¹ Repertoires der Arbeitermusik- und Gesangsvereine sowie der vermehrte Einsatz von Massenliedern⁸⁴² ebenso wie komplexeren, politischen Werken wie polyphonen Chören oder Lehrstücken. Diese Ausführungen Eislers waren durchweg von der Position der KdAS geprägt, die sich Mitte des Jahres 1931 unter dem Einfluss Eislers als kommunistischer Ableger vom Deutschen Arbeiter-Sängerbund (DAS bzw. DASB) abgespalten hatte. ⁸⁴³ Der *Schweizerischen Sängler-Zeitung*, dem Organ des Schweizerischen Arbeitersänger-Verbandes (SAS) als Schweizer Äquivalent des DAS, war die kommunistische Prägung von Eislers Ausführungen offenbar ein Dorn im Auge. Die Zeitung druckte das *Humanité*-Interview mit Eisler zwar in Originalform ab, distanzierte sich aber mit einer »Anmerkung der Schrifteleitung« gewissermaßen von den Ansichten Eislers. So hieß es an dieser Stelle: »Ohne dass wir uns mit allem und jedem in Inhalt und Formulierung identifizieren möchten, wollen wir die temperamentvollen Ausführungen Eislers unsern Lesern nicht vorenthalten. Sie dürften noch da und dort zum Nachdenken anregen«⁸⁴⁴.

Was den konkreten Verlauf der Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade betrifft, wird die politische Dimension der Veranstaltung beispielsweise über das musikalische Programm des Galakonzerts am 8. Juni sowie die Rezensionen zum Konzert deutlich. ⁸⁴⁵ Der Chor der AEAR und

838 Vgl. Eisler, Hans [sic]: »Die Situation des modernen Komponisten und die I. Internationale Arbeiter-Musik-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 6.6.1935.

839 Vgl. Anon.: »Interview mit Hanns Eisler«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung* (Bern), 25. Jg., Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 104–105.

840 Vgl. Eisler, Hans [sic]: »Die Situation des modernen Komponisten und die I. Internationale Arbeiter-Musik-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 6.6.1935.

841 Anon.: »Interview mit Hanns Eisler«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung* (Bern), 25. Jg., Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 105.

842 Vgl. ebd.

843 Vgl. Schebera 1994 (»Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger [KdAS]«), S. 238–239.

844 Anon.: »Interview mit Hanns Eisler«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung* (Bern), 25. Jg., Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 105.

845 Mitwirkende beim Galakonzert waren der Union Chor der freien Arbeiter aus Straßburg, die Arbeitermusik »La Sociale« aus Le Locle in der Schweiz, der Chor der AEAR und der Université ouvrière unter der Leitung von Suzanne Cointe, das Arbeiter-Symphonieorchester Bern, die Frauensektion der Arbeitersportvereinigung »L'Avenir« Strasbourg – begleitet vom Symphonieorchester »Liberté« Schiltigheim, ein Straßburger Klavierquartett, der Sänger Ernst Busch mit Hanns Eisler als Klavierbegleiter, die Londoner Choral Labour Union unter Alan Bush, die Fanfare »Réveil« aus Gentilly, das Jodel-Quartett Wiedikon Zürich und die Jagdhorn-Vereinigung Mulhouse.

4.3 Politische Bedeutung der Straßburger Olympiade

der Arbeiteruniversität Paris sang beim Galakonzert französische und russische Arbeiterlieder sowie *Libérons Thaelmann* von Charles Koechlin. Ernst Busch und Hanns Eisler gaben das im KZ Börgermoor entstandene *Lied der Moorsoldaten*, Eislers *Lied vom SA-Mann* sowie sein *Einheitsfrontlied*, das im Kapitel 4.4 noch genauer betrachtet wird, zum Besten. Der Londoner Chor präsentierte zwei alte englische Arbeiterlieder, darunter eine Kontrafaktur von *O Tannenbaum*.⁸⁴⁶ Nach der Darbietung des *Liedes der Moorsoldaten* soll es Proteste »gegen den braunen Terror«⁸⁴⁷ gegeben haben.⁸⁴⁸ Die Zeitung *Der Kämpfer* fasste den Abend folgendermaßen zusammen: »Es war eine Veranstaltung, die von kämpferischem, antifaschistischem Geist getragen war, der vor allem durch die Vertreter des antifaschistischen Paris und erst recht durch Eisler und Busch noch prägnanter zutage trat«⁸⁴⁹. In den Rezensionen des Konzerts wurden je nach politischer Ausrichtung der Blätter unterschiedliche Schwerpunkte in der Berichterstattung gesetzt. Während der Erfolg des Jodel-Quartetts aus Zürich eigentlich ausschließlich in Kritiken bürgerlicher Journale wie dem *Journal d'Alsace et de Lorraine* oder der ELZ erwähnt wurde⁸⁵⁰, konzentrierte sich die linke Presse wie die *Schweizerische Sängler-Zeitung*, die *Humanité* oder *Die Neue Welt* eher auf politisch engagiertere Darbietungen wie jene des AEAR-Chors.⁸⁵¹ Der Auftritt Ernst Buschs und Hanns Eislers wurde in der ELZ und den *Strassburger Neuesten Nachrichten* zwar erwähnt⁸⁵², über den tosenden Beifall oder das Mitsingen des Publi-

846 Vgl. S.: »Erste Internationale Arbeiter Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassburg.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, Beilage vom 11.6.1935, S. 2. – Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 4.

847 Ebd.

848 Vgl. ebd.

849 Anon.: »I. Internat. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade Europas: 8.-10. Juni in Straßburg«, in: *Der Kämpfer* (Zürich), Juni 1935 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 3615).

850 Vgl. Anon.: »Erste Internationale Arbeiter Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Journal d'Alsace et de Lorraine*, 11.6.1935. – S.: »Erste Internationale Arbeiter Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassburg.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, Beilage vom 11.6.1935, S. 2. – Str.: »Die erste Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassburg.«, in: *Strassburger Neueste Nachrichten*, 58. Jg., Nr. 160, 11.6.1935, S. 2.

851 Vgl. Anon.: »I. Internationale Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade: 8. bis 10. Juni in Strassburg«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung*, Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 103–104. – Anon.: »A Strasbourg, triomphe de la musique ouvrière«, in: *L'Humanité*, 13.6.1935, S. 4. – Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 4.

852 Vgl. S.: »Erste Internationale Arbeiter Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassburg.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, Beilage vom 11.6.1935, S. 2. – Str.: »Die erste Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassburg.«, in: *Strassburger Neueste Nachrichten*, 58. Jg., Nr. 160, 11.6.1935, S. 2.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

kums beim *Einheitsfrontlied* berichtete jedoch ausschließlich die linke Presse.⁸⁵³ Neben dem Programm des Galakonzerts war auch die Auswahl der Pflichtstücke des Olympiadenbewerbes politisch geprägt.⁸⁵⁴ Vereinzelt wurde in Bezug auf die Pflichtstücke zudem der Forderung Eislers und des Olympiadenkomitees für eine Verbindung von moderner Musik und politischen Inhalten Rechnung getragen⁸⁵⁵ – zum Beispiel im unter 4.5 noch näher analysierten Stück *Wir warten!* von Franz Landé, in dem sich Avantgarde und Arbeitermusik verschränken.

Am 9. Juni fand der offizielle Wettbewerb der Arbeitermusik- und Gesangsolympiade statt. Vor Beginn des Bewerbes wurde eine solidarische Begrüßungsfeier sowjetischer Ensembles mit russischen Volks- und Massenedliedern im Straßburger Radio übertragen.⁸⁵⁶ Anschließend traten die Musikgruppen in Kategorien besetzungstechnisch gleichartiger und leistungsmäßig gleichwertiger Ensembles gegeneinander an.⁸⁵⁷ Die Bewertung der Ensembles erfolgte auf Basis eines Wahlstücks und eines Pflichtstücks sowie den Darbietungen im Rahmen des Festzuges am Nachmittag.⁸⁵⁸ Bei der Abschlussveranstaltung auf dem Festgelände wurde der durchweg politische Charakter der Olympiade besonders deutlich. *Der Kämpfer* berichtete von »Rot Front- und Einheitsfronttrufe[n], erhobene[n] Fäuste[n], Trommel-

853 Vgl. Anon.: »I. Internat. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade Europas: 8.-10. Juni in Straßburg«, in: *Der Kämpfer* (Zürich), Juni 1935 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 3615). – Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 4.

854 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u. Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 75.

855 Vgl. hierzu Kap. 2.3.3 und 4.5.

856 Anon.: »Zur I. Internationalen Arbeiter-Musik- und Gesangsolympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 8.6.1935, S. 4.

857 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u. Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 55–86. Die Kategorien umfassten die Sparten »Streichorchester«, »Mandolinen-Vereine«, »Schalmeien-Gruppen« sowie verschiedene chorische Zusammensetzungen. Die Bewerbe fanden in neun verschiedenen Sälen der Stadt gleichzeitig statt und wurden von einer Jury von insgesamt 36 Personen bewertet (vgl. Anon.: »Zur I. Internationalen Arbeiter-Musik- und Gesangsolympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 8.6.1935, S. 4. – Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 4). Vorsitzender der Jury war Hanns Eisler, der gemeinsam mit Georges Merkling und Walter Haenel die Kategorie »Gemischte Chöre« bewertete (vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u. Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 75).

858 Vgl. Anon.: »Du 8 au 10 juin aura lieu à Strasbourg la première olympiade internationale de musique ouvrière«, in: *L'Humanité*, 15.1.1935, S. 6.

wirbel[n]«⁸⁵⁹ beim Einmarsch des Festzuges der Musikerinnen und Musiker zu »Klängen der ›Internationale«⁸⁶⁰. Zusätzlich zu den musikalischen Darbietungen wurde offenbar ein an die »Hitler-Regierung Berlin«⁸⁶¹ adressiertes Telegramm verlesen, in dem die Protesthaltung »gegen die braune Kultur- und Terrorschande«⁸⁶², »gegen die schändliche Ermordung von Fieta Schulze«⁸⁶³ und »gegen ein System, das die besten Friedenskämpfer wie Ernst Thälmann, Ossietzky, Mierendorff und viele Tausende andere mehr als zwei Jahre unschuldig eingekerkert hat und in den Zuchthäusern foltert und peinigt«⁸⁶⁴, zum Ausdruck gebracht wurde. Als Abschluss der Olympiade fand am Ende des Tages die Verlesung der Ergebnisse des Olympiadenbewerbes statt.⁸⁶⁵ Am 10. Juni wurde dann noch eine Konferenz der anwesenden Komponistinnen und Komponisten, Dirigentinnen und Dirigenten, Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, Kritikerinnen und Kritiker, Vereinsdelegierten und Vorsitzenden abgehalten, wo Eisler einen Vortrag über die neuen Aufgaben der Arbeitermusikbewegung und die Notwendigkeit der Herstellung einer festen Verbindung zwischen Arbeiterensembles und professionellen Musikerinnen und Musikern hielt.⁸⁶⁶

Wie bereits im Vorfeld der Olympiade kam es auch während der Veranstaltung zu Konflikten mit den Behörden. Am 9. Juni gab es Ausschreitungen der Polizei und der Mobilen Garde gegen Musikerinnen und Musiker, weil diese – wie eben erwähnt – im Rahmen des Festzuges die *Internationale* anstimmten, trotz eines spontan verhängten Musizierverbots.⁸⁶⁷ Auch hier wieder wird über die Berichterstattung vermittelt, dass

859 Anon.: »I. Internat. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade Europas: 8.-10. Juni in Straßburg«, in: *Der Kämpfer* (Zürich), Juni 1935 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 3615).

860 Ebd.

861 Ebd.

862 Ebd.

863 Ebd.

864 Ebd.

865 Im Bereich »Gemischte Chöre«, für den Hanns Eisler den Juryvorsitz hatte, schnitten der Londoner Chor von Alan Bush sowie der Chor der AEAR und der Pariser Arbeiteruniversität am besten ab und erreichten jeweils die volle Punktezahl von 50 Punkten (vgl. Anon.: »I. Int. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade: Pfingsten 1935 in Straßburg«, in: *Der Kämpfer* [Zürich], 18.6.1935).

866 Vgl. Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 18.6.1935, S. 5.

867 Vgl. Anon.: »Arbeitermusiker und Sänger wurden niedergeschlagen und eingekerkert weil sie die Internationale sangen«, in: *L'Humanité* (deutsche Ausgabe), 12.6.1935. – Anon.: »Die Zwischenfälle bei der Musik- und Gesangs-Olympiade.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, 7. Jg., Nr. 134, Beilage vom 12.6.1935, S. 1. – Anon.: »Kulturfaschismus in Strassbourg. Faschistische Terrormaßnahmen gegen die 1. Internationale Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassbourg« (Archiv der Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eis-*

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

nicht nur das Eingreifen der Polizei politisch motiviert war, sondern der Zwischenfall in der Folge auch politisch ausgeschlachtet wurde. So gab etwa Emile Schaeffer⁸⁶⁸ neun Verhaftete mehr an als andere Zeitungen⁸⁶⁹. Auf die Zusammenstöße vom 9. Juni folgten Verbote jeglicher Kundgebungen für den 10. Juni vonseiten der Behörden.⁸⁷⁰ Die *Deutsche Zentral-Zeitung* berichtete daraufhin von der »Entfesselung faschistischer Terrormethoden«⁸⁷¹, hinter denen der neue, »französisch-nationalistisch gerichtet[e]«⁸⁷² Bürgermeister Straßburgs, Charles Frey, vermutet wurde.⁸⁷³ Neben Frey stellte insbesondere der Präfekt Émile Roblot eine Zielscheibe für die linke Presse dar. Es war von »Unterdrückungsmaßnahmen der Strassburger Präfektur«⁸⁷⁴,

ler-Archiv, Eisler 4687, urspr. Parteiarchiv der KPdSU, Moskau, Fond 50, Mappe 101). – Anon.: »Musik und politische Verhetzung. Lehren einer ›Olympiade‹«, in: *Le Nouveau Journal* (Straßburg), 12.6.1935. – Anon.: »Sommerliche Pfingsttage. Ein Musikwettbewerb mit einigen Dissonanzen«, in: *Strassburger Neueste Nachrichten*, 11.6.1935. Die *Deutsche Zentral-Zeitung* beschrieb den Polizeieinsatz folgendermaßen: »Als die Schalmeyenkapelle aus Forbach, frohgessint durch die erhebende Feier auf dem Heimweg war, sperrten die Polizeikräfte die Strassen ab, schlugen mit Knüppeln und Karabinern auf die Arbeiter ein und von den Blutiggeschlagenen verhafteten sie 18 Leute, darunter eine Reihe von Schweizer Gästen. Die Verhafteten wurden 20 Stunden auf dem Polizeiamt festgehalten und so behandelt, wie man jenseits des Rheins, in Nazideutschland, Häftlinge behandelt.« (H. S.: »Begleitmusik zum Strassburger Arbeitermusikfest«, in: *Deutsche Zentral-Zeitung* [Moskau], 18.6.1935, S. 1). In der *Neuen Welt* berichtete Emile Schaeffer, die Polizeikräfte hätten »mit Fäusten, Stahlketten und Fahrrädern (!)« (Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 18.6.1935, S. 5) auf die Arbeiter eingeschlagen und »deren Instrumente zertrümmert« (ebd.).

868 Vgl. Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 18.6.1935, S. 5.

869 Vgl. Anon.: »Arbeitermusiker und Sänger wurden niedergeschlagen und eingekerkert weil sie die Internationale sangen«, in: *L'Humanité* (deutsche Ausgabe), 12.6.1935. – H. S.: »Begleitmusik zum Strassburger Arbeitermusikfest«, in: *Deutsche Zentral-Zeitung* (Moskau), 18.6.1935, S. 1.

870 Laut der *Neuen Welt* wurde »[s]elbst das Musizieren und Singen in den Gastwirtschaften« (Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 19.6.1935, S. 5) und das »Anbringen von Notenzeichen (!) proletarischer Tendenzlieder auf den Transparenten, die öffentlich ausgehängt werden sollten« (Anon.: »Nieder mit dem Terror gegen die Arbeiterkunst! Ein Tatsachenbericht über die Willkürmaßnahmen gegen die erste internationale Arbeiter-Musik- und -Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 19.6.1935, S. 6) untersagt.

871 H. S.: »Begleitmusik zum Strassburger Arbeitermusikfest«, in: *Deutsche Zentral-Zeitung* (Moskau), 18.6.1935, S. 1.

872 Ebd.

873 Vgl. Anon.: »Kulturfaschismus in Strassbourg. Faschistische Terrormaßnahmen gegen die 1. Internationale Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassbourg« (Archiv der Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 4687, urspr. Parteiarchiv der KPdSU, Moskau, Fond 50, Mappe 101). – H. S.: »Begleitmusik zum Strassburger Arbeitermusikfest«, in: *Deutsche Zentral-Zeitung* (Moskau), 18.6.1935, S. 1.

874 Vgl. Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 19.6.1935, S. 5.

4.3 Politische Bedeutung der Straßburger Olympiade

»Kolonialmethoden«⁸⁷⁵ des Präfekten, »Terrormaßnahmen« des neuen Präfekten Straßburgs gegen die internationale Arbeitermusikolympiade«⁸⁷⁶ sowie »Verfügungen des Strassburger Präfekten, der durch Verbote den Verlauf der Olympiade stören wollte«⁸⁷⁷, die Rede. Des Weiteren war zu lesen: »La nouvelle municipalité réactionnaire et la préfecture de Strasbourg ont essayé de saboter l'Olympiade«⁸⁷⁸. Emile Schaeffer setzte sich aktiv für eine Absetzung von Roblot ein, und begründete seine Forderung damit, dass das Vorgehen »von allen Schichten der Bevölkerung«⁸⁷⁹ verurteilt würde. Schaeffer hatte als Organisator der Olympiade natürlich besonderes Interesse daran, die Olympiade gut und gegnerische Stimmen schlecht dastehen zu lassen.

Im Rahmen einer Protestversammlung des Olympiadenkomitees am 14. Juni 1935 wurden die Absetzung des Präfekten, Maßnahmen gegen die in die Zusammenstöße involvierten Polizeibeamten und die Freilassung verhafteter Musikerinnen und Musiker gefordert.⁸⁸⁰ Es standen unter anderem Reden von Emile Schaeffer, einem gewissen Redakteur Friedrich der *Humanité* sowie Vertretern der Sozialistischen und Kommunistischen Partei auf dem Programm. Dabei wurde die Volksfrontpolitik wiederholt als Ideal erwähnt. So eröffnete Friedrich laut der *Neuen Welt* »ein regelrechtes Trommelfeuer auf die Strassburger Volksfront«⁸⁸¹, und die verlesene Protestresolution⁸⁸² endete folgendermaßen:

- 875 Anon.: »Strassburger Präfekt verfügte Bismarck'sche Terrormassnahmen gegen die Olympiade: Volksfront triumphierte: Alle Präfekturverbote aufgehoben. Hanns Eisler wieder frei!«, in: *L'Humanité* (Straßburg), 9.6.1935, S. 1.
- 876 Anon.: »I. Internat. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade Europas: 8.-10. Juni in Straßburg«, in: *Der Kämpfer* (Zürich), Juni 1935 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 3615).
- 877 H. S.: »Begleitmusik zum Strassburger Arbeitermusikfest«, in: *Deutsche Zentral-Zeitung* (Moskau), 18.6.1935, S. 1.
- 878 Anon.: »A Strasbourg, triomphe de la musique ouvrière«, in: *L'Humanité*, 13.6.1935, S. 4. Dt. Übers.: »Die neue reaktionäre Stadtverwaltung und die Präfektur von Straßburg haben versucht, die Olympiade zu sabotieren«.
- 879 Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 18.6.1935, S. 5.
- 880 Vgl. Anon.: »Protestversammlung des Arbeiter-Musik- und Sängerbundes«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 3.
- 881 Ebd.
- 882 Die fünf Forderungen der Resolution lauteten: »1. Sofortige Freilassung der heute morgen vom Strassburger Gericht unschuldig verurteilten Olympiadeteilnehmer worunter, eine Mutter mehrerer Kinder. 2. Niederschlagung des gegen sie angestregten Justizverfahrens. 3. Zurechenschaftziehung der Polizisten, die in bestialischer Weise auf ausländische und einheimische Kulturvereine niederschlugen. 4. Entschädigung aller von der Polizeibrutalität betroffenen Opfer. 5. Sofortige Amtsenhebung [sic] des Präfekten Roblot durch die Regierung und Entfernung dieses Herrn aus Strassburg um künftighin solche Schmach

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

»Die Versammelten geloben ferner, alle Kräfte zu entfalten und zu vereinen um auch bei uns in Strassburg eine wahre Volksfront zu bilden zur Verteidigung unserer Heimatrechte, unserer wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Errungenschaften, unserer Freiheiten und des Friedens!«⁸⁸³

Die Volksfront-Thematik kam des Weiteren in einem *Humanité*-Artikel vom 9. Juni 1935 zur Erwähnung. Bereits im Titel hieß es: »Strassburger Präfekt verfügte Bismarck'sche Terrormassnahmen gegen die Olympiade: Volksfront triumphierte: Alle Präfekturverbote aufgehoben. Hanns Eisler wieder frei!«⁸⁸⁴. Im Artikel war dann zu lesen: »VOLKSPROTEST UND VOLKSFRONTAKTION SIEGTE ÜBER DIE WILLKÜR DES IMPERIALISTISCHEN STATTHALTERS!«⁸⁸⁵. Das *Nouveau Journal* reagierte auf diesen Artikel, indem auf die »Phantasie«⁸⁸⁶ des *Humanité*-Berichtes hingewiesen und die Vermutung geäußert wurde, dass die Wahlerfolge der Volksfront in Paris zu einem Rauschzustand des *Humanité*-Teams geführt hätten, »etwas voreilig allerdings«⁸⁸⁷. Als zynische Antwort auf die Kritik der Linken am Präfekten schlug das Blatt vor, »den ausländischen Musikfabrikanten Eisler«⁸⁸⁸ in all seiner »Arroganz«⁸⁸⁹ zum neuen Präfekten zu ernennen. Obwohl in diesem Artikel aus dem *Nouveau Journal* die Polemik des *Humanité*-Artikels ins Lächerliche gezogen wird – was bereits aus dem Titel »Musik und politische Verhetzung. Lehren einer ›Olympiade‹« hervorgeht –, kam dem *Nouveau-Journal*-Artikel im Endeffekt nicht weniger Polemik zu. Die bürgerliche ELZ berichtete interessanterweise recht positiv über die Olympiade. Dort hieß es:

»Ueber gewisse Nebenerscheinungen der Musik- und Gesangs-Olympiade kann man geteilter Meinung sein. Wir halten es nicht für gut, wenn die Musik mit einseitiger politischer Tendenz verbunden wird. Wo aber die Behörden heute das Recht hernehmen, sich über eine kommunistische Pro-

von unserer Heimatstadt fern zu halten.« (Anon.: »Protestversammlung des Arbeiter-Musik- und Sängerbundes«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 3).

883 Anon.: »Protestversammlung des Arbeiter-Musik- und Sängerbundes«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 3.

884 Anon.: »Strassburger Präfekt verfügte Bismarck'sche Terrormassnahmen gegen die Olympiade: Volksfront triumphierte: Alle Präfekturverbote aufgehoben. Hanns Eisler wieder frei!«, in: *L'Humanité* (Straßburg), 9.6.1935, S. 1.

885 Ebd., Hervorhebung vom Verfasser bzw. der Verfasserin.

886 Anon.: »Musik und politische Verhetzung. Lehren einer ›Olympiade‹«, in: *Le Nouveau Journal* (Straßburg), 12.6.1935.

887 Ebd.

888 Ebd.

889 Ebd.

paganda zu beschweren, ist nicht ersichtlich. Es handelt sich doch um dieselbe Sache, die die französische Bourgeoisie in Sowjetrussland schön und gut findet!«⁸⁹⁰

Die Solidarität der ELZ mit den Arbeitermusikerinnen und -musikern rührte möglicherweise daher, dass die ELZ das Organ der Landespartei darstellte, die wiederum mit der Kommunistischen Partei in einer Volksfront verbunden war.

Nach der Straßburger Olympiade und dem im Anschluss daran veranstalteten Musikfest in Reichenberg (Tschechoslowakei) schmiedete Eisler Pläne für eine weitere Musikolympiade in Paris. Diese sollte 1936 abgehalten werden.⁸⁹¹ Ein solches Event kam jedoch im Endeffekt nicht zustande. Erst 1956 fand mit dem »2e Festival International de Musique et de Chants Populaires de l'Union des Arts Populaires de France« in Straßburg eine mit der Arbeitermusik- und Gesangsolimpiade von 1935 vergleichbare Veranstaltung statt.⁸⁹² Teil des Ehrenkomitees war hier neben Hanns Eisler auch Joseph Kosma.⁸⁹³

4.4 Ziel Volksfront: *Einheitsfrontlied* (H. Eisler)

Beim Galakonzert der internationalen Arbeitermusik- und Gesangsolimpiade am 8. Juni 1935 in der Straßburger Orangerie wurde eines der bekanntesten Kampflieder von Bertolt Brecht und Hanns Eisler zum ersten Mal in Europa aufgeführt⁸⁹⁴: das *Einheitsfrontlied*⁸⁹⁵, auch bekannt als *Das Lied von der Einheitsfront*.⁸⁹⁶ Gesungen wurde das Lied von Ernst Busch, am Klavier begleitet von Hanns Eisler (siehe Abb. 16). Nach der Uraufführung wurde das *Einheitsfrontlied* rasch verbreitet und erreichte bald eine Popula-

890 Anon.: »Die Zwischenfälle bei der Musik- und Gesangs-Olympiade.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, 7. Jg., Nr. 134, Beilage vom 12.6.1935, S. 1.

891 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: »Die Erfahrungen der I. Internationalen Arbeitermusikolympiade in Straßburg und des Nordböhmischen Arbeiterliedfestes in Reichenberg (Tschechoslowakei)«, Rückübersetzung aus dem Russischen, in: *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 2573 (urspr. Parteiarchiv der KPdSU, Moskau, Fond 50, Mappe 101).

892 Vgl. Mävers 1992, S. 298.

893 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Brief von Louis Durey (Fédération musicale populaire) an Hanns Eisler, 1956, in: *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 5600.

894 Das *Einheitsfrontlied* wurde zuvor bereits in den USA im Zuge einer Tournee Eislers im Frühjahr 1935 aufgeführt.

895 Nicht zu verwechseln mit dem 1932 entstandenen *Einheitsfrontlied* des österreichischen Dirigenten und Komponisten Karl Rankl (vgl. Heister 2014, S. 157).

896 Vgl. Heister 2014, S. 157. – Hennenberg, Fritz (Hrsg.): *Das große Brecht-Liederbuch*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 461. – Mävers 1992, S. 277.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935



Abb. 16: Hanns Eisler wartet am Klavier auf seinen Auftritt mit Ernst Busch

rität, die mit jener des *Kominternliedes* oder des *Solidaritätsliedes* verglichen werden konnte.⁸⁹⁷

Die Entstehung des *Einheitsfrontliedes* ist bis heute nicht durchweg geklärt. Nach einem Brief von Erwin Piscator an Brecht zu urteilen, war das Lied ein Auftrag des IRTB.⁸⁹⁸ Da jedoch der Zeitpunkt der Beauftragung und jener der Ankunft des Liedes in Moskau sehr nahe beieinander liegen, ist eigentlich auszuschließen, dass Brecht und Eisler erst mit dem Auftrag Piscators die

⁸⁹⁷ Vgl. Schebera 1998, S. 123.

⁸⁹⁸ Piscator schrieb am 21. Dezember 1934 an Brecht: »Unser Musik-Bureau wendet sich an Dich mit der Bitte um ein gutes Einheitsfront-Lied. Wenn dasselbe Eisler nicht vertont, so werden wir es einem unserer Genossen zur Vertonung übergeben« (Brief von Erwin Piscator an Bertolt Brecht, Moskau, 21.12.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 329).

Schaffung des *Einheitsfrontliedes* in Angriff nahmen.⁸⁹⁹ Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass das Lied bereits vor der offiziellen Anfrage Piscators entstand. Wie Manfred Grabs anmerkt und auch im *Brecht-Liederbuch* (1984) zu lesen ist, entspricht der Strophenteil dem Lied *We don't fight for our country* aus Eislers Bühnenmusik zu *Draw the Fires* von Ernst Toller, die Mitte Dezember 1934 bereits abgeschlossen war.⁹⁰⁰ Dieses Szenario habe Eisler sogar im Rahmen des Untersuchungsausschusses unamerikanischer Betätigung indirekt bestätigt, als er erwähnte, das *Einheitsfrontlied* sei für ein kleines Stück geschrieben worden, das 1935 von Emigrantinnen und Emigranten aus Deutschland in London aufgeführt wurde.⁹⁰¹

Der Liedtext des *Einheitsfrontliedes* ist der Diktion nach an das »Gothaer Programm« der SPD angelehnt, das die Idee einer eng verstandenen Einheitsfront der Arbeiterklasse vertrat, der Sache nach aber an das »Erfurter Programm«, das eine breite antifaschistische Volksfront befürwortete.⁹⁰² Im Mittelpunkt der ersten drei Strophen steht der Mensch und sein Bedürfnis

899 Aus einem Brief Eislers an Brecht vom 4. Januar 1935 geht hervor, dass das fertige Lied zu diesem Zeitpunkt bereits in Moskau angekommen war. »Das Einheitsfrontlied ist schon lange in M. [Moskau] und erscheint im Staatsverlag. Piscator soll sich eine Abschrift vom internationalen Musikbureau [sic] geben lassen« (Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, London, 4.1.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 341), so Eisler. Piscator schrieb jedoch am 8. Januar an Brecht: »Einheitsfrontlied haben wir noch nicht bekommen. Schicke es bald« (Brief von Erwin Piscator an Bertolt Brecht, Moskau, 8.1.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 345). Am 27. Januar bestätigte er schließlich den Erhalt des Liedes, den er zuvor wohl übersehen hatte: »Das Einheitsfrontlied ist tatsächlich hier« (Brief von Erwin Piscator an Bertolt Brecht, Moskau, 27.1.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 373). Laut den erwähnten Briefwechseln liegen zwischen dem an Brecht formulierten Auftrag Piscators für das *Einheitsfrontlied* und der von Eisler angegebenen Ankunft des fertigen Liedes in Moskau lediglich zwei Wochen. Angesichts dessen, dass sich Brecht zu der Zeit in Skovsbostrand/Dänemark und Eisler in London/England befand, ist es nahezu unmöglich, dass sich Kreation und Hin- und Herschicken in der kurzen Zeit ausgingen. Schon allein der Postweg zwischen Skovsbostrand, London und Moskau müsste gute zwei Wochen betragen haben, und dazu käme noch die Zeit für das Schreiben des Textes und der Musik. Wenn das Lied am 4. Januar 1935 tatsächlich »schon lange« (Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, London, 4.1.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 341) in Moskau lag und auch bereits ein Verlag gefunden war (vgl. Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, London, 4.1.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 341), wie Eisler berichtete, war es nochmal unwahrscheinlicher, dass Brecht und Eisler erst mit dem Auftrag Piscators mit der Konzeption des *Einheitsfrontliedes* begannen.

900 Vgl. Hennenberg 1984, S. 461.

901 Vgl. Grabs 1984, S. 77.

902 Vgl. Heister 2006, S. 92–93.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

nach Nahrung, Kleidung und Freiheit. In der vierten Strophe wird vermittelt, dass die Menschen der Arbeiterklasse, deren Grundbedürfnisse nicht immer gestillt werden, sich nur gemeinsam aus ihrer schwierigen Situation befreien können. Mit der Verwendung des Begriffs »Genosse« im Refrain beruft sich Brecht auf eine »sprachliche Gemeinsamkeit von KPD und SPD«⁹⁰³, was wiederum auf den Einheitsfrontcharakter verweist.

Nicht nur der Text, sondern auch die Musik des *Einheitsfrontliedes* ist kämpferisch gestaltet. In mehreren Ausgaben des Stücks ist ein »Marschtempo« vorgeschrieben: zum Beispiel in einer frühen Abschrift⁹⁰⁴, in einer in der Exilzeitung *Die Volksillustrierte* im Jahr 1937 erschienenen Version⁹⁰⁵ sowie in einer Bearbeitung für Bläserensemble aus dem Jahr 1949.⁹⁰⁶ Zudem singt Ernst Busch das *Einheitsfrontlied* auf einer überlieferten Aufnahme in einem Marschtempo.⁹⁰⁷ Auch der 4/4-Takt sowie die durchgehenden Viertel in der Begleitung, die kein einziges Mal unterbrochen werden, tragen zum Marschcharakter des Stücks bei. Im Refrain werden die Schläge durch Akzente zusätzlich betont, passend zum »links, zwei, drei« im Text. Da die Begleitung sehr einfach gehalten ist, kommen Melodie und Text besonders gut zur Geltung. Die silbenweise Vertonung ohne Melismatik unterstützt das Textverständnis zusätzlich.⁹⁰⁸ Die Stimmführung der Basslinie ist hingegen elaborient gestaltet und setzt sich von der im traditionellen Marschlied üblichen »Paukenbass«-Tradition ab. Zudem erhält das Stück durch die vielfach mit der Septime angereicherten Harmonien eine gewisse Komplexität. Abgesehen vom Marschcharakter könnte Eisler zudem die markanten Synkopen im *Einheitsfrontlied* aus politischer Motivation eingesetzt haben, denn die Synkope wurde insbesondere aufgrund ihrer häufigen Verwendung im Jazz von den Nationalsozialisten als »undeutsch« abgelehnt.⁹⁰⁹

Im Laufe der Zeit wurden mehrere Fassungen von Eislers *Einheitsfrontlied* in Umlauf gebracht, die sich in Tonart, Instrumentation und Begleitung leicht unterscheiden. Die ursprüngliche Fassung ist vermutlich jene für Gesang und Klavier in e-Moll mit deutschem Text, die als Abschrift im Archiv

903 Heister, Hanns-Werner: »Einheitsfrontlied«, in: *Das Argument*, Sonderband AS 5, Berlin: Argument-Verlag, 1975, S. 173.

904 Vgl. Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, [1934] (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 633).

905 Vgl. Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Die Volksillustrierte*, 8.12.1937.

906 Vgl. Hennenberg 1984, S. 462.

907 Vgl. Busch, Ernst: »Das Lied Von Der Einheitsfront (Song of the United Front)«, in: *Songs of the Spanish Civil War*, Folkways Records, 1961, Aufnahme von 1937.

908 Vgl. Heister 1975, S. 175. – Heister 2006, S. 95.

909 Vgl. Heister 2006, S. 100.

der Akademie der Künste Berlin liegt und in dieser Form nie verlegt wurde.⁹¹⁰ Eine weitere, frühe Fassung des *Einheitsfrontliedes* wurde vom Verlag der FMP in Paris auf Französisch in d-Moll in einer Übersetzung von Jeanne Perret unter dem Titel *Le Front des Travailleurs* herausgegeben.⁹¹¹ Diese Edition stammt vermutlich aus dem Jahr 1935.⁹¹² In Paris sollte noch eine weitere Edition des *Einheitsfrontliedes* herauskommen, und zwar plante Willi Münzenberg laut einem Brief von Eisler an Brecht von Ende August 1935, das *Einheitsfrontlied* gemeinsam mit anderen Brecht/Eisler-Liedern, wie *Hammer und Sichel* oder dem *Antikriegslied*, bei seinem Pariser Exilverlag Editions du Carrefour zu veröffentlichen.⁹¹³ Münzenbergs Plan wurde jedoch nicht umgesetzt. Ende 1935 erschien eine englische Version des *Einheitsfrontliedes* in f-Moll im New Yorker *Daily Worker* unter dem Titel »United Front Song«.⁹¹⁴

- 910 Vgl. Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, [1934] (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 633). Diese Fassung ist mit »Marschtempo« überschrieben, und die später häufig notierten Punktierungen im Refrain bei »Reih' dich ein in die Arbeitereneinheitsfront« sind hier noch nicht vorhanden. Zudem enthält die Fassung nicht vier Strophen, wie es in späteren Versionen der Fall ist, sondern lediglich drei, wie in Brechts Originaltext. Die Beschaffenheit der e-Moll-Fassung vermittelt also, dass es sich bei dieser Fassung um den ersten Entwicklungsschritt in der Geschichte des Liedes handelt. Dafür spricht auch ein Bericht des Komponisten Eberhard Schmidt über eine Aufführung des *Einheitsfrontliedes* mit Ernst Busch in Spanien in den 1930er Jahren. Demnach bestand Busch darauf, das Lied in e-Moll anstatt in f-Moll zu singen, wie es im Spanienliederbuch abgedruckt war (vgl. Schmidt 1987, S. 69). Zudem singt Busch das Lied auf einer Schallplattenaufnahme von 1937 in e-Moll (vgl. Busch, Ernst: »Das Lied Von Der Einheitsfront [Song of the United Front]«, in: *Songs of the Spanish Civil War*, Folkways Records, 1961, Aufnahme von 1937). Da Busch derjenige war, der die Uraufführung in Straßburg sang, kann davon ausgegangen werden, dass er auch dort die e-Moll-Fassung präsentierte und diese die Originalfassung darstellt.
- 911 Vgl. Eisler, Hans [sic]: *Le Front des Travailleurs*, Paris: Edition de la Fédération musicale populaire, [1935].
- 912 Vgl. Hennenberg 1984, S. 460. In dieser Fassung sind nicht mehr nur drei, sondern vier Strophen notiert. Wie in der deutschen e-Moll-Fassung sind im Refrain keine Punktierungen vorhanden. Einzelne Akkorde unterscheiden sich leicht von der Erstversion (vgl. Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, [1934] [Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 633]).
- 913 Vgl. Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Svendborg, Ende August 1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 479.
- 914 Vgl. Eisler, Hanns: »United Front Song«, in: *Daily Worker*, Ende 1935 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 8563). Der Text beinhaltet hier, wie die Originalversion, lediglich die ursprünglichen drei Strophen Brechts, in englischer Übersetzung. Im *Daily Worker* wird angemerkt, dass es eine Audioaufnahme des *Einheitsfrontliedes* von Mordecai Bauman und den New Singers gibt, die von der Timely Recording Company hergestellt wurde und in »Workers' Bookshops« erhältlich sei. Im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Fassungen kommen in dieser Fassung Punktierungen im Refrain vor. Dies ist ebenso bei einer russisch-deutschen Version des Liedes mit einer russischen Übersetzung von T. Sikorskaja aus dem Jahr 1936 der Fall, die beim Staatlichen Verlag Moskau herausgegeben wurde (vgl. Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, russische Fassung, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1936 [Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 2013]).

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

Wie bereits erwähnt, wurde zudem in der *Volksillustrierten* im Dezember 1937 eine deutsche Fassung des *Einheitsfrontliedes* für Gesang und Klavier in e-Moll veröffentlicht – im Unterschied zur Erstfassung mit Punktierungen im Refrain bei »Reih' dich ein in die Arbeitereinheitsfront«. ⁹¹⁵ Diese Version scheint sich mit der Zeit durchgesetzt zu haben. ⁹¹⁶ Zudem wurde das *Einheitsfrontlied* auf Deutsch, Französisch und Spanisch und in f-Moll in verschiedenen Ausgaben des Spanienliederbuchs der Internationalen Brigaden 1937 und 1938 abgedruckt. ⁹¹⁷ Parallel dazu kam es in Barcelona zur ersten Aufnahme ⁹¹⁸ des Liedes auf Schallplatte – gesungen von Ernst Busch, mit Hanns Eisler als Klavierbegleiter. ⁹¹⁹ Busch interpretierte, passend zum damaligen Kontext des Spanischen Bürgerkrieges bzw. des Engagements der Internationalen Brigaden, jeweils eine Strophe auf Spanisch, Englisch, Französisch und Deutsch. 1948 brachte Eisler in Prag eine sinfonische Fassung des *Einheitsfrontliedes* für Gesang und Orchester in f-Moll heraus, die er dem österreichischen Komponisten Marcel Rubin widmete. ⁹²⁰ Auf dem Titelblatt der sinfonischen Partitur notierte Eisler: »Dieses Lied soll sehr einfach gesungen werden. Kein Brüllen, kein falsches militantes Geschrei!!! Nicht zu rasch! Nicht zu langsam!« ⁹²¹. Der Komponist reagierte mit diesen Anweisungen vermutlich auf vergangene Interpretationen seines *Einheitsfrontliedes*, mit denen er nicht zufrieden war. Zudem würde ein »militantes Geschrei« nicht

915 Vgl. Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Die Volksillustrierte*, 8.12.1937.

916 Im Gegensatz zu dieser Version wurde das *Einheitsfrontlied* jedoch meistens mit vier Strophen gesungen. In der Eisler-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel (vgl. Eisler, Hanns: »Das Einheitsfrontlied«, in: *Lieder und Kantaten*, Bd. 1, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956) sowie im *Brecht-Liederbuch* (vgl. Eisler, Hanns: »Das Einheitsfrontlied«, in: *Brecht-Liederbuch*, hrsg. und komm. von Fritz Henneberg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 226–227) ist das Lied jedenfalls in der *Volksillustrierten*-Version, aber mit vier Strophen, abgedruckt. Ein Detail, das nicht in die Gesamtausgabe und das Brecht-Liederbuch übernommen wurde, ist die Tempobezeichnung »Tempo di marcia« bzw. »Marschtempo«.

917 11. Brigade International (Hrsg.): *Kampflieder, Battle-Songs, Canzoni di Guerra, Chansons de Guerre, Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales*, [Madrid], [1937]. – Busch, Ernst; 11. Brigada Internacional (Hrsg.): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., Barcelona, Juni 1938. – Le Volontaire de la Liberté (Hrsg.): *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, [Madrid], [1937]. Nähere Informationen zur Übersetzungspraxis des *Einheitsfrontliedes* sind im Kap. 7.4 zu finden.

918 Vgl. Henneberg 1984, S. 462.

919 Vgl. Busch, Ernst: »Das Lied Von Der Einheitsfront (Song of the United Front)«, in: *Songs of the Spanish Civil War*, Folkways Records, 1961, Aufnahme von 1937. – Henneberg 1984, S. 462.

920 Vgl. Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, Fassung für Orchester und Gesang, 1948 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 1225). Im Gegensatz zu den Fassungen mit Klavierbegleitung wird hier nicht direkt mit dem Gesang eingesetzt, sondern der Gesangspart wird vor jeder Strophe mit einem Instrumentalvorspiel eingeleitet.

921 Ebd.

zur sinfonischen Version von 1948 passen, da diese durch die kontrapunktierenden Gegenstimmen, die Instrumentierung und die auflockernden Zwischenspiele generell weniger Marschcharakter besitzt als die ursprüngliche Version für Gesang und Klavier. Eisler verwandelte das *Einheitsfrontlied* mit seiner sinfonischen Fassung gewissermaßen vom Kampflied in Darbietungsmusik und opponierte somit einer undifferenzierten Fortschreibung der »alten Kampfliedästhetik«. ⁹²² Es kann angenommen werden, dass der Komponist nach den Gräueln des Zweiten Weltkrieges mit seiner Musik von jeglichen Anspielungen auf Militär und Krieg bewusst Abstand nehmen wollte und eine »distanzierende« Haltung gegenüber seinen älteren Kampfliedern einnahm. Brecht notierte diesbezüglich am 29. Dezember 1948 in seinem Arbeitsjournal: »seinen widerwillen gegen die vulgarität und primitivität der marschlieder hat er [Eisler] jetzt sublimiert, indem er etwa das einheitsfrontlied symphonisch auflöst, dh als volkslied in strengen musikalischen stücken verwendet« ⁹²³. Eisler selbst meinte in einem Gespräch mit Hans Bunge im Jahr 1958:

»Als wir nach Berlin zurückkamen – wir hatten doch übers Radio diese scheußlichen Hitlerlieder gehört [...] da hatte ich einen solchen Ekel gegen das Marschieren überhaupt [...] es hat sich irgendwie ein Reif über dieses Genre gelegt durch Mißbrauch der Barbaren [...] Man brauchte eine Entwöhnungszeit.« ⁹²⁴

Die Uraufführung der sinfonischen Version des *Einheitsfrontliedes* wurde im Rahmen des 14. Parteitags der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ), der zwischen dem 29. Oktober und dem 1. November 1948 stattfand, abgehalten. ⁹²⁵ Eine Audioaufnahme dieser Fassung erschien erst 1965, aufgeführt von Ernst Busch, dem Großen Chor des Berliner Rundfunks und dem Berliner Rundfunk-Sinfonieorchester unter Adolf Fritz Guhl. ⁹²⁶ Aus dieser sinfonischen Version kreierte Eisler 1949 eine weitere Fassung des *Einheitsfrontliedes*, die sich vor allem durch ein verändertes Vorspiel und eine kleinere Besetzung ohne Streicher von jener aus dem Jahr 1948 unterscheidet. ⁹²⁷

Das *Einheitsfrontlied* wurde immer wieder von Kunstschaffenden zitiert und bearbeitet. 1943 entstanden zwei jiddische Kontrafakturen des Liedes,

922 Vgl. Heister 2006, S. 91. – Heister 2014, S. 172.

923 Brecht 1973, S. 883.

924 Eisler, Hanns: *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht*, übertragen und erläutert von Hans Bunge, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975, S. 91–92.

925 Vgl. Knepler, Georg: »Das künstlerische Programm der Parteitagseröffnung«, in: *Österreichische Volksstimme* (Wien), November 1948.

926 Vgl. Hennenberg 1984, S. 462.

927 Vgl. ebd.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

Tsu Eyns, Tsvey, Dray von Leyb Rosenthal und *Partizaner-Marsh* von Shmerke Kaczerginski, die im Kapitel 7.4 noch genauer beschrieben werden.⁹²⁸ 1969 schuf Charlie Haden mit seinem Liberation Music Orchestra eine Bearbeitung des *Einheitsfrontliedes* für Jazzorchester, die er gemeinsam mit diversen Arrangements bekannter politischer Lieder, darunter auch Eislers Kontrafaktur *Marcha del 5º Regimiento*, auf dem Album »Liberation Music Orchestra« veröffentlichte.⁹²⁹ Für eine Jazz-Variante bot sich das *Einheitsfrontlied* nicht zuletzt aufgrund seiner Harmonik mit traditioneller Moll-Charakteristik gut an.

4.5 Verbindung von Avantgarde und Arbeitermusik: *Wir warten!* (F. Landé)

Das Chorstück *Wir warten!* von Franz Landé stellte auf der Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade ein Pflichtstück in der Kategorie »Gemischte Chöre« dar.⁹³⁰ Als Komposition, in der politische Parolen mit moderner Musik des 20. Jahrhunderts verschmelzen, verkörpert *Wir warten!* ein Ideal der Front-Populaire-Kulturpolitik⁹³¹ sowie der Vision Hanns Eislers.⁹³² Auch in der Olympiaden-Festschrift wurden derartige Kompositionen wiederholt hoch gelobt. »Arbeitermusik muss modern sein; sie muss sich in ihrer Art und Weise grundsätzlich von der Musik der Spätromantik unterscheiden«⁹³³, wird etwa Alan Bush, Professor an der Londoner Royal Academy of

928 Nähere Informationen zu diesen Kontrafakturen finden sich in Kap. 7.4.

929 Vgl. Haden, Charlie: »Song of the United Front«, in: *Liberation Music Orchestra*, Impulse! Records, 1969.

930 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 75. In der Kategorie »Gemischte Chöre« traten folgende Gruppen gegeneinander an: die Sängersparte des Arbeitersportvereins Strasbourg-Robertsau, der Union Chor aus Ostwald/Bas-Rhin, der Arbeitergesangsverein »Esperance« aus Colmar/Haut-Rhin, die Société ouvrière »Progrès« aus Basse-Yutz/Moselle, der Arbeiter-Gesangsverein Strasbourg-Cronenbourg, der Chor »Sängerkränzchen« aus Graffenstaden/Bas-Rhin, die Chöre der AEAR und der Arbeiteruniversität Paris, die London Labour Choral Union sowie die Union Chorale des ouvriers libres Strasbourg (vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 75–77).

931 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 90–91.

932 Zu Eislers Ansichten bezüglich der Verbindung von Avantgarde und Arbeitermusik vgl. Kap. 2.3.3.

933 Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645, S. 27.

Music, in der Festschrift zitiert.⁹³⁴ Zudem betonte das IMB in dem bereits weiter oben erwähnten, öffentlichen Brief an die IDAS die Bedeutung zeitgenössischer Methoden in der musikalischen Arbeit für Arbeiterorganisationen sowie den Stellenwert von fortschrittlichem Repertoire.⁹³⁵ Des Weiteren war in einem Zitat von Hermann Reichenbach in der Festschrift zu lesen:

»Eine besondere Note gibt die Beschäftigung mit den Werken zeitgenössischer Musik. Während in den faschistischen Ländern alles Moderne der konservativen Reaktion weichen muss, stellt die Arbeiterklasse unter Beweis, dass die Künstler der Gegenwart bei ihr eine aufnahmebereite Zuhörerschaft finden«⁹³⁶.

Demnach sollte zeitgenössische Musik auch explizit in Abgrenzung zur Musik der politischen Gegnerinnen und Gegner aufgeführt werden. Trotz der wiederholten Betonung des Stellenwerts der Verbindung von politischem Engagement und moderner Musik war *Wir warten!* eines der wenigen Werke des Olympiadenprogramms, in denen diese Kombination tatsächlich zum Tragen kam.

Wir warten! ist nicht datiert. Es sprechen aber mehrere Indizien dafür, dass Franz Landé das Werk noch vor seiner Emigration nach Frankreich, also vor 1933⁹³⁷, komponierte. Die Verlagsinformation auf den Noten von *Wir warten!*⁹³⁸ schließt eine Edition nach 1933 generell aus, denn als Verleger fungierte der DAS, der 1933 aufgelöst wurde.⁹³⁹ Eine Werkliste aus dem Anhang des Klavierauszugs von Landés Oratorium *Panzerkreuzer Potemkin* weist auf eine Komposition vor dem Jahr 1929 hin.⁹⁴⁰ Diese Liste reicht von Opus 14 bis 21, wobei *Wir warten!* mit der Opuszahl 15 versehen ist. Da *Panzerkreuzer Potemkin* als Opus 23 mit dem Jahr 1929 datiert ist und Landé der Werkliste nach zu urteilen die Opuszahlen chronologisch vergab, kann davon ausgegangen

934 Vgl. ebd.

935 Vgl. ebd.

936 Ebd., S. 6.

937 Vgl. Langenbruch 2014, S. 464.

938 Vgl. Landé, Franz: *Wir warten!*, Berlin: Verlag des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes (Akademie der Künste Berlin, *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 102).

939 Vgl. Schebera, Jürgen: »Deutscher Arbeiter-Sängerbund (DAS)«, in: *Lexikon sozialistischer Literatur: Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*, hrsg. von Simone Barck, Silvia Schlenstedt, Tanja Bürgel, Volker Giel und Dieter Schiller, Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1994, S. 115. Landé könnte bezüglich der Kombination aus moderner Musik und politischen Parolen vom DAS bzw. DASB beeinflusst worden sein, denn im Rahmen dieser Institution wurde Ende der 1920er Jahre die Entstehung entsprechender Stücke propagiert.

940 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werkliste von Franz Landé aus dem Anhang des Klavierauszugs von Landés *Panzerkreuzer Potemkin* (Landé, Franz: *Panzerkreuzer Potemkin*, Düsseldorf, 1929, Klavierauszug, Selbstverlag Franz Landé, S. 86), in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 648.

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

werden, dass *Wir warten!* davor komponiert wurde. Der Partitur von *Wir warten!* ist zu entnehmen, dass Franz Landé das Stück dem »Arbeitergesangsverein ›Freie Sänger‹ Gräfrath, Mitglied des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes, Gau Rheinland«⁹⁴¹ widmete. Gesungen wurde es offensichtlich unter anderem im Rahmen der Leipziger Singakademie und des Jugend-Chors der SPD Leipzig, wie Besitzvermerke auf den Notenexemplaren von *Wir warten!* im Archiv der Akademie der Künste Berlin vermitteln.⁹⁴² Obwohl *Wir warten!* also definitiv vor dem Exil Landés entstand, fiel aus drei Gründen die Entscheidung für eine nähere Betrachtung im Rahmen dieses Buches. Erstens nahm *Wir warten!* auf der Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade als Pflichtstück eine bedeutende Rolle ein. Zweitens ist es eines der wenigen Stücke eines exilierten Komponisten, in dem die vom Front Populaire, dem Olympiadenkomitee und Eisler idealisierte Kombination aus Avantgarde und Arbeitermusik umgesetzt wurden. Drittens kann über die Betrachtung des Stücks nachvollzogen werden, wie sich die Kompositionsweise Franz Landés gestaltete, denn aus seinem Exil ist außer der im Kapitel 10.2 besprochenen *Messe der Arbeit* kein weiteres Stück überliefert.

Der Text von *Wir warten!* stammt von Wilhelm Wand(t)ke⁹⁴³, einem heute nicht näher bekannten Autor.⁹⁴⁴ Wie bereits der Titel vermittelt, wird in dem Chorstück ein Prozess des Wartens beschrieben, wobei lange im Dunklen bleibt, worauf gewartet wird. Erst im letzten Vers wird das Geheimnis gelüftet: Es wird auf die Revolution gewartet. Ob die vielen Vers-Wiederholungen

941 Landé, Franz: *Wir warten!*, Berlin: Verlag des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes (Akademie der Künste Berlin, *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 102).

942 Vgl. ebd.

943 Der Name steht auf der Partitur des Stücks in der Schreibweise »Wandke« geschrieben (vgl. Franz: *Wir warten!*, Berlin: Verlag des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes [Akademie der Künste Berlin, *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 102]), auf einer Werkliste steht hingegen »Wandtke« (vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werkliste von Franz Landé aus dem Anhang des Klavierauszugs von Landés *Panzerkreuzer Potemkin* [Landé, Franz: *Panzerkreuzer Potemkin*, Düsseldorf, 1929, Klavierauszug, Selbstverlag Franz Landé, S.86], in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 648).

944 Vgl. ebd. Wer dieser Autor war, ist nur schwer zurückzuverfolgen. Möglicherweise handelt es sich um einen gewissen »Wilhelm E. Wandke«, der 1939 auf dem Riverside Cemetery in Lewiston/Maine in den USA bestattet wurde (vgl. Find a Grave: *Wilhelm E Wandke*, URL: <https://www.findagrave.com/memorial/126872603/wilhelm-e-wandke>, Zugriff 6.3.2022). Die entsprechende Grabstein-Inschrift vermittelt, dass Wandke 1856 geboren und 1939 im Alter von über 80 Jahren in den USA gestorben ist. Nachforschungen zu Emilie M. Wandke bzw. Wandtke, die auf Wilhelm Wandkes Grabstein als seine Ehefrau angeführt ist, lassen weitere Schlüsse über Wilhelm Wandke zu. So wurde dieser laut einer Genealogie-Plattform am 7. Dezember 1856 in Deutschland geboren (vgl. My heritage: *Emilie Wandtke*, URL: https://www.myheritage.com/names/emilie_wandtke, Zugriff 6.3.2022). Wilhelm Wandke emigrierte demnach in die USA, was auf einen Flüchtling aus NS-Deutschland hindeuten könnte. Ob es sich bei dieser Person tatsächlich um den Autor von *Wir warten!* handelt, bleibt jedoch unklar.

in der Vertonung von *Wir warten!* von Landé während des Kompositionsprozesses kreiert wurden oder bereits in Wand(t)kes Originaltext vorhanden waren, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen, da Wand(t)kes Originaltext nicht überliefert ist. Jedenfalls verstärken die Wiederholungen den Eindruck des Wartens und heben die getroffenen Aussagen zusätzlich hervor. Die Verwendung des Personalpronoms »wir« schließt die Leserinnen und Leser bzw. das Publikum in die Gruppe der Wartenden mit ein. Diese befinden sich hinter Kerkermauern und somit in einer tristen Situation. Dennoch geben sie die Hoffnung, befreit zu werden, nicht auf. Die Revolution würde schon noch kommen und Licht ins Dunkel bringen. Obwohl *Wir warten!* nicht explizit für die Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade geschrieben wurde, passt das Lied inhaltlich gut zum Kontext dieser Veranstaltung. So sehnten sich die Arbeitermusikerinnen und -musiker in Straßburg, wie die Personen in *Wir warten!*, nach politischer Veränderung, nach »Revolution«.

Wir warten! ist mit zwei b vorgezeichnet, was nahelegt, dass das Chorstück in B-Dur oder g-Moll steht. Diese Tonarten kommen in *Wir warten!* zwar vor, aber über weite Teile hinweg wird in verschiedene Richtungen moduliert. Lediglich der Rahmen des Stücks wird durch die Tonarten B-Dur (im letzten Takt des Stücks) und g-Moll (im ersten Takt) gebildet. Generell baut *Wir warten!* nur teilweise auf einem auf Harmonien basierenden musikalischen Denken, wie es sich seit der Barockzeit durchgesetzt hatte, auf. Im Sinne der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts suchte Landé offenbar nach anderen musikalischen Mitteln als Gerüst für sein Werk. Ein musikalischer Baustein, der in *Wir warten!* einen wichtigen Platz einnimmt und gewissermaßen als Grundbaustein für die Komposition diente, ist die Chromatik. Insbesondere die Außenstimmen sind von Chromatik geprägt, vor allem zu Beginn des Stücks (siehe Notenbeispiel 7). Was den Stil des

S
A
T
B

Wir hin-ter Ker-ker - mau-ern, wir hin-ter Ker-ker - mau-ern

Wir hin - ter Ker - ker-mau-ern, wir hin - ter Ker - ker-mau-ern

p cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

Notenbeispiel 7

4. Die internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg 1935

Werks betrifft, erinnert *Wir warten!* an Kompositionen des Ungarn Erwin Lendvai, dessen teilweise sehr moderne und technisch anspruchsvolle Chöre in vielen Arbeiterliederbüchern zu finden waren.

Einzelne Stellen hob Franz Landé in *Wir warten!* durch *unisono*, also im Einklang gesungene Passagen, besonders hervor. Ein Beispiel wäre die Schlüsselstelle »warten auf dich« am Ende des ersten Teils.⁹⁴⁵ Die inhaltlich bedeutendste Stelle des Stücks befindet sich am Schluss, wo die Revolution als Grund für das Warten preisgegeben wird (siehe Notenbeispiel 8).

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of three staves. The lyrics are: "Re - vo - lu - tion, wir war - ten auf dich!". The first staff (Soprano) has a triplet of eighth notes on "Re - vo - lu - tion," followed by a half note on "wir", a quarter note on "war", and a half note on "ten auf dich!". The second staff (Alto) has a triplet of eighth notes on "Re - vo - lu - tion,", a half note on "wir", a quarter note on "war", and a half note on "ten auf dich!". The third staff (Bass) has a triplet of eighth notes on "Re - vo - lu - tion,", a half note on "wir", a quarter note on "war", and a half note on "ten auf dich!". The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *Breit* (broad). There are also fermatas over the final notes of each line.

Notenbeispiel 8

Die aufsteigenden Noten $f^1 - b^1 - d^2 - fis^2$ im Umfang einer übermäßigen Oktave sowie der übermäßige Zielakkord bei »Revolution« kreieren eine starke Spannung. Zusätzlich dazu wird die Passage durch ein *crescendo* hin zu einer *ff*-Dynamik, die insgesamt nur zwei Mal im Stück vorkommt, hervorgehoben. Eine Besonderheit bei »Revolution« ist der Triolen-Rhythmus, der im ganzen Stück nur an dieser einen Stelle aufscheint. Nach diesem Höhepunkt beruhigt sich das Geschehen in den letzten Takten wieder. Abgeschlossen

945 Die *unisono*-Passagen haben auch die Form des Stücks betreffend eine gewisse Funktion: Die erwähnte Passage mit dem Text »warten auf dich« bildet etwa den Abschluss des ersten Teils, in dem die triste Situation hinter Kerkermauern dargestellt wird, um dann nach einer Fermate in einem neuen Esprit fortzusetzen. Der zweite Teil des Stücks ist thematisch von Hoffnung geprägt und in kleinere Abschnitte unterteilt, die durch Pausen und Fermaten voneinander abgetrennt sind. Er besteht aus vier Abschnitten bzw. Versen, die ihrerseits wiederum unterteilt werden können, und zwar in jeweils einen *unisono* gesungenen und einen harmonisierten Abschnitt. Die letzten neun Takte bzw. zwei Verse des Stücks bilden eine Art Coda.

wird mit einem klassischen Dominantseptakkord-Tonika-Ganzschluss in B-Dur.

Wir warten! ist gesangstechnisch nicht einfach zu realisieren. So verwundert es nicht, dass die Laienchöre auf der Straßburger Arbeitermusik- und Gesangsolympiade Schwierigkeiten hatten, das Stück zur Umsetzung zu bringen. Laut einer Olympiaden-Kritik in der *Schweizerischen Sänger-Zeitung* hat von allen Ensembles lediglich die Londoner Labour Choral Union dieses »Stück moderner Prägung mit ungewohnten und harten Harmoniefolgen eigentlich einwandfrei zur Aufführung gebracht«⁹⁴⁶. Mit ihrem renommierten Leiter Alan Bush hatte der Londoner Chor auch gute Voraussetzungen für eine erfolgreiche Realisierung des Werks. Zudem habe sich der Pariser Chor der AEAR unter der Leitung von Suzanne Cointe gut geschlagen.⁹⁴⁷ Beide Chöre erhielten von der Jury die volle Punktezahl.⁹⁴⁸

946 Anon.: »I. Internationale Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade: 8. bis 10. Juni in Strassburg«, in: *Schweizerische Sänger-Zeitung*, Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 104.

947 Vgl. ebd.

948 Vgl. Anon.: »I. Int. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade: Pfingsten 1935 in Straßburg«, in: *Der Kämpfer* (Zürich), 18.6.1935.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Agitprop und Kabarett bieten sich durch ihre Kombination von Musik und Schauspiel für die Vermittlung politischer Inhalte generell gut an. Insbesondere in den Anfängen der Volksfrontbewegung waren diverse Agitproptruppen aktiv und trugen zum Aufstieg des Front Populaire bei. Zu diesen Gruppen zählten Les Blouses Bleues de Bobigny und Le Groupe Octobre. Im Bereich des Exilkabarettis begeisterte zu Zeiten der Volksfrontregierung unter anderem Die Laterne mit antifaschistischen Inhalten. Im vorliegenden Abschnitt wird das Wirken und Schaffen exilierter Musikerinnen und Musiker im Rahmen der genannten Künstlergruppen untersucht.

5.1 Les Blouses Bleues de Bobigny

Das Konzept »Agitprop«, das »Agitation« und »Propaganda« in sich vereint, war nach der Oktoberrevolution von der Kommunistischen Partei der Sowjetunion gezielt als Instrument zur politischen Beeinflussung eingeführt und in der Folge auch in andere Länder exportiert worden.⁹⁴⁹ Während das Konzept in Ländern wie Deutschland oder Österreich⁹⁵⁰ erfolgreich umgesetzt wurde, entstanden in Frankreich erst zu Beginn der 1930er Jahre einzelne Agitproptruppen, die sich aber oft nicht lange hielten.⁹⁵¹ Präsentiert wird im Rahmen von Agitprop-Auftritten in der Regel eine Kombination aus schauspielerischen, musikalischen und tänzerischen Elementen⁹⁵² im Sinne von »spectacles de circonstances avec participation militante, voire combattante

949 Vgl. hierzu Amiard-Chevrel, Claudine: »Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930«, in: *Cahiers du Monde Russe*, Juli-Dezember 1968, S. 365–385. – Équipe »Théâtre moderne« du GR 27 du CNRS: *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Bd. 1, hrsg. von Denis Bablet, Lausanne: L'Âge d'homme, 1977. – Heister, Hanns-Werner: »Politische Musik«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12079>, Zugriff 6.3.2022.

950 Vgl. hierzu Magschok, Hans: *Rote Spieler, Blaue Blusen*, Graz; Wien: Böhlau, 1983.

951 Vgl. Heister, Hanns-Werner: »Politische Musik«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12079>, Zugriff 6.3.2022. – Équipe »Théâtre moderne« du GR 27 du CNRS 1977, S. 14.

952 Vgl. Heister, Hanns-Werner: »Politische Musik«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12079>, Zugriff 6.3.2022.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

du public«⁹⁵³. In Frankreich waren speziell »chœurs ambulants, [...] farces masquées, [...] piécettes naturalistes, [...] saynètes satiriques«⁹⁵⁴ beliebt. Einige bekannte französische Agitproptruppen, die in den 1930er Jahren auftraten, waren Masses, Douze, Mars, Combat, Le Groupe Octobre und Les Blouses Bleues de Bobigny.⁹⁵⁵

Die Blouses Bleues de Bobigny setzten sich aus Arbeiterinnen und Arbeitern zusammen und waren seit den 1920er Jahren als Ensemble aktiv.⁹⁵⁶ Die Bezeichnung »Blouses Bleues« spielte auf das typisch blaue Gewand der Arbeiterschaft an und war von der 1923 in Moskau gegründeten »Siniaia bluz« sowie deutschen und österreichischen »Blaue-Blusen«-Gruppen inspiriert.⁹⁵⁷ Der zweite Teil des Gruppennamens bezeichnete den Pariser Vorort Bobigny im Nordosten der Hauptstadt, wo das Ensemble seinen Sitz hatte. Bobigny war Teil der »banlieue rouge«⁹⁵⁸ und in der Zwischenkriegszeit als kommunistische Hochburg bekannt.⁹⁵⁹ In diese kommunistische Tradition des Ortes Bobigny sind auch die Blouses Bleues de Bobigny einzureihen. Das Ensemble zählte zu den ersten Gruppen der 1931 gegründeten, KP-nahen Arbeitertheater-Institution FTOF, die eine bedeutende Plattform für gesellschaftskritisches Theater darstellte.⁹⁶⁰ Laut einem 1935 erschienenen Artikel in der kommunistischen Zeitung *Regards* hat das Ensemble die FTOF regelrecht mitbegründet.⁹⁶¹ Zudem wurde über die Aktivitäten der Blouses Bleues de Bobigny hauptsächlich in der kommunistischen *Humanité* berichtet. Über den KP-Bezug der Truppe sind sich auch Zeitzeugen einig. So erwähnt Paul Arma in seinen Memoiren, dass es sich bei den Mitgliedern der

953 Fauré, Michel: *Le Groupe Octobre*, Paris: Christian Bourgois, 1977, S. 40. Dt. Übers.: »Gelegenheitsauftritten mit militanter bzw. kämpferischer Teilnahme der Öffentlichkeit.«

954 Vgl. Équipe »Théâtre moderne« du GR 27 du CNRS 1977, S. 19. Dt. Übers.: »Wanderchöre, [...] Masken-Farcen, [...] kurze, naturalistische Theaterstücke, [...] satirische Sketche.«

955 Vgl. Fauré 1977, S. 98–99.

956 Vgl. Jolly, Haramila: »Le Groupe Octobre et le Communisme: Une mémoire reconstruite«, in: *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 8 (2e semestre 1998), S. 342. – Moussinac, Léon: »Risques et périls du théâtre«, in: *Les Cahiers du théâtre d'action internationale*, Oktober 1932, S. 16.

957 In der Sowjetunion und im deutschsprachigen Raum hatte die Agitpropkultur bereits eine weitaus längere Tradition aufzuweisen als in Frankreich. Vgl. dazu Mally, Lynn: »Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater«, in: *Slavic Review*, Vol. 62, 2 (Sommer 2003), S. 324.

958 Dt. Übers.: »roten Vororte.«

959 Vgl. Fourcaut, Annie: *Bobigny, banlieue rouge*, Paris: Editions Ouvrières; Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1986. – Widmaier 2016 (»Le compositeur militant«: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«), S. 249.

960 Vgl. Wardhaugh, Jessica: *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870–1940*, London: Palgrave Macmillan, 2017, S. 27.

961 Vgl. Sadoul, Georges: »Ceinture rouge: Nouveaux faubourgs«, in: *Regards*, 1.8.1935, S. 15.

Blouses Bleues de Bobigny zu einem Großteil um Kommunistinnen und Kommunisten handelte.⁹⁶² Der Schauspieler Raymond Bussières meinte sogar, die Gruppe bestand ausschließlich aus kommunistisch engagierten Personen.⁹⁶³ Offenbar lag Bussières bei dieser Aussage jedoch nicht ganz richtig, denn nach Recherchen der Historikerin Haramila Jolly waren nur etwa 40 Prozent der Mitglieder offizielle Anhängerinnen und Anhänger des PCF bzw. der Jeunesses communistes (JC).⁹⁶⁴

Paul Arma übernahm ziemlich bald nach seiner Ankunft in Frankreich Mitte des Jahres 1933 die Leitung der Blouses Bleues de Bobigny.⁹⁶⁵ Laut eigener Aussage hatte er die Truppe bei einem ihrer Konzerte im Mai 1933 kennengelernt.⁹⁶⁶ Zur Tätigkeit als Leiter des Ensembles kam er über Gaston Clamamus, den Sohn des kommunistischen Bürgermeisters von Bobigny und Kassenwart der FTOF, der die Leitung der Blouses Bleues de Bobigny zuvor innehatte.⁹⁶⁷ Clamamus war offensichtlich auch noch nach der Übergabe der Leitungstätigkeit in die Aktivitäten der Blouses Bleues de Bobigny involviert. So berichtet Arma, dass ihn Clamamus für jede Probe jeweils bei der Metrostation Jaurès im Nordosten von Paris mit dem Auto der kommunistischen Stadtverwaltung von Bobigny abholte und auch wieder dorthin zurückbrachte.⁹⁶⁸ Die Tatsache, dass das Auto der kommunistischen Stadtverwaltung verwendet wurde, weist auf direkte Verbindungen zur KP hin.

In seinen Memoiren zeigt sich Paul Arma vollauf begeistert von der Arbeit mit den Blouses Bleues de Bobigny. Er lobt das Talent und die gleichzeitige Bescheidenheit der Laienmusikerinnen und Laienmusiker.⁹⁶⁹ Die Zusammenarbeit empfand er offenbar als gegenseitiges Geben und Nehmen, wenn er schreibt: »Il y a entre nous une réciprocité touchante: je leur apporte mes connaissances et ils me donnent leur affection«⁹⁷⁰. In Armas Erinnerungen schwingen eine Menge Nostalgie und Idealisierung mit, wie auch aus fol-

962 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 65.

963 Vgl. Aussage von Raymond Bussières, in: Gauthier, Guy (Hrsg.): »Il y a trente ans, Octobre: entretien avec les frères Prévert et Raymond Bussières«, in: *Image et son*, Dezember 1965, S. 58.

964 Vgl. Jolly 1998, S. 342.

965 Vgl. Widmaier 2016 (»Le compositeur militant: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«), S. 249.

966 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 64.

967 Vgl. Jolly 1998, S. 342. – Widmaier 2016 (»Le compositeur militant: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«), S. 249.

968 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 65.

969 Vgl. ebd. S. 64.

970 Ebd., S. 65. Dt. Übers.: »Es besteht zwischen uns eine berührende Gegenseitigkeit: Ich vermittele ihnen meine Kenntnisse, und sie geben mir ihre Zuneigung«.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

gender Textpassage hervorgeht: »Avec tous ces camarades que je côtoie quotidiennement: ceux des Chorales, ceux des ›Blouses bleues‹, il n’y a jamais de désaccord [...]. Il me suffirait, pour être à l’aise, de n’avoir de contacts qu’avec eux, tellement purs«⁹⁷¹. Über den intensiven Kontakt mit der Truppe habe er sich sogar den Jargon der Arbeiterschaft angeeignet und diesen dann fast besser beherrscht als die französische Hochsprache.⁹⁷²

In der Presse wurde immer wieder über Darbietungen der Blouses Bleues de Bobigny berichtet, wodurch sich heute diverse Auftritte zurückverfolgen lassen. Vor Paul Armas Zeit trat das Ensemble etwa im Jahr 1931 im Rahmen einer antifaschistischen Tournee auf, bei der die Truppe laut *La Croix* zu antireligiöser Propaganda aufrief.⁹⁷³ Im selben Jahr sind zudem Auftritte bei einer Sportveranstaltung, bei der es offenbar zu Konflikten mit der Polizei kam⁹⁷⁴, bei einer Gedenkveranstaltung für die Pariser Kommune⁹⁷⁵ sowie bei einer Feier zum 14. Geburtstag der bolschewistischen Revolution⁹⁷⁶ dokumentiert. 1932 präsentierte sich das Ensemble bei der »Fête de l’Humanité« in Garches.⁹⁷⁷ Ein Highlight des Jahres 1933 war ein Auftritt bei der Arbeitertheater-Olympiade in Moskau.⁹⁷⁸ Das Repertoire bestand bei diesen Veranstaltungen aus Kampfliedern, revolutionären Gesängen, Sprechchören und Sketches.⁹⁷⁹ Die Reichweite der Truppe war laut dem Kommunisten Léon Moussinac beachtlich, denn er sprach in den *Cahiers du théâtre d’action internationale* im Oktober 1932 vom »théâtre des ›Blouses bleues‹ [...] qui a pris une extension considérable dans les clubs ouvriers et paysans«⁹⁸⁰. Der kom-

971 Ebd. Dt. Übers.: »Mit all diesen Kameraden, mit denen ich täglich verkehre: mit jenen aus den Chören, jenen der ›Blauen Blusen‹, gibt es nie Uneinigkeiten [...] Es würde mir reichen, um mich wohl zu fühlen, nur Kontakte – derartig reine – zu ihnen zu haben«.

972 Vgl. ebd.

973 Vgl. Habert, O.: »Allez, enseignez ...«, in: *La Croix*, 29.7.1936, S. 4.

974 Vgl. R.F.: »Des milliers de jeunes travailleurs assistèrent hier à la fête de la Villette-aux-Aulnes«, in: *L’Humanité*, 29.6.1931, S. 4.

975 Vgl. Anon.: »L’activité de nos comités: Haute-Vienne«, in: *La Défense*, 31.3.1933, S. 4.

976 Vgl. Anon.: »La commémoration du 14^e anniversaire de la révolution bolchevique à la Grange-aux-Belles: Les Blouses Bleues«, in: *L’Humanité*, 9.11.1931, S. 2.

977 Vgl. Anon.: »La fête de ›L’Humanité‹ à Garches: Les ›Blouses bleues‹ de Bobigny«, in: *L’Humanité*, 19.9.1932, S. 4.

978 Vgl. Anon.: »Un succès du théâtre révolutionnaire: Le compte rendu de l’olympiade de Moscou«, in: *L’Humanité*, 7.7.1933, S. 4.

979 Vgl. Anon.: »La commémoration du 14^e anniversaire de la révolution bolchevique à la Grange-aux-Belles: Les Blouses Bleues«, in: *L’Humanité*, 9.11.1931, S. 2. – Anon.: »La fête de ›L’Humanité‹ à Garches: Les ›Blouses bleues‹ de Bobigny«, in: *L’Humanité*, 19.9.1932, S. 4. – Anon.: »Un succès du théâtre révolutionnaire: Le compte rendu de l’olympiade de Moscou«, in: *L’Humanité*, 7.7.1933, S. 4. – R.F.: »Des milliers de jeunes travailleurs assistèrent hier à la fête de la Villette-aux-Aulnes«, in: *L’Humanité*, 29.6.1931, S. 4.

980 Moussinac, Léon: »Risques et périls du théâtre«, in: *Les Cahiers du théâtre d’action internationale*, Oktober 1932, S. 16. Dt. Übers.: »Theater der ›Blauen Blusen‹ [...] das in den Arbeiter- und Bauernvereinen eine erhebliche Bedeutung erlangt hat«.

unistische Autor Georges Sadoul bezeichnete die Gruppe im August 1935 in *Regards* als »l'une des meilleures troupes ouvrières«⁹⁸¹, die auch von diversen professionellen Künstlerinnen und Künstlern wie etwa Mistinguett gelobt wurden.⁹⁸² Eine gegenteilige Meinung hatte der bereits erwähnte Raymond Bussières, der die Arbeit der Blouses Bleues de Bobigny im Nachhinein als »du petit boulot honnête, gentil, mais enfin sans grande classe«⁹⁸³ bezeichnete. Diese negative Bewertung muss jedoch vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass Bussières der konkurrierenden Groupe Octobre angehörte, deren Überlegenheit er im selben Atemzug betonte.

Paul Arma präsentierte während seiner Zeit als Leiter der Blouses Bleues de Bobigny mit dem Ensemble zahlreiche politische Eigenkompositionen. Der erste Auftritt von Arma mit den Blouses Bleues de Bobigny fand am 22. Juli 1933 im Rahmen einer Arbeitertheater-Veranstaltung statt. Das Ensemble bestand bei diesem Auftritt aus zwölf Personen, die Armas Kampflied *L'Antifasciste* mit dem Komponisten am Klavier zum Besten gaben.⁹⁸⁴ Um sicherzustellen, dass das Publikum die Melodie im Gedächtnis behielt, wurde das Lied sechs oder sieben Mal wiederholt. Zudem verkaufte man Kopien von *L'Antifasciste* um 25 Cent im Saal.⁹⁸⁵ Generell dürfte eine aktive Partizipation des Publikums angestrebt worden sein, wie aus einem späteren Artikel über die Blouses Bleues de Bobigny hervorgeht.⁹⁸⁶ Am 6. August 1933 trat Arma mit dem Ensemble dann bei einer großen Feier der kommunistisch geprägten Hilfsorganisation SRI auf – aufgrund der zeitlichen Nähe zur erwähnten Arbeitertheater-Veranstaltung vermutlich mit einem ähnlichen Programm. Ein weiterer Auftritt fand bei der »Fête de l'Humanité« am 3. September 1933 statt, wo *L'Antifasciste*, das ebenfalls von Arma komponierte Lied *Le chant des paysans* sowie weitere Kampflieder aufgeführt wurden.⁹⁸⁷ Auch bei einem Auftritt am 30. September 1933 auf dem 7. Kongress der CGTU gab die Truppe ein Kampflied Armas zum Besten, und zwar *Allons – debout nous les Jeunes!*. Zu diesem Anlass wurde zudem ein Stück mit Szenen und Gesängen über NS-Deutschland präsentiert.⁹⁸⁸ In der Presse sind zwei

981 Sadoul, Georges: »Ceinture rouge: Nouveaux faubourgs«, in: *Regards*, 1.8.1935, S. 15. Dt. Übers.: »eine der besten Arbeitertruppen«.

982 Vgl. ebd.

983 Aussage von Raymond Bussières, in: Gauthier 1965, S. 58. Dt. Übers.: »ehrliche und nette Gelegenheitsarbeit, aber im Endeffekt ohne große Klasse«.

984 Vgl. Widmaier 2016 (»Le compositeur militant: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«), S. 249.

985 Vgl. ebd.

986 Vgl. Habert, O.: »Allez, enseignez ...«, in: *La Croix*, 29.7.1936, S. 4.

987 Vgl. Anon.: »Théâtre«, in: *L'Humanité*, 2.9.1933, S. 6.

988 Vgl. Anon.: »Les blouses bleues de Bobigny«, in: *L'Humanité*, 30.9.1933, S. 5.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

weitere Auftritte dokumentiert, über die jedoch keine Informationen bezüglich des Programms vorliegen: ein Auftritt bei einer jüdischen Solidaritätsveranstaltung in der kommunistisch geführten Bellevilloise⁹⁸⁹ am 25. November 1933⁹⁹⁰ und ein weiterer bei einer Gedenkfeier zum Tod Lenins vor 8.000 Arbeiterinnen und Arbeitern in der Salle Bullier am 23. Januar 1934.⁹⁹¹ Am 27. Februar 1934 gedachten die Blouses Bleues de Bobigny im Freizeitpark Magic-City dem Reichstagsbrand mit Armas *Chant de Dimitrov* und *L'Antifasciste*.⁹⁹²

Ab Mitte des Jahres 1934 standen die Blouses Bleues de Bobigny unter der Leitung von Paul Arma mehrfach mit zwei umfangreicheren, politischen Werken auf der Bühne: mit der Revue *Qui veut la guerre?* und mit dem Oratorium *Les Soviets, avant-garde du monde*. Letztgenanntes Stück hatte Arma bereits im Jahr 1932 auf einen deutschen Text von Fritz Hoff mit dem Titel *Die Sowjets in der Welt voran* für den Leipziger Chor Rote Lyra geschrieben.⁹⁹³ Im Exil war das Werk nicht nur in einer französischen, sondern auch in einer ungarischen Fassung von Lajos Kertész im Umlauf. *Qui veut la guerre?* komponierte Arma erst im Exil in Frankreich, und zwar explizit für die Blouses Bleues de Bobigny. Auch dieses Werk wurde auf Ungarisch übersetzt. Mit der Verbindung von politischen Inhalten und komplexeren musikalischen Gattungen antizipierte Arma in diesen Werken bereits entsprechende, später getätigte Forderungen des Front Populaire. In der Zeitschrift *Arbeiter* wurde Ende Mai 1934 der Inhalt von *Die Sowjets in der Welt voran* treffend zusammengefasst, wenn es hieß, es werde die

»Zwangsläufigkeit der ökonomischen Krise, der Arbeitslosigkeit und der Not untersucht, der Krieg als einziger Ausweg der Kapitalisten aus der Krise illustriert und der Faschismus als die brutalste Form der kapitalistischen Diktatur zur Unterdrückung der aufsteigenden und das System bedrohenden revolutionären Welle dargestellt«⁹⁹⁴

989 Vgl. hierzu Meusy, Jean-Jacques: *La Bellevilloise (1877–1939): une page de l'histoire de la coopération et du mouvement ouvrier français*, Paris: Créaphis, 2001.

990 Vgl. Anon.: »Grande fête de solidarité franco-juive et italienne«, in: *La Défense*, 17.11.1933, S. 3.

991 Vgl. Anon.: »Le meeting de Bullier«, in: *L'Humanité*, 23.1.1934, S. 2.

992 Vgl. Langenbruch 2014, S. 278.

993 Vgl. Widmaier 2016 (»Le compositeur militant: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«), S. 250. – Widmaier, Tobias: »... so der revolutionären Bewegung gedient, werden wir überall die vollste Anerkennung unserer Klasse finden: Imre Weisshaus als Leiter des Leipziger Volkschores »Rote Lyra« 1932/33«, in: *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, hrsg. von Tobias Widmaier, Friedberg: Pfau, 2016, S. 241.

994 Anon.: »Die Sowjets in der Welt voran!«: Zwei Neuaufführungen des revolutionären Theaters und der Musik«, in: *Arbeiter*, 27./28.5.1934.

Somit werden in *Die Sowjets in der Welt voran* Themen angesprochen, die auch im Rahmen der aufkommenden Volksfrontbewegung heiß diskutiert wurden. Von der »Revue politique en un acte et 19 tableaux«⁹⁹⁵ *Qui veut la guerre?* mit einem Text von Isaac Weinfeld alias Yachek⁹⁹⁶ sind nur einzelne Fragmente erhalten.⁹⁹⁷ Inhaltlich wird in den überlieferten Passagen Ähnliches thematisiert wie in *Die Sowjets in der Welt voran*, denn auch hier geht es um die Wirtschaftskrise, die negativen Auswirkungen des Kapitalismus und einen drohenden Krieg. Zudem wird die bedeutende Rolle des Proletariats für den Ausweg aus der Krise diskutiert. Obwohl es sich bei *Qui veut la guerre?* um eine Neukomposition handelte, »recyclte« Arma einige politische Lieder, die er schon zuvor komponiert hatte – eine auch von Hanns Eisler häufig angewandte Praktik. In *Qui veut la guerre?* kommt etwa das in diesem Buch bereits erwähnte Chanson *Han! Coolie!* sowie ein mit *Allons! Debout prolétaires!* betiteltes Lied vor, das vermutlich eine abgewandelte Fassung von Armas Kampflied *Allons – debout nous les Jeunes!* darstellte. Laut einer Rezension von Félix Chevrier aus dem Jahr 1935 war *Qui veut la guerre?* als satirische Kabarett-*Revue* konzipiert.⁹⁹⁸ Die Uraufführung von *Les Soviets, avant-garde du monde* und *Qui veut la guerre?* fand am 2. Juni 1934 im Saal des *Petit Journal* unter der Leitung von Arma auf Ungarisch statt und wurde von der »Kulturfront«⁹⁹⁹ sowie den »Amis du Monde«, den »Freunden der Zeitschrift *Monde*«, organisiert.¹⁰⁰⁰ Die Involvierung der Wochenzeitung *Monde* (Erscheinungszeitraum Juni 1928 bis Oktober 1935, nicht zu verwechseln mit dem 1944 gegründeten Blatt *Le Monde*) verweist in kommunistische Kreise, denn die Zeitung wurde vom Kommunisten Henri Barbusse geleitet und verfolgte eine kommunistische Linie.¹⁰⁰¹ Laut der kommunistischen Zeitung *Munkás-*

- 995 Arma, Robin: *Paul Arma: Chants de lutte*, URL: http://www.robinarma.com/crbst_66.html, Zugriff 6.3.2022. Dt. Übers.: »politischen Revue in einem Akt und 19 Bildern«.
- 996 Vgl. Chevrier, Félix: »La chanson Populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Concorde*, 3.5.1935. – Chevrier, Félix: »La chanson populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Réforme* (Brüssel), 5.5.1935.
- 997 Vgl. Arma, Paul: *Qui veut la guerre?*, Paris, 1934, Manuskript (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).
- 998 Vgl. Chevrier, Félix: »La chanson Populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Concorde*, 3.5.1935. – Chevrier, Félix: »La chanson populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Réforme* (Brüssel), 5.5.1935.
- 999 Anon.: »A munkásszínjátékok a sajtóért: 1.000 néző jun. 2.-i Kulturstüinkön«, in: *Munkás-szemle*, 9.6.1934, S. 6.
- 1000 Vgl. Anon.: »Die Sowjets in der Welt voran!«: Zwei Neuaufführungen des revolutionären Theaters und der Musik«, in: *Arbeiter*, 27./28.5.1934. – Anon.: »La Musique: La soirée des Amis du Monde«, in: *Comœdia*, 2.6.1934, S. 2. – Anon.: »nagy kulturestet«, in: *Munkás-szemle*, 2.6.1934, S. 1. – Arma; Arma [1986], S. 71.
- 1001 Vgl. hierzu Normand, Guessler: »Henri Barbusse and His Monde (1928–35): Progeny of the Clarté Movement and the Review Clarté«, in: *Journal of Contemporary History*, 2/3 (Juli 1976), Spezialausgabe, S. 173–197.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

szemle wurde der Kulturabend vom 2. Juni 1934 zum Anlass des zehnjährigen Bestehens der ungarischen Emigrantendruckerei in Frankreich abgehalten und lockte rund 1.000 Menschen in den Konzertsaal.¹⁰⁰² Arma erwähnt in seinen Memoiren, dass die Veranstaltung ein voller Erfolg gewesen sei, den er selbst im Nachhinein insbesondere auf die Qualität der Darbietungen sowie die Aktualität der präsentierten Stoffe zurückführte.¹⁰⁰³

Nach der Uraufführung von *Qui veut la guerre?* am 2. Juni 1934 wurde das Stück am 16. Juni 1934 bei einem Abend zu Ehren Erwin Piscators, mit dem Arma in seinen Berliner Zeiten in gutem Kontakt gestanden war und mit dem er auch in Paris Kontakt hatte¹⁰⁰⁴, erneut präsentiert.¹⁰⁰⁵ Des Weiteren traten die *Blouses Bleues de Bobigny* am 30. Juni 1934 in einer Gruppenstärke von 30 Personen bei einer von der FTOF und der *Fédération sportive du travail* (FST) organisierten Kunst- und Sportfeier im Ambigu-Theater mit *Qui veut la guerre?* auf.¹⁰⁰⁶ Eine weitere Anlass, bei dem das Ensemble *Qui veut la guerre?* zum Besten gab, war ein Konzertabend am 3. November 1934, der von der Kommunistischen Partei in Gentilly nahe Paris organisiert wurde.¹⁰⁰⁷ Neben diesen kommunistisch geprägten Veranstaltungen berichtete *Le Populaire* zudem von einer Aufführung des Werks bei einer Zusammenkunft »contre la guerre et le fascisme«¹⁰⁰⁸ im November 1934, in die Sozialistinnen und Sozialisten involviert waren. In der entsprechenden Rezension heißt es: »Très bonne soirée pour la lutte antifasciste et pour notre presse; des adhésions au groupe des J.S. et au groupe artistique ›Révolution‹ furent enregistrées. La soirée se termina par l'exécution d'une vigoureuse *Internationale*«¹⁰⁰⁹. Demnach handelte es sich um eine gemeinsame Veranstaltung sozialistischer und kommunistischer Gruppen im Esprit der frühen Volksfrontbewegung. Mit einer Gruppengröße von 20 Personen präsentierten die *Blouses Bleues de Bobigny* das Werk *Qui veut la guerre?* des Weiteren

1002 Vgl. Anon.: »A munkásszínjátszók a sajtóért: 1.000 néző jun. 2.-i Kulturstükkön«, in: *Munkásszemle*, 9.6.1934, S. 6.

1003 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 71.

1004 Vgl. ebd., S. 72 und 85.

1005 Vgl. Anon.: »Le grand metteur en scène allemand Piscator parlera cet après-midi à Paris«, in: *L'Humanité*, 16.6.1934, S. 6. – Arma; Arma [1986], S. 71–72. – J.D.: »Une réception en l'honneur de M. Piscator«, in: *Comœdia*, 17.6.1934, S. 2.

1006 Vgl. D.: »Qui veut la guerre?«, in: *L'Humanité*, 29.6.1934, S. 6.

1007 Vgl. Anon.: »Spectacles prolétariens«, in: *L'Humanité*, 3.11.1934, S. 6.

1008 Génia: »Belle fête au Pré Saint-Gervais«, in: *Le Populaire*, 15.11.1934, S. 6. Dt. Übers.: »gegen den Krieg und den Faschismus«

1009 Ebd., Hervorhebung vom Verfasser bzw. der Verfasserin. Dt. Übers.: »Sehr erfolgreicher Abend für den antifaschistischen Kampf und für unsere Presse; Beitritte zur S.J. [Sozialistischen Jugend] und zur Künstlergruppe ›Révolution‹ wurden verzeichnet. Der Abend wurde mit dem Vortrag einer kraftvollen *Internationale* beendet«

bei der Gründungsfeier der Maison du Peuple am 13. und 14. April 1935, bei welcher auch eine Rede von Maurice Thorez auf dem Programm stand, der unter dem Front Populaire als Parteichef des PCF wirkte.¹⁰¹⁰ Während die bislang erwähnten Darbietungen von *Qui veut la guerre?* von jeweils 20 bis 30 Mitgliedern der Blouses Bleues de Bobigny mitgestaltet wurden, fand am 15. August 1934 eine internationale Sportveranstaltung statt, bei der das Werk laut Veranstaltungsankündigungen in der *Humanité* von ganzen 300 Personen zum Besten gegeben wurde.¹⁰¹¹ Angesichts dessen, dass *Qui veut la guerre?* laut Presseartikeln zwischen Juni 1934 und Mai 1935 in Frankreich, Genf und Kopenhagen rund 50 Mal zur Aufführung kam, wurde es in der *Humanité* wohl zurecht als »inouïable pièce«¹⁰¹² bezeichnet.¹⁰¹³ Dennoch wurde das Stück nach den 1930er Jahren nicht mehr auf einer Bühne präsentiert.

Neben Paul Arma schrieb zudem der exilierte Komponist und gebürtige Ungar Frigyes Ábel alias Frédéric O’Brady, der 1933 von NS-Deutschland nach Frankreich geflohen war¹⁰¹⁴, Stücke für die Blouses Bleues de Bobigny. Am 8. Juni 1935 wurde von den Blouses Bleues de Bobigny beispielsweise bei einer Feier der Association républicaine des anciens combattants (ARAC) das Werk *O. G. A.* von O’Brady uraufgeführt.¹⁰¹⁵ Der Titel des Stücks ist eine Abkürzung für »Organisation Générale de l’Abrutissement«, also »Allgemeine Verdummungsorganisation«, womit eine faschistische Maschinerie gemeint war.¹⁰¹⁶ Wie ein Großteil der von den Blouses Bleues de Bobigny aufgeführten Stücke zeichnet sich also auch dieses durch einen besonderen Zeitbezug aus. O’Brady hatte neben den Blouses Bleues de Bobigny zudem mit der Agitpropgruppe Le Groupe Octobre zu tun und spielte im Volksfrontfilm *La Vie est à Nous* von Jean Renoir die Rolle des Nordafrikaners Mohammed.¹⁰¹⁷

1010 Vgl. Anon.: »Grande Fête d’Inauguration de la Maison du Peuple«, in: *L’Exploité*, 13.4.1935.

1011 Vgl. Anon.: »L’apothéose du rassemblement«, in: *L’Humanité*, 10.8.1934, S. 6. – Deschamps, A.: »Rassemblement final!«, in: *L’Humanité*, 14.8.1934, S. 6.

1012 Anon.: »L’apothéose du rassemblement«, in: *L’Humanité*, 10.8.1934, S. 6. Dt. Übers.: »unvergessliches Stück«

1013 Vgl. Chevrier, Félix: »La chanson Populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Concorde*, 3.5.1935. – Chevrier, Félix: »La chanson populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Réforme* (Brüssel), 5.5.1935.

1014 Vgl. O’Brady, Frédéric: »Self-Portrait of a Man of Many Talents«, in: *New York Times*, 8.3.1964, S. 10.

1015 Vgl. Anon.: »Fêtes, meetings, conférences«, in: *L’Humanité*, 8.6.1935, S. 6.

1016 Vgl. E. C.: »Le théâtre ouvrier: Le groupe de Bobigny présente: »O. G. A.««, in: *L’Humanité*, 24.5.1935, S. 4.

1017 Vgl. Ciné-Archives: *Vie est à nous (La)*, URL: https://parcours.cinearchives.org/Les-films-VIE-EST-A-NOUS-_LA_-565-16-0-1.html?ref, Zugriff 6.3.2022. – Fauré 1977, S. 192.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Laut dem Historiker Tyler Stovall war in den 1930er Jahren ein weiterer exilierter Musiker in die Aktivitäten der *Blouses Bleues de Bobigny* involviert: Herman Berlinski.¹⁰¹⁸ So soll der ebenfalls 1933 als Jude und Kommunist von NS-Deutschland nach Frankreich geflohene Berlinski zeitweise als Leiter der Truppe tätig gewesen sein.¹⁰¹⁹ Folgendes Zitat aus den Memoiren Berlinskis steht Stovalls Aussage jedoch entgegen, wenn Berlinski über Paul Arma (geb. »Imre Weisshaus«) schreibt:

»Zwischen unseren Auffassungen bestanden Diskrepanzen, die unvereinbar waren. Wir haben uns regelrecht gestritten. Ich war tief davon überzeugt, daß die Musik der Vergangenheit Kulturerrungenschaften der Menschheit sind – und nicht der bürgerlichen oder irgendeiner anderen Klasse –, und daß diese Errungenschaften unter allen Umständen zu erhalten sind. Weisshaus dagegen vertrat die Ansicht, man müsse sich mit Agitprop beschäftigen. Die Welt stehe in Flammen. Er warf mir vor, ich würde in einer solchen Situation Mozart und Beethoven üben, dies könne er nicht begreifen.«¹⁰²⁰

Dieses Zitat bezieht sich wohlgerne auf das Jahr 1932, aber sofern Berlinski im Exil nach wie vor diese Meinung vertrat, hatte er mit den *Blouses Bleues de Bobigny* wohl keinen näheren Kontakt. Dennoch kann eine Zusammenarbeit mit den *Bouses Bleues de Bobigny* nicht ausgeschlossen werden, denn Berlinski war auch im Rahmen der politisch geprägten FTOF¹⁰²¹ sowie als Leiter des politisch engagierten Deutschen Volkschors¹⁰²² tätig. Für eine Tätigkeit mit den *Blouses Bleues de Bobigny* spricht auch die Tatsache, dass sich Berlinski viel in Bobigny aufhielt. Er wohnte dort und gab auch Klavierunterricht in Bobigny.¹⁰²³

Da im Laufe des Jahres 1935 der Name *Blouses Bleues de Bobigny* in der Presse allmählich verschwindet, und für jene Zeit auch Paul Arma in seinen Memoiren nichts mehr von der Truppe erwähnt, könnte man meinen, das Ensemble habe sich aufgelöst. Mehrere Indizien sprechen jedoch dafür, dass die *Blouses Bleues de Bobigny* bzw. ein Teil der Truppe unter dem Namen »Regards« weiterhin Bestand hatte. Bereits Anfang März 1934 war in der Zeitung *Regards* die Rede von einer »groupe ›Regards‹ (Bobigny)«¹⁰²⁴. In

1018 Vgl. Stovall 1990, Kap. 6, Fußnote 70.

1019 Vgl. Langenbruch 2014, S. 460.

1020 Berlinski, Herman: »Erinnerungen«, in: *Jüdische Musiker in Leipzig 1855–1945* von Thomas Schinköth, Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad, 1994, S. 281.

1021 Vgl. Stovall 1990, Kap. 6, Fußnote 70.

1022 Vgl. hierzu Langenbruch 2011, S. 205–221.

1023 Vgl. Stovall 1990, Kap. 6, Fußnote 70.

1024 Anon.: »Le Groupe ›Regards‹ à la fête de la jeunesse travailleuse«, in: *Regards*, 2.3.1934, S. 15.

einer Konzertankündigung aus der *Humanité* von Ende Juni 1934 wurde die Gruppe Regards dann explizit mit den Bleues Blouses de Bobigny gleichgesetzt bzw. könnte die betreffende Passage auch so interpretiert werden, dass Regards eine Teilgruppe der Bleues Blouses de Bobigny darstellte. »Le groupe des Blouses Bleues de Bobigny (groupe ›Regards‹) interprète la pièce [*Qui veut la guerre?*] avec la jeunesse et la fougue de ses trente acteurs ouvriers«¹⁰²⁵, hieß es hier. Des Weiteren wurde in einem Artikel von August 1935 in *Regards* von den talentierten Blouses Bleues de Bobigny berichtet, denen das Journal *Regards* seinen Namen gegeben habe: »Ce groupe [Les Blouses Bleues de Bobigny] auquel notre journal a donné son nom est l'une des meilleures troupes ouvrières«¹⁰²⁶. In seinen Memoiren schreibt Arma zudem über eine »groupe théâtral ›Regards‹ des ›Blouses bleues‹ de Bobigny«¹⁰²⁷, was die Vermutung bekräftigt, dass Regards eine Untergruppe der Blouses Bleues de Bobigny darstellte. Arma stand offenbar mit Regards auf der Bühne, denn er berichtet von der Beteiligung der Gruppe an der Aufführung seines Oratoriums *Menschen, die leben* beim Festival du Chant International am 31. Mai 1935.¹⁰²⁸ Von einem entsprechenden Auftritt der Truppe zeugt auch eine Presseankündigung in der Zeitung *La Défense*.¹⁰²⁹

5.2 Le Groupe Octobre

Wie die eben thematisierten Blouses Bleues de Bobigny betrieb auch die Groupe Octobre Agitprop, war ebenso Mitglied der FTOF und hatte Verbindungen zur Kommunistischen Partei. Im Rahmen der Forschungsarbeit für dieses Buch stellte sich zudem heraus, dass die beiden Gruppen mehrfach auf denselben, kommunistisch geprägten Veranstaltungen auftraten – zum Beispiel bei der internationalen Arbeitertheater-Olympiade 1933 in Moskau, bei einer Veranstaltung zu Ehren Erwin Piscators Mitte Juni 1934¹⁰³⁰ sowie bei einer von der FTOF und der FST organisierten Kunst- und Sportver-

1025 D.: »Qui veut la guerre?«, in: *L'Humanité*, 29.6.1934, S.6. Dt. Übers.: »Die Gruppe der Blauen Blusen von Bobigny (Gruppe ›Regards‹) interpretiert das Stück [*Qui veut la guerre?*] mit der Jugendlichkeit und dem Elan ihrer 30 Arbeiterdarsteller«.

1026 Sadoul, Georges: »Ceinture rouge: Nouveaux faubourgs«, in: *Regards*, 1.8.1935, S. 15. Dt. Übers.: »Diese Gruppe [Les Blouses Bleues de Bobigny], der unser Journal den Namen gegeben hat, ist eine der besten Arbeitertruppen«.

1027 Arma; Arma [1986], S. 71.

1028 Vgl. ebd., S. 79–80.

1029 Vgl. Anon.: »Festival du Chant International«, in: *La Défense*, 24.5.1935.

1030 Vgl. J.D.: »Une réception en l'honneur de M. Piscator«, in: *Comédia*, 17.6.1934, S. 2.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

anstellung im Pariser Ambigu-Theater am 30. Juni 1934¹⁰³¹. Eine weitere Gemeinsamkeit der Blouses Bleues de Bobigny und der Groupe Octobre bestand in der Mitwirkung exilierter Musikerinnen und Musiker. Während im Fall der Blouses Bleues de Bobigny ausschließlich die Mitwirkung Paul Armas nachgewiesen ist, waren in die Aktivitäten der Groupe Octobre Hanns Eisler, Joseph Kosma und potenziell auch Marianne Oswald involviert.

Hervorgegangen war die Groupe Octobre im Jahr 1932 aus einer bereits seit 1931 aktiven, KP-nahen Theatertruppe namens *Prémices*.¹⁰³² Zu den 25 bis 30 Mitgliedern der Truppe zählten Arbeiterinnen und Arbeiter, Angestellte und einige Studentinnen und Studenten, alle im Alter zwischen 20 und 30 Jahren. 1932 fiel *Prémices* auseinander, nachdem mehrere Mitglieder die Gruppe verlassen hatten.¹⁰³³ In der Folge gründeten einige ehemalige Mitglieder unter der Federführung des Kommunisten Lazare Fuchsmann die *Groupe de choc Prémices*, die sich vom reinen Theater wegbewegte und den Fokus auf Agitprop legte. Fuchsmann war während eines Deutschland-Aufenthalts Anfang der 1930er Jahre auf Erwin Piscators Agitprop-Konzept als erfolgsversprechendes Mittel im Kampf gegen den Faschismus aufmerksam geworden und wollte nun angesichts der politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen in Frankreich ähnliche Initiativen ergreifen. »Participer à l'agitation ouvrière, aux meetings populaires, à l'action politique et non plus se contenter de la recherche esthétique«¹⁰³⁴, das waren die Ziele der *Groupe de choc Prémices*. Auf der Suche nach revolutionären Texten stieß die *Groupe de choc Prémices*, die sich aus Personen unterschiedlicher Berufsfelder zusammensetzte¹⁰³⁵, auf Jacques Prévert, der in der Folge die Leitung des Ensembles übernahm. Prévert holte die damals noch unbekanntenen Autoren und Regisseure Lou Bonin-Tchimoukow, Jean-Paul Dreyfus (*Le Chanois*), Paul Grimault und Jacques-Bernard Brunius mit ins Boot.¹⁰³⁶ Während

1031 D.: »Qui veut la guerre?«, in: *L'Humanité*, 29.6.1934, S. 6.

1032 Vgl. Prévert 2007, S. 31.

1033 Vgl. Fauré 1977, S. 80–83.

1034 Ebd., S. 83. Dt. Übers.: »An der Arbeiteragitation, an den Volkskundgebungen, am politischen Aktionismus teilnehmen und sich nicht mit der ästhetischen Suche zufriedengeben«.

1035 Vgl. ebd., S. 84. Laut Michel Fauré zählten zu den Mitgliedern der Truppe Suzanne Montel, die auch als Schriftführerin agierte, der Zeichner und Schauspieler Raymond Bussières, die Italienischlehrerin Virginia Gregory, die Jura-Studierenden Jean Loubès und Arlette Loubès, die gelernten Schneiderinnen Jeanne Chauffour (Fuchsmann) und Gisèle Fruhtman (die zukünftige Frau von Jacques Préverts Bruder Pierre Prévert), die Filmemacherin Ida Lods (Jamet) sowie Louis Félix.

1036 Neben den bereits erwähnten Mitgliedern wirkten auch Yves Allégret, Maurice Baquet, Sylvia Bataille, Arlette Besset, Louis Bessières, Roger Blin, Jacques-André Boiffard, Jean Brémaud, Guy Decomble, Marcel Duhamel, Boris Fabricant, Jean Ferry, Raymonde

der Proben für Préverts *Vive la Presse* im Frühjahr 1934, das im Hinblick auf die anstehenden Wahlen entstand, fand Bonin-Tchimoukow einen neuen Gruppennamen: Groupe Octobre – in Referenz zur russischen Oktoberrevolution von 1917, welche die Machtübernahme der kommunistischen Bolschewiki unter Lenin markierte.¹⁰³⁷ Finanziert hat sich die Groupe Octobre selbst, wobei wohlhabende Mitglieder immer wieder etwas zusätzliches Geld beisteuerten.¹⁰³⁸

Ein Anreiz für aus NS-Deutschland geflohene Musikerinnen und Musiker, sich für die Groupe Octobre zu engagieren, war sicherlich das stark antifaschistisch ausgerichtete Programm. So wurde in mehreren Stücken der Truppe speziell die vom deutschen Nationalsozialismus ausgehende Bedrohung thematisiert – zum Beispiel in *L'Avènement d'Hitler, La Tête sur les épaules ou Exécution en Allemagne nazie* oder *Travailleurs, attention*. Während in NS-Deutschland politisch links engagiertes Theater verbannt wurde – öffentlich symbolisiert durch die Verbrennung von Erwin Piscators Buch *Das politische Theater* –, bot die Oktobergruppe eine Plattform, dieses Engagement im Exil fortzuführen.¹⁰³⁹

Joseph Kosma war recht intensiv an den Aktivitäten der Groupe Octobre beteiligt.¹⁰⁴⁰ Vermutlich kam er über Prévert – mit dem er seit 1933 im Austausch stand, als sich die beiden in einem Vorzimmer eines Filmstudios kennengelernt hatten¹⁰⁴¹ – in Kontakt mit der Gruppe. Kosma hatte in der Groupe Octobre eine Doppelrolle inne, denn er komponierte ab 1935 Stücke für das Ensemble und war auch als Pianist tätig. Die erste Komposition Kosmas für die Groupe Octobre war vermutlich das auf einem Prévert-Text basierende Anti-Kriegslied *La pêche à la baleine* im Jahr 1934.¹⁰⁴² Ein weiteres Anti-Kriegslied aus der Feder von Prévert und Kosma, das für die Groupe Octobre entstand, war *Familiale*.¹⁰⁴³ Beide genannten Werke werden im Kapitel 5.3 einer näheren Betrachtung unterzogen. 1936 vertonte Kosma

Fuchsmann, Paul Grimault, Maurice Hilero, Marcel Jean, Fabien Loris, Raymond (Ready) Maréchal, Max Morise, Germaine Pontabry, Pierre Prévert, Léo Sabas und eine Person namens Zoula in der Oktobergruppe mit. Marcel Mouloudji, der als Kind mit der Groupe Octobre als Sänger auftrat, erinnert sich zudem an die Mitwirkenden Jean-Louis Barrault, Margot Capelier, Gazelle, Sylvain Itkine und Pierre Sabas (vgl. Prévert 2007, S. 525–533. – Schlessler, Gilles: *Mouloudji: Biographie*, Paris: L'Archipel, 2009, S. 45–46).

1037 Vgl. Prévert 2007, S. 32–33.

1038 Vgl. Fauré 1977, S. 111.

1039 Vgl. ebd., S. 29.

1040 Vgl. Prévert 2007, S. 286.

1041 Vgl. Guillot, Gérard: *Les Prévert*, Paris: Seghers, 1967, S. 135.

1042 Vgl. Prévert 2007, S. 286.

1043 Vgl. Kosma, Joseph: *Familiale*, Paris: Enoch, 1937.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Prévèrts Theaterstück *Le Tableau des Merveilles*, eine Adaption von Miguel de Cervantes Werk *El Retablo de las Maravillas*, welches mehrfach von der Groupe Octobre aufgeführt wurde und das letzte Stück vor der Auflösung der Gruppe darstellte.¹⁰⁴⁴ In der Folge entstand noch ein weiteres Stück von Prévèrt und Kosma, *Bonne nuit capitaine*, das im Herbst 1936 zwar noch von einigen Mitgliedern der Groupe Octobre geprobt wurde, aber nie zur Auf-führung kam.¹⁰⁴⁵ Von Kosmas Rolle als Klavierspieler zeugt unter anderem ein Foto Émile Savitrys aus dem Jahr 1936, auf dem Kosma den jungen Sän-ger Marcel Mouloudji bei einer Probe der Groupe Octobre für *Le Tableau des Merveilles* am Klavier begleitet (siehe Abb. 17).¹⁰⁴⁶

Hanns Eislers Beitrag zur Groupe Octobre bestand vorrangig im Kom-ponieren politischer Stücke. Im Jahr 1934 schrieb er für die Gruppe die zwei Lieder *Vie de famille* und *Histoire du cheval*, beides Vertonungen von Prévèrt-Texten.¹⁰⁴⁷ Prévèrt und Eisler hatten sich kurz zuvor im Rahmen der Groupe Octobre kennengelernt.¹⁰⁴⁸ In *Vie de famille* wird an die schwierige Situation der Arbeiterklasse in der damaligen Zeit erinnert, und in *Histoire du cheval* wird der Krieg verurteilt – wie im Rahmen einer Analyse der Stücke im Kapitel 5.3 noch genauer nachzulesen ist. Prévèrt schätzte Eislers Schaffen offensichtlich sehr, denn er verfasste nicht nur Liedtexte für Eisler, sondern äußerte sich auch positiv über Kompositionen Eislers wie etwa über das *Kom-internlied*.¹⁰⁴⁹ Gleichzeitig monierte er die Praxis der Nationalsozialisten, fa-schistische Kontrafakturen von Eislers Liedern anzufertigen.¹⁰⁵⁰ Laut dem Gruppenmitglied Maurice Baquet komponierte Hanns Eisler nicht nur für die Groupe Octobre, sondern war auch bei Proben zugegen. So erinnert sich Baquet an »Hanns Eisler martelant du pied le rythme de ses chansons compo-sées avec Prévèrt, alors que Bessières les exécutait au piano«¹⁰⁵¹. Die Formu-lierung »chansons composées avec Prévèrt« vermittelt, dass Prévèrt und Eisler die gemeinsamen Werke auch tatsächlich gemeinsam schrieben und Eisler

1044 Vgl. Prévèrt 2007, S. 382.

1045 Vgl. Fauré 1977, S. 352–353.

1046 Vgl. Savitry, Émile: *Le Groupe Octobre avec Joseph Kosma de dos à gauche, Marcel Mouloudji au centre répétant dans »Le Tableau des merveilles«*, Paris, 1936, URL: http://www.emilesavitry.com/site/galerie.php?gal_id#ad-image-25, Zugriff 6.3.2022.

1047 Vgl. Prévèrt 2007, S. 216–225.

1048 Vgl. Rochefort, Clément (Journ.): »L'invité du jour: Françoise Canetti«, in: *La Matinale du samedi*, France Musique, Sendung vom 22.10.2016.

1049 Vgl. Prévèrt, Jacques: »1933«, in: *Sinn und Form: Sonderheft Hanns Eisler 1964*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin: Rütten & Loening, 1964, S. 204.

1050 Vgl. ebd.

1051 Prévèrt 2007, S. 526. Dt. Übers.: »Hanns Eisler, der mit den Füßen den Rhythmus seiner mit Prévèrt komponierten Lieder stampfte, während Bessières sie am Klavier vortrug«.



Abb. 17: Joseph Kosma und Marcel Mouloudji

nicht nur im Alleingang fertige Prévert-Texte vertonte. Wie diese Zusammenarbeit genau aussah, ist aber unklar.

Hanns Eisler wirkte im Agitprop-Bereich in Frankreich zum einen im Rahmen der Groupe Octobre und hatte zum anderen laut einem Zeitzeugenbericht des deutschen Kommunisten Josef Zimmering in den Jahren 1933 und 1934 in Paris mit der aus deutschen Emigrantinnen und Emigranten bestehenden, kommunistischen Agitproptruppe »Ernst Thälmann« zu tun.¹⁰⁵² Zimmering, der mit der Machtergreifung der NSDAP nach Paris geflohen war, scheint ebenfalls in die Aktivitäten dieser Truppe involviert gewesen zu sein. Als Ziel der Ernst-Thälmann-Truppe nennt Zimmering in seinem Bericht, dass die französische Arbeiterklasse über Aktionen der Faschisten in Deutschland aufgeklärt werden sollte. Zudem habe man materielle Hilfe für den Befreiungskampf von in NS-Deutschland verhafteten Antifaschistinnen und Antifaschisten organisiert. Hanns Eisler habe die Truppe künstlerisch beraten, mit ihr Melodien und Lieder einstudiert und auch für sie komponiert – etwa das zweisprachige, deutsch-französische Lied *Nous sommes la troupe Thälmann*.¹⁰⁵³

1052 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Zeitzeugenbericht von Josef Zimmering über die Ernst-Thälmann-Agitproptruppe, Genf, 6.12.1958, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2815.

1053 Vgl. ebd.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Was Marianne Oswalds Verbindung zur Groupe Octobre betrifft, ist eine konkrete Mitwirkung der Sängerin im Rahmen des Ensembles nicht nachzuweisen. Fest steht hingegen, dass sich die Wege von Marianne Oswald mit jenen der Groupe Octobre mehrfach kreuzten, da sie bei denselben politisch motivierten Veranstaltungen auftraten. Beispiele hierfür wären die 30. Geburtstagsfeier der *Humanité* am 21. April 1934 im Palais des Sports in Paris, eine Feier zu Ehren des russischen Revolutionärs Leo Trotzki am 17. Oktober 1936 in der Salle Susset oder eine von der Groupe Octobre und dem Comité Anarcho-Syndicaliste organisierte »Grande soirée des variétés [...] au profit des Combattants de la C. N. T. et de la F. A. I.«¹⁰⁵⁴ am 13. November 1936, die ebenfalls in der Salle Susset stattfand.¹⁰⁵⁵ Bei allen genannten Veranstaltungen traten wohlgerne Marianne Oswald und auch die Groupe Octobre auf, aber es weist nichts daraufhin, dass sie tatsächlich gemeinsam auf der Bühne standen. Dennoch dürften sie sich angesichts der mehrfachen Treffen gekannt haben. Michel Bolchert vermittelt in seiner Dissertation über Marianne Oswald jedenfalls, dass ein Kontakt zu Jacques Prévert und der Groupe Octobre bestand und die Sängerin dadurch zunehmend in politische Kreise gelangte.¹⁰⁵⁶

Die Mitwirkung der Groupe Octobre bei der eben erwähnten Feier zu Ehren Trotzki spricht für eine gewisse Breite an politischen Ausrichtungen innerhalb der Gruppe, denn Trotzki galt aus offizieller Parteisicht der KP Mitte 1936 schon lange als Feind.¹⁰⁵⁷ Tatsächlich waren auch lediglich 40 Prozent der Mitglieder der Groupe Octobre Parteimitglieder des PCF, also genau gleich viele wie im Fall der Blouses Bleues de Bobigny.¹⁰⁵⁸ Im Nachhinein war es offensichtlich mehreren ehemaligen Mitgliedern ein Anliegen klarzustellen, dass es sich nicht um eine durch und durch kommunistische Gruppe handelte. So betonten Pierre und Jacques Prévert, ebenso wie Raymond Bussières, in Gesprächen mit Guy Gauthier im Jahr 1965 die Unabhängigkeit der Groupe Octobre vom PCF.¹⁰⁵⁹ Speziell Bussières negierte eine kommunistische Prägung der Truppe, obwohl er selbst zur Zeit seiner Mitwirkung offizielles PCF-Parteimitglied war. Da er sich Ende der 1930er

1054 Anon.: »Grande soirée des variétés«, in: *L'Espagne Antifasciste*, 7.11.1936, S. 1. CNT steht für *Confederación Nacional del Trabajo* und FAI für *Federación Anarquista Ibérica*.

1055 Vgl. Anon.: »Grande soirée des variétés«, in: *L'Espagne Antifasciste*, 7.11.1936, S. 1. – Bolchert 1992, S. 34. – Prévert 2007, S. 503.

1056 Vgl. Bolchert 1992, S. 74.

1057 Vgl. Vgl. hierzu Getty, J. Arch: »Trotsky in Exile: The Founding of the Fourth International«, in: *Soviet Studies*, Vol. 38, 1 (Januar 1986), S. 24–35.

1058 Vgl. Jolly 1998, S. 342.

1059 Vgl. ebd., S. 341–343.

Jahre aber von der zunehmend stalinistisch geprägten KP abwandte, wollte er im Nachhinein offenbar nicht mehr mit der Partei in Verbindung gebracht werden.

Sowohl die Zusammensetzung der Groupe Octobre aus Mitgliedern unterschiedlicher Parteien als auch deren Ziel einer Bekämpfung von Militarismus, Klerikalismus, Kapitalismus und Faschismus erinnern an die Politik des Front Populaire.¹⁰⁶⁰ So verwundert es nicht, dass der Regierungsantritt des Front Populaire von mehreren Mitgliedern der Groupe Octobre – etwa Maurice Baquet, Roger Blin, Jean-Louis Barrault oder Marcel Duhamel – freudig gefeiert wurde.¹⁰⁶¹ Die Groupe Octobre beteiligte sich laut dem Autor Michel Fauré an »toutes les réalisations et les fêtes de culture populaire«¹⁰⁶² und befand sich »au cœur même des manifestations ouvrières«¹⁰⁶³. Bald kristallisierten sich jedoch vermehrt Uneinigkeiten zwischen den politischen Vorstellungen der Groupe Octobre und der Volksfrontpolitik heraus. Insbesondere die Nichtinterventionsvereinbarung der Volksfrontregierung bezüglich des Spanischen Bürgerkrieges war ein ausschlaggebender Punkt, weshalb sich die Groupe Octobre vom Front Populaire abwandte.¹⁰⁶⁴ Zudem schien der Sinn, Agitprop zu betreiben, nicht mehr wirklich gegeben, da die Volksfront unter der Devise »Rendre le théâtre au peuple de France«¹⁰⁶⁵ eine »gesellschaftsfähigere« Kunst für die breiten Massen forderte und vom reinen Agitprop-Theater abkam.¹⁰⁶⁶ Diese Kursänderung bzw. ideologische Erweiterung des Theaterkonzeptes zeigte sich unter anderem daran, dass die FTOF, welcher die Groupe Octobre angehörte, in »Union des théâtres indépendants de France« (UTIF) umbenannt wurde.¹⁰⁶⁷ Der Begriff »ouvrier« (»Arbeiter-«) im Namen der Institution wurde durch »indépendant« (»unabhängig«) ersetzt.

In der Konzeption ihres letzten Stücks für die Groupe Octobre, *Le Tableau des Merveilles*, folgten Prévert und Kosma gewissermaßen den neuen Vorgaben der Volksfrontpolitik. In einer in der Zeitung *La Flèche* erschienenen

1060 Vgl. Rebérioux, Madeleine: »Théâtre d'agitation: Le Groupe ›Octobre‹«, in: *Le Mouvement Social*, April–Juni 1975, S. 110.

1061 Vgl. Fauré 1977, S. 311–312.

1062 Ebd., S. 327. Dt. Übers.: »allen Werken und Feiern der Volkskultur«.

1063 Ebd. Dt. Übers.: »im Herzen der Arbeiter-Kundgebungen«.

1064 Vgl. Blakeway, Claire: *Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema*, London: Associated University Presses, 1990, S. 77. – Fauré 1977, S. 364.

1065 Dreyfus, Jean-Paul: »L'Union des Théâtres Indépendants de France«, in: *Comœdia*, 14.7.1936, S. 4. Dt. Übers.: »das Theater dem französischen Volk zurückgeben«.

1066 Vgl. Jackson 1988, S. 127. – Mally 2003, S. 341. – Ory 1994, S. 354–355. – Prévert 2007, S. 383.

1067 Vgl. Prévert 2007, S. 383.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Rezension deutete Roger Vitrac dies auch konkret an, wenn er in Bezug auf die Uraufführung schrieb: »En France, on prépare enfin la révolution au théâtre«¹⁰⁶⁸. So werden in *Le Tableau des Merveilles* zwar politische Themen abgehandelt, aber in der Form eines »comédie-ballet«¹⁰⁶⁹ anstatt über Agitprop. In dem Stück wird Theater im Theater gespielt und die Unaufrichtigkeit gesellschaftlich hochgestellter Persönlichkeiten angeprangert.¹⁰⁷⁰ Die Proben fanden in Jean-Louis Barraults Grenier des Augustins unter der Regie von Barrault selbst statt, der die Hauptrolle in *Le Tableau des Merveilles* spielte und mit Kosma befreundet war.¹⁰⁷¹ Der Grenier des Augustins war zu jener Zeit ein Treffpunkt der antifaschistischen und antikapitalistischen Bewegung Contre-attaque, die sich um Georges Bataille und André Breton gebildet hatte. Die Uraufführung von *Le Tableau des Merveilles* wurde am 30. Januar 1936 in der Salle Adyar in Paris gegeben.¹⁰⁷²

Während manche Agitproptruppen der FTOF, zum Beispiel die Blouses Bleues de Bobigny, ihre Tätigkeiten in der UTIF weiterführten¹⁰⁷³, lösten sich andere, wie eben die Groupe Octobre, auf.¹⁰⁷⁴ »It is hardly surprising that the October Group, which shared the objective of bringing art to the people but had a political conception of the nature of that art, should have fallen apart in 1936«¹⁰⁷⁵, konstatiert der Historiker Julian Jackson. Auch der Geschichtswissenschaftler Pascal Ory sieht in der Politik des Front Populaire einen wesentlichen Auslöser für die Auflösung der Groupe Octobre, wenn er schreibt: »le Groupe octobre était bien mort de Front populaire«¹⁰⁷⁶. Vermutlich hat insbesondere die Skepsis des Leiters Jacques Prévert gegenüber der Kulturpolitik der Volksfront zum Ende der Groupe Octobre beigetragen. Dies vermittelte zumindest Prévert selbst in einem späteren Interview:

»Moi, j'ai abandonné au moment des accords Laval, c'était le moment où dans les milieux ouvriers, il devenait de bon ton de remplacer l'Internationale par la Marseillaise. Cela ne me plaisait pas, parce que la Marseillaise je

1068 Vitrac, Roger: »Le Tableau des Merveilles«, in: *La Flèche*, 11.7.1936, S.6. Dt. Übers.: »In Frankreich bereitet man endlich die Revolution im Theaterbereich vor.«

1069 Prévert 2007, S. 383.

1070 Vgl. ebd., S. 388–424.

1071 Vgl. Fleuret 1989, S. 272.

1072 Vgl. Prévert 2007, S. 382.

1073 Vgl. Anon.: »Le Théâtre: Au groupe »Regards«, in: *Comœdia*, 20.4.1936, S. 2.

1074 Vgl. Fauré 1977, S. 340.

1075 Ebd., S. 126. Dt. Übers.: »Es ist wenig überraschend, dass sich die Oktobergruppe, die der Allgemeinheit Kunst näherbringen wollte, aber eine politische Vorstellung der Art dieser Kunst hatte, 1936 auflöste.«

1076 Ory 1994, S. 353. Dt. Übers.: »die Oktobergruppe ist wohl an der Volksfront zugrunde gegangen.«

la connaissais depuis que j'étais tout petit, je l'avais vue à toutes les sauces, et j'aimais bien l'Internationale, alors cela s'arrête là«¹⁰⁷⁷

Dass zudem altbekannte Liedtexte geändert werden sollten, um dem neuen politischen Kurs gerecht zu werden, monierte Prévert ebenso. So wurde die Groupe Octobre offenbar unter Druck gesetzt, den Refrain des revolutionären Liedes *La Jeune Garde* abzuändern, um dem inklusiven Konzept des Front Populaire zu entsprechen.¹⁰⁷⁸ Konkret sollten aus dem Refrain »Prenez garde! Prenez garde! Vous les sabreurs, les bourgeois, les gavés et les curés. V'là la jeune garde!«¹⁰⁷⁹ die »curés« (»Pfarrer«) gestrichen werden.¹⁰⁸⁰ Neben seiner Enttäuschung über die neue Kulturpolitik hat sicherlich auch Préverts zunehmende Hinwendung zum Film zu seinem schwindenden Engagement für die Groupe Octobre und das Theater generell beigetragen.¹⁰⁸¹ Das Ende der Truppe bedeutete jedoch nicht automatisch den Bruch zwischen den Mitgliedern. Mehrere trafen sich noch bei gemeinsamen Filmproduktionen oder Kabarettabenden und standen auch noch 40 Jahre später in gutem Kontakt.¹⁰⁸²

5.3 Prévert-Lieder für die Groupe Octobre: *Vie de famille* (H. Eisler), *Histoire du cheval* (H. Eisler), *Familiale* (J. Kosma) und *La pêche à la baleine* (J. Kosma)

Jacques Prévert war der Urheber eines Großteils der Texte, welche die Groupe Octobre zum Besten gab. Wie bereits erwähnt, wurden einige von Préverts Texten von Hanns Eisler und Joseph Kosma speziell für die Verwendung im Rahmen der Groupe Octobre vertont – darunter *Vie de famille*, *Histoire du cheval*, *Familiale* und *La pêche à la baleine*. In diesen vier Liedern werden zeitgenössische Themen behandelt, wobei die Bedrohung des Krie-

1077 Aussage von Jacques Prévert, in: Gauthier 1965, S. 59. Dt. Übers.: »Ich habe zum Zeitpunkt der Laval-Verträge aufgegeben, das war der Moment als es in Arbeiterkreisen zur Mode wurde, die Internationale durch die Marseilleuse zu ersetzen. Das gefiel mir nicht, denn die Marseilleuse kannte ich seitdem ich ganz klein war, ich habe sie in allen Variationen erlebt, und ich mochte die Internationale gerne, also da hört es sich auf«.

1078 Vgl. Prévert 2007, S. 385.

1079 Poinsenot, Pascal: *Liberté, Égalité, Fraternité: »Essai« sur la devise française*, Paris: Paul Ermio, 2017, S. 5. Dt. Übers.: »Nehmt euch in Acht! Nehmt euch in Acht! Ihr Draufgänger, Bürgerlichen, Übersättigten und Pfarrer. Hier kommt die junge Garde!«

1080 Vgl. Prévert 2007, S. 385.

1081 Vgl. Blakeway 1990, S. 78.

1082 Vgl. Fauré 1977, S. 339. – Ory 1994, S. 352.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

ges und die schwierige Stellung der Arbeiterschicht einen Schwerpunkt darstellt. Prévert verpackte die Inhalte stets in Geschichten, wodurch sie nicht wie im Fall typischer Kampflieder direkt vermittelt werden, sondern eher indirekt, quasi »durch die Blume«. Dieses Suggestive und Subtile kann als französisches Spezifikum betrachtet werden und unterscheidet sich von der Direktheit eines beträchtlichen Teils deutscher Liedtexte politischer Lieder. Was die konkreten Inhalte betrifft, wird in *Vie de famille* die Problematik der Kluft zwischen Arm und Reich angesprochen und an die schwierige Situation der Arbeiterklasse der damaligen Zeit erinnert: keine Ferien, keine Pension, keine Sozialversicherung. Prévert illustriert diese Inhalte anhand des Einzelschicksals eines verstorbenen Arbeiters und seiner Familie, das aus der Sicht eines Sohnes erzählt wird. Auch in *Familiale* geht es um das Familienleben, wobei hier die Monotonie und Tristesse des Alltags eines Ehepaars samt ihrem Sohn, der schließlich im Krieg fällt, beschrieben wird. *Histoire du cheval* handelt vom Leben eines Waisenfohlens, dessen Pferdeeltern im Krieg gestorben sind, wobei die Geschichte im übertragenen Sinne verstanden und auf die Situation der Menschen umgemünzt werden kann. Ebenso mit Vergleichen aus der Tierwelt arbeitete Prévert in *La pêche à la baleine*. Hier wird die Geschichte eines Familienvaters erzählt, der einen Wal töten will, im Endeffekt aber selbst zum Opfer wird, wenn das Tier über ihn herfällt. Neben der Mord-Thematik, die als Kritik am Kriegführen gedeutet werden kann, wird in dem Lied auch das Thema »Rache« angesprochen, denn der Wal bereut am Ende seine Tat und fürchtet einen Racheakt.

Zusätzlich zu den thematischen Überschneidungen stellt die Ironie der Darstellung eine Gemeinsamkeit der Liedtexte dar. Insbesondere *Familiale* und *La pêche à la baleine* sind äußerst ironisch geschrieben und wurden von Kosma auch entsprechend vertont. Am Ende von *La pêche à la baleine* beispielsweise, als der Wal aus der Tür spaziert und zur trauernden Witwe meint, sie solle ihn bitteschön nicht als Mörder verraten, schrieb Kosma ein »Tempo di Valse« und löste somit die Tragik der Situation in einem heiteren Walzer auf, mit dem der Wal quasi aus der Tür tanzt, nachdem er sich »Con grazia« zum Ausgang bewegt hatte. Ähnlich verfuhr Kosma am Ende von *Familiale*, wo er dem »vie avec le cimetière«¹⁰⁸³ einen harmonischen Dominant-Tonika-Ganzschluss mit einem *crescendo* zum *forte* hin entgegensetzte. Die Kritik Préverts an der absurden Moral der Gesellschaft, die den Krieg banalisiert¹⁰⁸⁴, übertrug Kosma in *Familiale* auf die Musik, indem er kein einziges

1083 Dt. Übers.: »Leben mit dem Friedhof«.

1084 Vgl. Blakeway 1990, S. 58.

5.3 Prévert-Lieder für die Groupe Octobre

Tranquillo, semplice

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The tempo and mood are indicated as 'Tranquillo, semplice'. The lyrics are in French and describe a mother and a son. The lyrics are: 'La mère fait du tri - cot, le fils fait la guerre, Elle trou-ve ce tout na - tu - rel, la mère, Et le père, qu'est - ce qu'il fait le père? Il fait des af - fares, Sa femme fait du tri - cot, son fils, le guerre, lui, des af - fares. Il trou-ve ça tout na - tu - rel, le père,'. The piano accompaniment features chords and melodic lines that support the vocal melody. There are dynamic markings like 'p' (piano) in the piano part.

La mère fait du tri - cot, le fils fait la guerre, Elle

trou-ve ce tout na - tu - rel, la mère, Et le père, qu'est - ce qu'il fait le père? Il fait des af -

fares, Sa femme fait du tri - cot, son fils, le guerre, lui, des af - fares. Il trou-ve ça

tout na - tu - rel, le père,

Notenbeispiel 9

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Mal die von ihm vorgezeichnete Tonart verwendete. Oft ist keine klare Tonalität erkennbar, das ständige Pendeln zwischen zwei Stufen vermittelt zusätzliche Unsicherheit bezüglich der Tonart, und zudem erzeugt das immer wiederkehrende *cis* in der Hauptmelodie eine starke Spannung. Generell kreist *Familiale* trotz der zwei Kreuzvorzeichen um eine dorische Version von e-Moll, also ein e-Moll mit hochalterierter Sexte (Beginn des Stücks siehe Notenbeispiel 9).¹⁰⁸⁵ Kosma könnte den dorischen Modus in Anlehnung an die Assoziation mit dem phlegmatischen Temperament eingesetzt haben – eine Zuschreibung, die bereits im Mittelalter verbreitet war.¹⁰⁸⁶ Eine Inspiration könnten des Weiteren die politischen Werke Hanns Eislers gewesen sein, in denen modale Strukturen auszumachen sind. Was die ironische Darstellung betrifft, wirkt in *Familiale* neben Text und Musik auch die Illustration auf dem Deckblatt der 1937 edierten Partitur sarkastisch (siehe Abb. 18). Auf dieser Illustration sind eine Frau und ein Mann in Trauerkleidung auf dem Friedhof zu sehen. Im Text trauern die Eltern aber im Gegensatz dazu nicht wirklich um ihren Sohn, sondern nehmen dessen Tod recht unberührt hin.

Obwohl die Lieder *Vie de famille*, *Histoire du cheval*, *Familiale* und *La pêche à la baleine* durchweg politische Texte beinhalten, unterscheidet sich die musikalische Umsetzung zum Teil stark. Während *Histoire du cheval*, *Familiale* und *La pêche à la baleine* eine durchkomponierte Form aufweisen, ist *Vie de famille* als Refrainlied aufgebaut. Zudem finden sich in *Vie de famille* im Vergleich zu den anderen Liedern gehäuft Agitprop-Elemente. Beispiele hierfür wären die repetitive und simple Begleitung sowie der Einsatz von Sprechgesang. Der Refrain von *Vie de famille* ist grundsätzlich sängerisch gestaltet, die erste Strophe ähnelt jedoch einem auskomponierten Sprechgesang. Sie besteht zu Beginn aus halbtaktigen Wechseln zwischen den Tönen f^1 und c^1 bzw. as^1 und es^1 , und in den letzten drei Takten wird die Floskel $f^1-g^1-as^1$ fünf Mal wiederholt, bevor mit einem a^1 abgeschlossen wird (siehe Notenbeispiel 10). Diese Melodielinie erinnert an die natürliche Sprachmelodie des Textes und wird in der oberen Stimme der rechten Hand sowie in der Bassstimme des Klaviers mitgespielt. Manche Passagen von *Vie de famille* wurden möglicherweise rein gesprochen realisiert, was wiederum

1085 Vgl. Condé, Gérard: »Joseph Kosma«, in: *Guide de la mélodie et du lied*, Reihe *Les indispensables de la musique*, hrsg. von Brigitte François-Sappey und Gilles Cantagrel, Paris: Fayard, 1994, S. 331.

1086 Vgl. Amon, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre: Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, 2. Aufl., Wien: Doblinger; J.B. Metzler, 2015, S. 294.



Abb. 18:
Titelblatt der Partitur
von *Familiale*, 1937

typisch für Agitprop wäre. Da die Partitur Eislers¹⁰⁸⁷, die bis in die 1980er Jahre verschollen war¹⁰⁸⁸, dem Notenbild nach unvollständig erscheint – nach dem Refrain ist lediglich ein weiterer Takt in der Gesangsstimme ohne Begleitung notiert, bevor die Partitur abreißt –, kann über die Präsenz potenzieller, rein gesprochener Passagen aber nur spekuliert werden. Jean Guidoni, dem laut einer Konzertkritik in *Monde Libertaire* die alleinige Aufführungs-

1087 Vgl. Eisler, Hanns: »Vie de familles«, Manuskript, [1933] (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 991). 1984 verlegten die Editions Majestic – Jacques Canetti das Stück in dieser Version, mit einigen minimalen Änderungen im Vergleich zu Eislers Manuskript (vgl. Eisler, Hans [sic]: *Vie de famille*, Editions Majestic – Jacques Canetti, 1984).

1088 Vgl. Prévert 2007, S. 216.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Yen a qui meu - rent de faim D'au - tres qui n'fou - tent rien

Yen a qui font la queue aux soupes po - pu - laires

D'au - tres qui pas-sent l'é - té à faire dessportsd'hi-ver Yen a qui vi-vent mal

Yen a d'autres qui meu - rent bien Yen a qui cla-bo-tent dansleur lit A -

vec desbou-giestout au - tour... Yen a qui tra-vaillenttou-te la nuit Et puis qui re-com-men-cent le

jour

Notenbeispiel 10

erlaubnis für *Vie de famille* von »Mme Prévert«¹⁰⁸⁹ persönlich erteilt worden war¹⁰⁹⁰, interpretiert in einer Aufnahme aus dem Jahr 1989 jedenfalls sowohl den erwähnten Einzeltakt vor dem Abreißen der Partitur als auch den weiteren Verlauf des Stücks in Sprechstimme und singt jeweils nur die Refrain-Partien¹⁰⁹¹. Auch im Rahmen der Groupe Octobre scheint eine solche Ausführung üblich gewesen zu sein.¹⁰⁹² Es wäre also möglich, dass das Manuskript Eislers gar nicht unvollständig ist, sondern dass die fehlenden Passagen schlichtweg für eine gesprochene Interpretation gedacht waren. Bei der von der Groupe Octobre gegebenen Uraufführung von *Vie de famille* am 30. Juni 1934 im Pariser Ambigu-Theater im Rahmen einer von der FTOF und der FST organisierten Veranstaltung¹⁰⁹³ wurde das Lied nicht solistisch, sondern

1089 Vermutlich war damit Jacques Préverts zweite Ehefrau Michèle Prévert gemeint.

1090 Pages, Dominick: »Jean Guidoni: Le souffre douleur«, in: *Le Monde Libertaire*, 6.4.1989, URL: <https://www.monde-libertaire.fr/index.php?page=archives&numarchive=15273>, Zugriff 6.3.2022.

1091 Vgl. Guidoni, Jean: »Vie de famille«, in: *Jacques Prévert: Ces chansons qui nous ressemblent*, Coffret Collector, CD 1, Jacques Canetti, 2016.

1092 Vgl. Prévert 2007, S. 217.

1093 Vgl. ebd., S. 216.

zumindest teilweise im Chor vorgetragen, wie die Besetzung von sechs Personen (Guy Decomble, Raymond Bussières, Jean Ferry, Jean Brémaud, Gérard Milhaud und Suzanne Montel) vermittelt.¹⁰⁹⁴

Obwohl *Vie de famille*, *Histoire du cheval*, *Familiale* und *La pêche à la baleine* noch vor der Regierungszeit des Front Populaire entstanden, wurden sie auch während der Volksfrontregierung gesungen. *Familiale*, das 1937 beim Verlag Enoch in Paris erschien¹⁰⁹⁵, wurde offenbar im Rahmen der Front-Populaire-nahen FMP verwendet, wie das Vorhandensein eines Noten-Exemplars der Enoch-Ausgabe in einem bereits weiter oben zitierten Konvolut der FMP vermittelt.¹⁰⁹⁶ Im selben Ordner sind noch weitere Lieder von Kosma zu finden, zum Beispiel *Chasse à l'enfant* und *L'Enfance* mit Prévert-Texten sowie *Les soutiers* mit einem Text von Gaston Bonheur. Auch diverse revolutionäre Lieder, Eislers *Kominternlied*, die von Jean Wiener und Joseph Kosma komponierte Musik zum Film *La Marseillaise* sowie *Au devant de la vie* von Jeanne Perret und Dimitri Schostakowitsch sind Teil des FMP-Konvoluts. Zu Zeiten des Front Populaire wurde *Familiale* des Weiteren vom Sängerduo Gilles et Julien interpretiert, die das Chanson im Jahr 1937 bei Columbia aufnahmen.¹⁰⁹⁷ Gilles et Julien waren für ihre Auftritte im Volksfront-Milieu¹⁰⁹⁸ und insbesondere für ihr Chanson *La Belle France* bekannt, das als Front-Populaire-Hymne galt.¹⁰⁹⁹ Auf der Homepage der Fondation Villard-Gilles wird das Sängerduo sogar als »la mascotte du Front Populaire«¹¹⁰⁰ bezeichnet. Interessanterweise stimmt deren Interpretation aus dem

1094 Vgl. Courrière, Yves: *Jacques Prévert: en vérité*, Paris: Gallimard, 2000, S. 273.

1095 Vgl. Kosma, Joseph: *Familiale*, Paris: Enoch, 1937.

1096 Vgl. Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »Fédération musicale populaire: Recueils de chants«, in: *Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS/7.

1097 Vgl. Bishop, Michael: *Jacques Prévert: From Film and Theater to Poetry, Art and Song*, Amsterdam; New York: Rodopi, 2002, S. 136. – Blakeway 1990, S. 58.

1098 Sie traten vor allem im Jahr 1937 auf diversen mit dem Front Populaire assoziierten Veranstaltungen auf, zum Beispiel bei einer pompösen Feier der Gewerkschaft mit 20.000 Anwesenden (vgl. Anon.: »20.000 travailleurs ont assisté hier à la magnifique fête des syndicats parisiens«, in: *L'Humanité*, 27.6.1937, S. 2), bei einer Veranstaltung zum einjährigen Jubiläum des Volksfrontsieg (vgl. Raynaud, Henri: »Le 26 juin à Buffalo grande manifestation de l'union des syndicats«, in: *L'Humanité*, 16.6.1937, S. 5) oder bei der Trauerfeier für Paul Vaillant-Couturier (vgl. Anon.: »Personnalités qui ont monté hier la garde ou qui ont défilé auprès de la dépouille mortelle de Vaillant-Couturier«, in: *L'Humanité*, 16.10.1937, S. 7). Auch am Film *Naissance d'une cité*, der maßgeblich vom Front Populaire mitfinanziert wurde, wirkte das Duo mit (vgl. Priacel, Stefan: »Naissance d'une cité«, in: *L'Humanité*, 23.10.1937, S. 8).

1099 Vgl. Fondation Villard-Gilles: *Biographie*, URL: http://www.fondationgilles.org/index.php?option=com_content&view=article&id=33&Itemid=145, Zugriff 6.3.2022.

1100 Ebd. Dt. Übers.: »Maskottchen des Front Populaire«.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Jahr 1937 nicht exakt mit der Partitur Kosmas überein.¹¹⁰¹ So wird das charakteristische *cis* in der Hauptmelodie, also die große dorische Sext, von den zwei Sängern durchweg als *c* gesungen. Dieses scheinbar kleine Detail verändert das gesamte Chanson grundlegend, denn es verliert an Spannung und erhält eine melancholische Note. Das langsame Tempo, in dem Gilles et Julien *Familiale* singen, unterstreicht diese Melancholie zusätzlich. Bei »la gerre [sic] continue la mère continue«¹¹⁰² wiederum singen Gilles et Julien *cis* statt *c*, also genau umgekehrt wie in Kosmas Originalversion, wodurch der thematisierte Krieg mit einer unerwarteten Spannung versehen wird. Ein weiterer Unterschied zwischen dem, was Kosma notierte, und der Interpretation von Gilles et Julien betrifft den Schluss. Anstatt das vorgesehene *accelerando* und *crescendo* auszuführen, werden die Sänger langsamer und etwas leiser, was wiederum der Passage »vie avec le cimetière« gewisse Traurigkeit verleiht. Wie es kommt, dass Gilles et Juliens Version nicht mit der Originalversion Kosmas übereinstimmt, ist unklar. Es könnte sich um ein Missverständnis handeln, oder aber die Sänger wollten damit die Botschaft des Chansons bewusst verharmlosen bzw. herkömmliche Hörerwartungen bedienen. Solche Eingriffe bzw. »Glättungen« waren zur damaligen Zeit in Bezug auf engagierte Stücke keine Seltenheit und kamen beispielsweise auch in Songs aus der *Dreigroschenoper* zum Einsatz. Wie aus einem Artikel des Komponisten und Kritikers Maurice Imbert im *Journal des débats politiques et littéraires* hervorgeht, in dem Imbert die Aktualität der Chansons von Prévert und Kosma generell und speziell die Kraft von *Familiale* lobt, scheint dieses Lied auch noch nach Ende der Volksfront-Zeit im Jahr 1939 beliebt gewesen zu sein.¹¹⁰³ Assoziiert wird das Lied aber bis heute mit der Volksfront, was unter anderem daran deutlich wird, dass das Chanson 2018 im Rahmen einer CD-Reihe mit dem Titel *Le Front Populaire: mai 1936 – avril 1938* erschien.¹¹⁰⁴ Was die Interpretation des Liedes *La pêche à la baleine* während der Zeit des Front Populaire betrifft, erlangte vor allem jene von Agnès Capri Bekanntheit.¹¹⁰⁵ *La pêche à la baleine* war zudem in der Form eines von der Groupe Octobre unter der Leitung von Lou Bonin-Tchimoukow konzipierten, vierminütigen Kurzfilms im Umlauf. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das

1101 Vgl. Gilles et Julien: »Familiale«, in: *Le Front Populaire: mai 1936 – avril 1938*, CD 4, EPM Musique, 2018.

1102 Dt. Übers: »der Krieg geht weiter, die Mutter macht weiter«.

1103 Vgl. Imbert, Maurice: »Chansons de jadis et de demain«, in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 8.4.1939, S. 4.

1104 Vgl. Gilles et Julien: »Familiale«, in: *Le Front Populaire: mai 1936 – avril 1938*, CD 4, EPM Musique, 2018.

1105 Vgl. Prévert 2007, S. 286.

Lied von Marianne Oswald gesungen, die im Vergleich zu Agnès Capri das tragische Moment des Chansons – passend zur Nachkriegsstimmung – stärker betonte.¹¹⁰⁶

5.4 Die Laterne

Das Exilkabarett Die Laterne wurde 1934 in Paris gegründet, ging aber aus einer bereits in Deutschland im Jahr 1931 formierten Truppe hervor. Dieser Vorläufer der Laterne nannte sich »Truppe 1931« und war von Gustav von Wangenheim ins Leben gerufen worden. Die Truppe 1931 gehörte der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger sowie dem Schutzverband deutscher Schriftsteller an¹¹⁰⁷ und galt als »Deutschlands politisch wirksamstes Schauspielerkollektiv nach der Auflösung der Piscatorgruppe«¹¹⁰⁸. Laut der *Pariser Tageszeitung* war die Truppe 1931 bekannt dafür, dass sie »mit der ›Mausefalle‹ durch die deutschen Lande zog, um die, für die die Hitler-Mausefalle bereits aufgestellt war, zu warnen«¹¹⁰⁹. Das Ensemble musste mit Hitlers Machtergreifung seine Tätigkeiten einstellen und plante eine Fortsetzung der Aktivitäten ab Juli 1933 in Paris, wo es jedoch zunächst bei einer schlichten Lesung des Stücks *Professor Mamlock* von Friedrich Wolf blieb. Da in der Folge einige Mitglieder auf eine Einladung Piscators hin nach Moskau gingen, kam es zu einer Spaltung der Truppe 1931.¹¹¹⁰ Rund um die in Paris verbliebenen Kabarettmitglieder Steffie Spira und Günter Ruschin bildete sich schließlich eine neue Truppe, die ab März 1934 unter dem Namen »Der Ballon« auftrat¹¹¹¹ und einen Monat später in »Die Laterne« umbenannt wurde¹¹¹². Die Laterne hatte, abgesehen von einer längeren Spielpause im Jahr 1935, knapp vier Jahre Bestand¹¹¹³ und wurde ab 1938 als »Bunte Bühne« weitergeführt¹¹¹⁴.

1106 Vgl. ebd.

1107 Vgl. Künste im Exil: *Das Emigranten-Kabarett »Die Laterne« in Paris (1934 bis 1938)*, URL: <http://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Themen/laterne.html>, Zugriff 6.3.2022.

1108 Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 282.

1109 F. L.: »Die ›Laterne‹ probt: Wieder Emigranten-Kabarett in Paris«, in: *Pariser Tageszeitung*, 10.11.1936, S. 3.

1110 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 282–283.

1111 Vgl. Anon.: »Der Ballon«, in: *Pariser Tageblatt*, 25.2.1934, S. 6. – egrt.: »Der Ballon«, in: *Pariser Tageblatt*, 5.3.1934, S. 3.

1112 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 283.

1113 Vgl. ebd., S. 284–286.

1114 Vgl. Franck, Wolf: »Kleine deutsche Chronik: Paris«, in: *Das Wort*, Heft 8, August 1938, S. 141. – Langenbruch 2014, S. 361.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Das Laterne-Ensemble war durchaus prominent besetzt.¹¹¹⁵ Joseph Kosma kam als »Hauskomponist«¹¹¹⁶ und Pianist der Laterne eine zentrale Rolle zu. Ab 1936 wurde er in Veranstaltungsankündigungen und Rezensionen des Ensembles immer wieder namentlich erwähnt.¹¹¹⁷ So hieß es zum Beispiel am 10. November 1936 in der *Pariser Tageszeitung*: »Ihr [Laternes] Komponist Joe Cosma verfügt über die nötigen einprägsamen Melodien und Rhythmen in Offenbachscher Manier«¹¹¹⁸. Hier wird auf den Unterhaltungsfaktor der Musik Kosmas hingewiesen, der ebenso in den Spektakeln der Laterne zu finden war wie die politische Komponente.¹¹¹⁹ Dass Kosma in der Laterne eine bedeutende Rolle innehatte, geht des Weiteren aus dem achten Programm des Kabarett vom Dezember 1937 hervor, bei dem Kosma an etlichen der insgesamt 22 Programmpunkte beteiligt war und zudem mehrere seiner Kompositionen gespielt wurden (Programmzettel siehe Abb. 19).¹¹²⁰ Laut dem Programmzettel stand Kosma zwei Mal als Solopianist mit Eigenkompositionen auf der Bühne und wirkte bei drei Programmpunkten an Ensemble-Stücken mit. Zu seinen aufgeführten Kompositionen zählten die Ouvertüre zum Film *La Grande Illusion* sowie die drei Lieder *Reis auf Chinas Äckern*, *Besuchweise* und *L'enfance*. Diese Lieder wurden von Florian, Marthe Barrault

1115 Die Leitung der Laterne hatten Hans Altmann, Günter Ruschin und Werner Zach (Florian) inne. Weitere Mitwirkende waren Steffie Spira, Barbara Burg, Erich Berg, Alfred Buchner, Heinz Ganther, Barbara Bucher und Walter Bucher. Für die Bühnenbilder war Heinz Lohmar zuständig, und Alphonse Kahn kümmerte sich um organisatorische Dinge (vgl. Hippen, Reinhard: *Satire gegen Hitler: Kabarett im Exil*, Zürich: pendo, 1986, S. 93–94). Die Besetzung des Ensembles dürfte sich immer wieder etwas verändert haben, waren beim achten Laterne-Programm im Dezember 1937 zum Beispiel neben Altmann, Burg und Florian auch Marthe Barrault, Rolf Hain, Henryk Keisch, Herta-Monika Schick und F. R. Werner mit von der Partie (vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werbeblatt mit dem achten Programm des Kabarett »Die Laterne« im Caveau Camille Desmoulins, Dezember 1937, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157).

1116 Hippen 1986, S. 94.

1117 Vgl. Anon.: »Cabaret: »Die Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 22.1.1936, S. 3. – Anon.: »Die Laterne spielt wieder!«, in: *Pariser Tageszeitung*, 1.12.1937, S. 3. – Anon.: »Heute Abend: Gala der »Laterne« mit Marianne Oswald und Maurice Rostand«, in: *Pariser Tageszeitung*, 12.1.1938, S. 3. – Anon.: »Soirée de Gala«, in: *Ce soir*, 12.1.1938, S. 6. – egrt.: »Die Laterne – ein neues Emigrantenkabarett«, in: *Pariser Tageblatt*, 28.1.1936, S. 3. – F. L.: »Die »Laterne« probt: Wieder Emigranten-Kabarett in Paris«, in: *Pariser Tageszeitung*, 10.11.1936, S. 3. – Montboron: »Dans un caveau du Palais-Royal s'est installé »La Lanterne« nouveau cabaret artistique allemand«, in: *L'Intransigeant*, 5.12.1937, S. 3. – Siemsen, Hans: »Die »Laterne« brennt wieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.11.1936, S. 3.

1118 F. L.: »Die »Laterne« probt: Wieder Emigranten-Kabarett in Paris«, in: *Pariser Tageszeitung*, 10.11.1936, S. 3.

1119 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 288.

1120 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werbeblatt mit dem achten Programm des Kabarett »Die Laterne« im Caveau Camille Desmoulins, Dezember 1937, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.

WIR „INTERVENIEREN“ MIT LACHEN...
DAS ACHTE LATERNEN-PROGRAMM

Künstlerische Leitung : FLORIAN — Musik : JO COSMA—F. R. WERNER

ENSEMBLE : Hans Altmann, Marthe Barrault, Barbara Burg, Jo Cosma, Florian, Rolf Hain, Henryk Keisch, Herta-Monika Schick, F. R. Werner

<p>1. PROLOG Text : H. Keisch</p> <p>2. DIE SENSATION Ein Kurzspiel v. Florian</p> <p>3. La fille tombée à feu Vieille chanson populaire</p> <p>4. Jo COSMA spielt seine Quverture aus dem Film »La Grande Illusion«</p> <p>5. Gleichgeschalteter Knigge von Kuh</p> <p>6. Goethe meint Text : H. O. S.</p> <p>7. Junge Dichter sprechen :</p> <p>8. Expo-Reminiszenz Worte und Musik : F. R. Werner</p> <p>9. Der Skunks Text und Musik : A. Stricker</p> <p>10. Reis aus Chinas Aeckern Text : Keisch — Musik : Cosma</p> <p>11. Besuchweise Text : Florian — Werner Musik : Jo Cosma</p>	<p> </p> <p>P</p> <p>A</p> <p>U</p> <p>S</p> <p>E</p> <p> </p>	<p>12. S. O. S.—S. O. S Eine Scene von M. Heil</p> <p>13. Jo COSMA spielt aus seinen neuen Kompositionen</p> <p>14. Abend in Paris Text : Alfred Nathan</p> <p>15. Die Geschäftsordnung Eine noch nie dagewesene Geschichte</p> <p>16. Für uns gibts keinen Frühling mehr Worte und Musik : F. R. Werner</p> <p>17. L'enfance Text : J. Prévert — Musik : Jo Cosma</p> <p>18. Barbara Burg und Florian erleben ein Volkslied</p> <p>19. François Villon an den König Deutsch von Paul Zech</p> <p>20. Indiskretionen Text : Hollub — Musik : H. Stricker</p> <p>21. Jahrgang 1933 Text u. Musik : F. R. Werner</p> <p>22. Gold gab ich für Eisen Sketch von Florian u. F. R. Werner</p>
---	--	---

ÄNDERUNGEN DES PROGRAMMS VORBEHALTEN !
WERBEN SIE FÜR "DIE LATERNE" DURCH WEITERGABE DIESES PROGRAMMS! DANKE !

Abb. 19: Achtes Programm der Laterne vom Dezember 1937

und Barbara Burg gesungen, vermutlich jeweils am Klavier begleitet vom Komponisten selbst. Es kann angenommen werden, dass Kosma auch noch für weitere Lieder, bei denen im Programm kein Name für die Klavierbegleitung angegeben ist, als Begleiter wirkte.¹¹²¹

Der Autor und Kabarett-Forscher Reinhard Hippen erwähnt neben Kosma auch Marianne Oswald als Mitwirkende der Laterne.¹¹²² Dies muss jedoch mit einem Fragezeichen versehen werden, denn heute kann lediglich nachgewiesen werden, dass Marianne Oswald vereinzelt mit der Laterne als Gastkünstlerin auftrat.¹¹²³ In *Ce soir* und der *Pariser Tageszeitung* erschienen am 12. Januar 1938 Ankündigungen für eine Laterne-Veranstaltung am selben Abend im Caveau Camille Desmoulins, die unter dem Protektorat der

1121 Vgl. ebd.

1122 Vgl. Hippen 1986, S. 93.

1123 Vgl. Langenbruch 2014, S. 351.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles



Abb. 20: Ankündigung aus *Ce soir* für einen Galaabend der Laterne mit Marianne Oswald am 12.1.1938



Abb. 21: Ankündigung aus der *Pariser Tageszeitung* für einen Galaabend der Laterne mit Marianne Oswald am 12.1.1938

Kommunisten Jean-Richard Bloch und Erwin Piscator stattfand und für die Marianne Oswald und Maurice Rostand als Gaststars angekündigt wurden (siehe Abb. 20 und 21).¹¹²⁴ Dieselbe Veranstaltung wurde am Folgetag in identischer Form erneut abgehalten.¹¹²⁵ Oswald und der vom *Populaire* als »poète aimé des masses populaires«¹¹²⁶ bezeichnete Rostand, der ein Mitglied der Volksfront-nahen Ligue internationale des combattants de la paix (LICP) war¹¹²⁷, begegneten sich auch unabhängig von der Laterne bei zahlreichen

1124 Vgl. Anon.: »Heute Abend: Gala der »Laterne« mit Marianne Oswald und Maurice Rostand«, in: *Pariser Tageszeitung*, 12.1.1938, S. 3. – Anon.: »Soirée de Gala«, in: *Ce soir*, 12.1.1938, S. 6.

1125 Vgl. Anon.: »Soirée de Gala«, in: *Ce soir*, 13.1.1938, S. 7.

1126 Anon.: »Fête anniversaire de la République«, in: *Le Populaire*, 5.9.1936, S. 2. Dt. Übers.: »von den Volksmassen geliebter Dichter«.

1127 Vgl. Offenstadt, Nicolas: »Le pacifisme extrême à la conquête des masses: la Ligue Internationale des Combattants de la Paix (1931–1939) et la propagande«, in: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 30 (1993), S. 37.

politischen Veranstaltungen, für die sie beide künstlerisch engagiert worden waren. Beispiele hierfür wären eine vom Club Victor Méric organisierte »Soirée de gala au profit des militants pacifistes malades ou emprisonnés et de la *Patrie Humaine*«¹¹²⁸ am 12. Juli 1934, eine von der Fédération socialiste de la Seine organisierte »Fête anniversaire de la République«¹¹²⁹ am 6. September 1936 sowie ein von der LICP organisierter Galaabend »Pour l'Unité d'Action du Mouvement Pacifiste International«¹¹³⁰ am 18. November 1936. Rostand und Oswald dürften sich demnach näher gekannt haben.

Was den politischen Aspekt des Wirkens der Laterne betrifft, verweisen bereits die Aufführungsorte in ein politisches Milieu. So galt etwa der Caveau Camille Desmoulins, wo diverse Auftritte stattfanden, als traditionell politisch geprägtes Parkett.¹¹³¹ Wie im *Pariser Tageblatt* zu lesen war, hatten dort »schon die Männer der französischen Revolution wie Danton, Robespierre, Marat, Camille Desmoulins und St. Just ihre Zusammenkünfte«¹¹³². Des Weiteren war die Programmauswahl der Laterne politisch geprägt, wie auch explizit in den Programmankündigungen vermittelt wurde. Das Ensemble machte beispielsweise, wie bereits weiter oben erwähnt, mit Slogans wie »Wir ›intervenieren‹ mit Lachen ...«¹¹³³ Werbung. Dass die politischen Inhalte speziell auf die damalige Zeit bezogen waren, vermittelt ein Statement des Ensemblemitglieds Henryk Keisch auf einem Werbeblatt aus dem Jahr 1937:

»Unser Ziel ist, Realisten zu sein im richtigen Sinne des Wortes und das heisst: zum Bewusstsein der Wirklichkeit gelangen und so zu handeln, dass die Wirklichkeit sich unseren Wünschen anpasst. Was das betrifft, so erteilen wir der Zukunft ein Vertrauensvotum. Es ist im Grunde dieses moralische Programm, das wir Ihnen vorspielen«¹¹³⁴

Demnach beabsichtigte die Laterne eine aktive Beeinflussung der damaligen Vorgänge über ihr künstlerisches Wirken. Zentrale Themenbereiche des Kabarett betrafen die Situation der Emigrantinnen und Emigranten in Frankreich, die Entwicklungen in NS-Deutschland sowie den Spanischen

- 1128 Anon.: »Une soirée au profit des pacifistes poursuivis«, in: *Le Populaire*, 15.7.1934, S. 3, Hervorhebung vom Verfasser bzw. der Verfasserin.
 1129 Anon.: »Fête anniversaire de la République«, in: *Le Populaire*, 5.9.1936, S. 2.
 1130 Anon.: »Grande Soirée Artistique et de Gala«, in: *Le Populaire*, 18.11.1936, S. 6.
 1131 Vgl. Langenbruch 2014, S. 366.
 1132 Anon.: »Die Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 4.4.1934, S. 3.
 1133 Anon.: »Cabaret ›Laterne‹«, in: *Pariser Tageszeitung*, 10.12.1937, S. 5.
 1134 Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werbeblatt mit dem achten Programm des Kabarett »Die Laterne« im Caveau Camille Desmoulins, Dezember 1937, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Bürgerkrieg.¹¹³⁵ Das Dritte Reich thematisierte die Laterne zum Beispiel in *Neues aus der Flüstergrotte* (1938) von Henryk Keisch oder in *Ode an Berlin* (1938) von Walter Mehring, wie folgende Textpassagen aus diesen Stücken illustrieren:

»Dass dies Regime der Teufel hol,/Ist Sinn, ist Ziel von all dem Flüstern./
Dem Führer und seinen Ministern/Wird bei dem Flüstern gar nicht
wohl.«¹¹³⁶ (aus: *Neues aus der Flüstergrotte* von Henryk Keisch)

»Ihr Browkes – und ihr ›Blauen Abführmittel:/Jetzt bin ick Neese, wenn’s
nach Treptow jeht?/Nu brillt ihr: Heil? Und looft im braunen Kittel?/Wat
denn! Da hat woll eener dran jedreht?/Ich weeiß doch, wo de Ferdeäppel
blieh’n./Ick stand doch du und du mit jeden Zossen,/Mir habt ihr aus de
Innung ausgeschossen?/Sach ma, Berlin,/Schämste dir nich?«¹¹³⁷ (aus: *Ode an
Berlin* von Walter Mehring)

Einen Höhepunkt der Kritik der Laterne an NS-Deutschland stellte Bertolt Brechts *99%*, später bekannt als *Furcht und Elend des III. Reiches*, dar, das im Kapitel 5.5 noch näher thematisiert wird. In *99%* werden Alltagsszenen aus dem nationalsozialistischen Deutschland gezeigt, mit dem Ziel »to present the unvarnished truth about Nazi Germany«¹¹³⁸. Die Musik zu diesem Stück komponierte Paul Dessau.¹¹³⁹ Der Spanische Bürgerkrieg bzw. die Nicht-intervention im Spanischen Bürgerkrieg war wiederum Thema im Theaterstück *Die Gewehre der Frau Carrar* von Bertolt Brecht, das die Laterne im Jahr 1937 unter der Regie von Slatan Dudow aufführte. Am Abend der Uraufführung am 16. Oktober 1937 in der Salle Adyar wurden laut Programmzettel auch noch weitere Stücke präsentiert.¹¹⁴⁰ Joseph Kosma gestaltete die Veranstaltung als Klavierbegleiter von Günter Ruschin und Helene Weigel – letztere war als Gastschauspielerin aus Dänemark angereist – mit. Gemeinsam mit Weigel gab Kosma die *Ballade von der Judenhure Marie Sanders* von Bertolt Brecht und Hanns Eisler zum Besten, in der die vonseiten des NS-Regimes getätigte Demütigung einer Deutschen, die mit einem Juden liiert

1135 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 287.

1136 Zit. nach Hippen 1986, S. 96.

1137 Zit. nach ebd., S. 97.

1138 White, John J.; White, Ann: *Bertolt Brecht's »Furcht und Elend des Dritten Reiches«: A German Exile Drama in the Struggle against Fascism*, Rochester; New York: Camden House, 2010, S. 71. Dt. Übers.: »die ungeschminkte Wahrheit über NS-Deutschland zu präsentieren«.

1139 Vgl. Engel, Kathrin: *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater*, München: Oldenbourg, 2003, S. 86.

1140 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Programmzettel für die Uraufführung von Bertolt Brechts ›Die Gewehre der Frau Carrar‹ in Paris am 16. und 17.10.1937, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.

war, thematisiert wird. Mit Günter Ruschin präsentierte Kosma ein deutsches Landsknechtslied aus den spanischen Erbfolgekriegen, das von Erich Berg vertont wurde.¹¹⁴¹ Zudem wurde der 1934 gedrehte, französische Polit-Satirefilm *Der letzte Milliardär* von René Clair gezeigt, der von den politischen Entwicklungen in Deutschland unter dem NS-Regime handelt. Laut der antifaschistischen *Deutschen Volkszeitung* war die Uraufführung von *Die Gewehre der Frau Carrar*, die unter dem Protektorat des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller stattfand, äußerst gut besucht und wurde begeistert aufgenommen.¹¹⁴² Nach der Vorstellung zeigte das Schwedische Hilfskomitee für Spanien Interesse an einer schwedischen Aufführung des Stücks.¹¹⁴³ Sowohl *Die Gewehre der Frau Carrar* als auch 99% waren laut Spira »nicht nur künstlerische, sondern auch politische Erfolge«¹¹⁴⁴. »[D]afür sind unsere Verhaftungen als »gefährliche Propagandisten« der beste Beweis«¹¹⁴⁵, so die Schauspielerin. Spira berichtet in ihren Memoiren noch über eine weitere Spanien-Veranstaltung in Paris Mitte des Jahres 1937, bei der Kurt Stern über seine Kriegserlebnisse in Spanien sprach, Ruth Schaul Schilderungen von Begegnungen mit Kindern in Madrid vorlas und Henryk Keisch Spanien-Gedichte vortrug. Spira selbst gab bei dieser – offenbar von den »Freundeskreisen der deutschen Volksfront« organisierten – Veranstaltung antifaschistische Lyrik zum Besten.¹¹⁴⁶ Die Werbung für die Laterne erfolgte laut Spira über das Netzwerk der Volksfront, wodurch weite Kreise erreicht werden konnten.¹¹⁴⁷ In ihren Programmen thematisierte die Laterne nicht nur die europäische Politik, sondern beleuchtete auch das internationale politische Geschehen kritisch – zum Beispiel in Kosmas 1937 entstandenem Stück *Reis auf Chinas Äckern* mit einem Text von Henryk Keisch, in dem die schwierige Situation chinesischer Reisbauern beschrieben wird.¹¹⁴⁸

Der politische Schwerpunkt des Wirkens der Laterne war in der Presse der 1930er Jahre immer wieder Thema. Die Exilzeitung *Pariser Tageblatt* und ihr Nachfolge-Blatt *Pariser Tageszeitung* betonten wiederholt den politischen Aspekt der Darbietungen. Mehrfach erwähnt wurden dabei die »politisch

1141 Vgl. ebd.

1142 Vgl. Franck, Wolf: »Die Gewehre der Frau Carrar: Brecht-Uraufführung in Paris«, in: *Deutsche Volkszeitung* (Paris), 24.10.1937.

1143 Vgl. Hecht 1997, S. 522.

1144 Spira-Ruschin, Steffie: *Trab der Schaukelpferde: Aufzeichnungen im nachhinein*, 2. Aufl., Berlin; Weimar: Aufbau, 1988, S. 126.

1145 Ebd.

1146 Vgl. ebd., S. 110.

1147 Vgl. ebd., S. 122.

1148 Vgl. Hippen 1986, S. 94.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

scharfen Texte¹¹⁴⁹, die Aktualität der präsentierten Stoffe¹¹⁵⁰, der Programm-Fokus der Kritik an den Vorgängen in NS-Deutschland¹¹⁵¹ sowie die Selbstironie der Darbietungen¹¹⁵². Der antifaschistisch engagierte Journalist Hans Siemsen beschrieb den Grundton der Programme als »ernst und kämpferisch, trotz aller ›Gemütlichkeit‹«¹¹⁵³. Französische Blätter berichteten weniger intensiv über Aktivitäten der Laterne als die Exilpresse, unterstrichen aber ebenfalls den politischen Gehalt des Programms. So berichtete ein gewisser Montboron im konservativen *Intransigeant* im Dezember 1937:

»des artistes allemands réfugiés se sont groupés [...] qui raillent les puissants du jour et chansonnent leur gouvernement [...] Dans un pays de liberté comme le nôtre, les sarcasmes d'un Martini, les ironies d'un Dorin, peuvent se donner libre cours: il ne semble pas qu'outre-Rhin, les chansonniers aient droit à parler franc«¹¹⁵⁴.

Hier wird vermittelt, dass die Laterne für Exilantinnen und Exilanten aus NS-Deutschland eine gute Möglichkeit bot, sich in Frankreich, als dem »Land der Freiheit«, im Gegensatz zu Deutschland frei zur deutschen Politik zu äußern. Dies galt vielleicht bis zu einem gewissen Grad für den geschützten Rahmen des Kabarett und für die Zeit während der Volksfrontregierung, als der zitierte Artikel entstand. Offiziell war jedoch, wie bereits weiter oben erwähnt, auch zu jener Zeit jegliche politische Betätigung für

- 1149 egrt.: »Die Laterne« – ein neues Emigrantenkabarett«, in: *Pariser Tageblatt*, 28.1.1936, S. 3.
1150 Vgl. Anon.: »Die Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 4.4.1934, S. 3. – Anon.: »Kleines Notizbuch: Neues Programm in der Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 10.5.1934, S. 3. – B.M.: »Die Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 14.5.1934, S. 3. – egrt.: »Laterne« Nr. 7: Das neue Programm des deutschen Kabarett-Kollektivs«, in: *Pariser Tageszeitung*, 27.2.1937, S. 3.
1151 Vgl. egrt.: »Laterne« Nr. 7: Das neue Programm des deutschen Kabarett-Kollektivs«, in: *Pariser Tageszeitung*, 27.2.1937, S. 3. – R. Br.: »Im Schatten der Titanen ...: Folies-Bergère – Die Laterne«, in: *Pariser Tageszeitung*, 8.2.1938, S. 3. – Siemsen, Hans: »Die ›Laterne‹ brennt wieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.11.1936, S. 3.
1152 Vgl. Anon.: »Die Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 4.4.1934, S. 3. – Anon.: »Kleines Notizbuch: Neues Programm in der Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 10.5.1934, S. 3. – B.M.: »Die Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 14.5.1934, S. 3. – egrt.: »Die Laterne« – ein neues Emigrantenkabarett«, in: *Pariser Tageblatt*, 28.1.1936, S. 3. – R. Br.: »Im Schatten der Titanen ...: Folies-Bergère – Die Laterne«, in: *Pariser Tageszeitung*, 8.2.1938, S. 3. – Siemsen, Hans: »Die ›Laterne‹ brennt wieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.11.1936, S. 3.
1153 Siemsen, Hans: »Die ›Laterne‹ brennt wieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.11.1936, S. 3.
1154 Montboron: »Dans un caveau du Palais-Royal s'est installé ›La Lanterne‹ nouveau cabaret artistique allemand«, in: *L'Intransigeant*, 5.12.1937, S. 3. Dt. Übers.: »deutsche Flüchtlingskünstler [...], die die Mächtigen dieser Zeit verspotten und satirisch über ihre Regierung singen, haben sich zusammengeschlossen [...] In einem Land der Freiheit wie dem unseren können die Sarkasmen eines Martini, die Ironien eines Dorin, ungehemmt präsentiert werden: es scheint, die Kabarettisten auf der anderen Seite des Rheins haben nicht das Recht, offen zu sprechen«.

Exilantinnen und Exilanten verboten.¹¹⁵⁵ Strenger kontrolliert wurde aber sicherlich zu anderen Zeiten, wie zum Beispiel im Laufe der Stavisky-Affäre 1934 oder nach Ende der Volksfrontregierung. Im Gegensatz zu NS-Deutschland herrschte in Frankreich auf jeden Fall mehr Spielraum in Sachen Meinungsfreiheit.

Neben linken und moderaten Blättern berichtete auch die politisch rechts angesiedelte, französische Presse über die Laterne und ihren politischen Schwerpunkt. Ein Beispiel wäre ein in *Candide* erschienener Artikel von Lucien Rebatet vom Februar 1938:

»Naturellement, la politique lui [à l'animateur] fournit tous ses mots. Il appelle Mussolini, Hitler et les Japonais les ›anti-Marx Brothers‹. Il blague abondamment les uniformes de M. Gøring. J'apprends aussi que M. Gøring est le ›general-nourrice‹, ce qui décrit à la fois ses vigoureux tétons et son ministère de pourvoyeur du Reich«¹¹⁵⁶

Während Rebatet das hier angesprochene Karikieren der deutschen Politik und des nationalsozialistischen Politikers Hermann Göring nicht weiter kommentierte, beschwerte er sich im weiteren Verlauf des Artikels hingegen über die Einmischung der Laterne in französische Angelegenheiten sowie über deren offene Positionierung für die Volksfront.¹¹⁵⁷ Als politischen Aspekt des Wirkens der Laterne sprach Rebatet zudem das »theoretische« Sammeln von Geld für Spanien an, wenn er süffisant schrieb: »Le jeune aryen de la troupe vient vendre aux enchères une bouteille d'un champagne douteux, théoriquement au profit des enfants de l'Espagne républicaine«¹¹⁵⁸. Wie aus der Sekundärliteratur zur Laterne hervorgeht, leistete das Ensemble nicht nur »theoretisch«, sondern tatsächlich materielle Hilfe für den Kampf gegen Faschismus und Krieg.¹¹⁵⁹ Den Spanischen Bürgerkrieg betreffend präzisiert Steffie Spira in ihren Erinnerungen, dass die Laterne speziell bei Vorstellungen der *Gewehre der Frau Carrar* Spenden für Spanien zusammentrug.¹¹⁶⁰ Laut

1155 Vgl. Badia 1979, S. 25.

1156 Rebatet, Lucien: »À ›La Lanterne‹«, in: *Candide*, 3.2.1938, S. 5. Dt. Übers.: »Natürlich liefert ihm [dem Animateur] die Politik alle Worte. Er nennt Mussolini, Hitler und die Japaner die ›Anti-Marx-Brüder‹. Er macht sich lang und breit über die Uniformen von Herrn Göring lustig. Ich erfahre auch, dass Herr Göring als ›Ammen-General‹ bezeichnet wird, was sich sowohl auf seine kräftigen Brüste als auch auf die Funktion seines Ministeriums als Waffenlieferant des Reichs bezieht.«

1157 Vgl. ebd.

1158 Ebd. Dt. Übers.: »Der junge Arier der Truppe hat gerade im Rahmen einer Auktion einen fragwürdigen Champagner verkauft, theoretisch zugunsten der Kinder des republikanischen Spaniens.«

1159 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 288.

1160 Vgl. Spira-Ruschin 1988, S. 122.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

dem Ensemblemitglied Alphonse Kahn konnte die Laterne den »deutschen Spanienkämpfern beträchtliche Mittel überweisen«¹¹⁶¹.

In Paris war die Laterne von Anfang an erfolgreich und stand bereits nach kurzer Zeit ihres Bestehens drei Mal pro Woche auf der Bühne.¹¹⁶² Der Erfolg der Laterne scheint mit den Jahren auch nicht weniger geworden zu sein, denn noch im Dezember 1937 berichtete die *Pariser Tageszeitung* von überfüllten Veranstaltungen des Kabarettensembles.¹¹⁶³ Das Publikum setzte sich primär aus antifaschistisch eingestellten, deutschsprachigen Emigrantinnen und Emigranten zusammen.¹¹⁶⁴ Dieses »gleichgesinnte«¹¹⁶⁵ Publikum nahm laut dem *Pariser Tageblatt* einen aktiven Part ein, wenn vom »fröhlichen Mitsingen«¹¹⁶⁶ berichtet wird. Neben Gleichgesinnten wurden die Veranstaltungen der Laterne laut Steffie Spira aber auch von politisch Andersdenkenden besucht. »Die Nazibotschaft kaufte regelmäßig die Plätze der ganzen ersten Reihe«¹¹⁶⁷, erinnert sie sich. Dies verwundert nicht, denn die Laterne »war an diversen politischen Kundgebungen und Solidaritätsveranstaltungen des Exils beteiligt und machte aus ihrem Konzept der politischen Unterhaltung und ihrem aufklärerischen Impetus hinsichtlich NS-Deutschlands kein Hehl«¹¹⁶⁸. »Später, als wir während des Krieges in die Gefängnisse und Lager kamen, hat sich dann gezeigt, wie gut man über uns informiert war«¹¹⁶⁹, so Spira.

Nach einer Spielpause der Laterne im Jahr 1935 war im *Pariser Tageblatt* noch angezweifelt worden, dass die Truppe in Paris für längere Zeit überleben könne, wenn es hieß:

»Die Künstler der ›Laterne‹ sollten sich besser ›Optimisten‹ nennen, denn nach den schlechten Erfahrungen, die bisher auf diesem Gebiet gemacht wurden, gehört wirklich schon eine ganze Portion Lebensbejahung und Hoffnungsfreudigkeit dazu, einen neuen Versuch zu unternehmen«¹¹⁷⁰

Der hier angesprochene Versuch ist jedenfalls geglückt, denn die Laterne bestand insgesamt fast vier Jahre lang.¹¹⁷¹ Der politische Schwerpunkt hat sicher-

1161 Zit. nach Hippen 1986, S. 94.

1162 Vgl. Anon.: »Auch dienstags ›Die Laterne‹«, in: *Pariser Tageblatt*, 17.4.1934, S. 3.

1163 Vgl. Anon.: »Notizen: Die ›Laterne‹ ueberfuellt«, in: *Pariser Tageszeitung*, 10.12.1937, S. 5.

1164 Vgl. Fleuret 1989, S. 31. – Montboron: »Dans un caveau du Palais-Royal s'est installé ›La Lanterne‹ nouveau cabaret artistique allemand«, in: *L'Intransigeant*, 5.12.1937, S. 3.

1165 Siemsen, Hans: »Die ›Laterne‹ brennt wieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.11.1936, S. 3.

1166 B. M.: »Die Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 14.5.1934, S. 3.

1167 Spira-Ruschin 1988, S. 111.

1168 Langenbruch 2014, S. 359.

1169 Spira-Ruschin 1988, S. 111.

1170 egrt.: »Die Laterne – ein neues Emigrantenkabarett«, in: *Pariser Tageblatt*, 28.1.1936, S. 3.

1171 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 284.

lich dazu beigetragen, dass das Kabarettensemble in Paris große Erfolge erzielen konnte. Gleichzeitig waren aber auch andere Komponenten, wie der Unterhaltungsfaktor des Programms oder die künstlerische Qualität des Gebotenen, ausschlaggebend für den Publikumserfolg.¹¹⁷²

5.5 Antifaschistisches Kabarett: 99% (P. Dessau)

Mit seinem 1938 von der Laterne in Paris uraufgeführten Theaterstück *99%*, auch bekannt als *Furcht und Elend des III. Reiches*, zu dem Paul Dessau die Musik komponierte, setzte Bertolt Brecht ein klares Zeichen gegen das NS-Regime. Inhaltlich ziehen sich zwei rote Fäden durch das Werk: die Darstellung von Gewalt und Menschenverachtung im nationalsozialistisch regierten Deutschland und das Thema »Widerstand« – wobei weniger der tatsächlich geleistete Widerstand thematisiert wird als vielmehr das »Maulhalten«¹¹⁷³ der Bevölkerung und das Unvermögen der Menschen, unter dem NS-Regime Widerstand zu leisten.¹¹⁷⁴ Abgesehen vom Inhalt weisen auch andere Aspekte – wie Diskussionen um die Titelwahl, Probleme bei der Uraufführungs-Besetzung sowie das »Verwirrspiel«¹¹⁷⁵ um die Urheberschaft der Schauspielmusik – auf die politische Dimension des Stücks hin. Zudem sind in der Partitur selbst spezifische Elemente »politischer Musik« auszumachen.

Der Impuls für die Entstehung von *99%* ging von der Pariser Außenstelle des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller aus.¹¹⁷⁶ Brecht verfasste das Stück im dänischen Exil auf Basis von dokumentarischem Material (Radio-sendungen, Zeitungsartikel, Augenzeugenberichte, Briefe und Gespräche) über Alltagsgegebenheiten in NS-Deutschland.¹¹⁷⁷ In schriftlicher Form erwähnte er die Arbeit an *99%* erstmals Ende Juli 1937 in einem Brief an Slatan

1172 Vgl. ebd., S. 288.

1173 Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 784.

1174 Vgl. hierzu auch den Abschnitt »Furcht und Elend des Dritten Reiches«, in: Hecht, Werner; Knopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus-Detlef (Hrsg.): *Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Schriften 2, Teil 1, Bd. 22, Berlin; Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993, S. 472–477.

1175 Langenbruch 2014, S. 325.

1176 Vgl. Schiller; Pech; Herrmann; Hahn 1981, S. 294.

1177 Vgl. White; White 2010, S. 18.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Dudow, der als Regisseur der Pariser Uraufführung wirkte.¹¹⁷⁸ 99% war als Montage gedacht, um für die Aufführungen jeweils beliebig viele Szenen in willkürlicher Reihenfolge »montieren« zu können. Insgesamt soll Brecht 35 Szenen geschrieben haben, von denen jedoch nur 24 in seine gesammelten Werke aufgenommen wurden.¹¹⁷⁹ Die Einordnung von 99% in eine spezifische Gattung fällt nicht leicht. Bereits Walter Benjamin, der einen Aufsatz zur Pariser Uraufführung vom 30. Juni 1938 verfasste, hatte damit seine Probleme. Er bezeichnete das Werk als »Zyklus, der von 27 Einaktern gebildet wird, die nach den Vorschriften der traditionellen Dramaturgie gebaut sind«¹¹⁸⁰, womit er auf das aristotelische Drama verwies. Wenn er gleichzeitig jedoch meinte, das Stück rücke »den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor«¹¹⁸¹, benannte er ein typisches Charakteristikum des Brecht'schen epischen Theaters. Zudem empfahl er für Figuren wie den SA-Mann einen »distanzierenden Modus der Darstellung«¹¹⁸² im Sinne des epischen Theaters, da es für viele Kunstschaffende unmöglich sei, sich – wie im dramatischen Theater üblich – in Figuren wie einen SA-Mann einzufühlen.¹¹⁸³ Der Kritiker Georg Lukács wiederum hatte die Szene »Der Spitzel« zunächst dem von ihm befürworteten Sozialistischen Realismus zugeordnet, der sich eher auf das aristotelische Drama stützt.¹¹⁸⁴ Als Lukács später erfuhr, dass es sich eigentlich um eine Einzelszene aus einer Montage und damit um eine von ihm abgelehnte Kunstform handelte, erinnerte ihn das Werk dann doch zu sehr an das »formalistische«, epische Theater Brechts.¹¹⁸⁵ Nach Brechts eigenen Aussagen zu schließen, sah er 99% auch als episches Werk an.¹¹⁸⁶ Da die Ablehnung der Technik der Montage vonseiten Lukács aus Diskussionen

1178 Vgl. Lyon, James K.: »Furcht und Elend des III. Reiches«, in: *Brecht-Handbuch*, Bd. 1, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart: J.B. Metzler, 2001, S. 339. Dudow war bulgarischer Herkunft, hatte seit den 1920er Jahren in Deutschland gelebt und war 1933 als Kommunist nach Frankreich emigriert. Brecht und Dudow hatten bereits in Deutschland gemeinsam an Projekten gearbeitet, an denen auch mehrfach Hanns Eisler beteiligt war. 1929 hatte Dudow *Die Maßnahme* inszeniert und war Regisseur des proletarischen Films *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*

1179 Vgl. Hecht, Werner; Knopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus-Detlef (Hrsg.): *Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Stücke 4, Bd. 4, Berlin; Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

1180 Benjamin, Walter: »Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf: Zur Uraufführung von acht Einaktern Brechts«, in: *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Teil 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 516.

1181 Ebd., S. 515.

1182 Ebd., S. 517.

1183 Vgl. ebd.

1184 Vgl. White; White 2010, S. 182.

1185 Vgl. ebd., S. 182–188.

1186 Vgl. Lyon 2001 (»Furcht und Elend des III. Reiches«), S. 344.

der im Rahmen dieses Buches bereits mehrfach erwähnten Expressionismusdebatte bekannt war, könnte man Brechts explizite Entscheidung für die Verwendung von Montagetechnik als Provokation der linientreuen Parteifraktion à la Lukács deuten.¹¹⁸⁷ Er stellte sich damit auf die Seite von Persönlichkeiten wie Ernst Bloch oder Hanns Eisler, die Offenheit gegenüber Avantgarde und Experiment forderten.¹¹⁸⁸

Die Uraufführungs-Fassung von *99%* umfasste acht bzw. neun ausgewählte Szenen. Laut Programmzettel wurden »Das Kreidekreuz«, »Winterhilfe«, »Der Spitzel«, »Die jüdische Frau«, »Zwei Bäcker«, »Rechtsfindung«, »Der Bauer füttert die Sau« und »Arbeitsbeschaffung« gespielt.¹¹⁸⁹ Hinzu kam eine einleitende Ballade mit dem Titel »Deutsche Heerschau« sowie offenbar auch eine Schlusszene, die zwar weder in Brechts Fassung von 1945¹¹⁹⁰ noch in der kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe (1988) enthalten ist, sehr wohl aber in der Uraufführungs-Partitur der Schauspielmusik¹¹⁹¹. Was den Titel betrifft, hatte Brecht ursprünglich »Deutsche Heerschau«¹¹⁹² und »Der Hackenkreuzzug [sic]«¹¹⁹³ vorgeschlagen. Dudow war mit diesen Titeln aber nicht einverstanden, und zwar aus taktischen Gründen angesichts der damaligen politischen Situation, wie er an Brecht schrieb:

»Vorallem die politische Situation macht uns Sorge. Ich schrieb Ihnen warum wir die von Ihnen vorgeschlagenen Titel nicht nehmen wollen. Wir dürfen nicht einen Eingriff der höheren Gewalt auf hetzen. [...] Sie müssen sich unsere Lage wesentlich anders denken als sie im Herbst 37 war.«¹¹⁹⁴

1187 Zur »Expressionismusdebatte« bzw. »Realismusdebatte« und Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* vgl. White, John J.: »Bertolt Brecht's »Furcht und Elend des III. Reiches« and the Moscow »Realism« Controversy«, in: *The Modern Language Review*, Januar 2005, S. 138–160.

1188 Vgl. hierzu Kap. 2.3.3.

1189 Vgl. Programmzettel für die Uraufführung von *99%* in Paris am 30.6.1938, in: Hecht 1997, S. 538. Mehrere zunächst angedachte Szenen, wie »Die Berufskrankheit«, »Der alte Kämpfer« oder »Physiker«, wurden im Endeffekt doch nicht gespielt (vgl. Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 10.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 780. – Brief von Slatan Dudow an Helene Weigel, Paris, 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 786).

1190 Vgl. Brecht, Bertolt: *Furcht und Elend des III. Reiches: 24 Szenen*, New York: Aurora, 1945.

1191 Vgl. Dessau, Paul: *99% – eine deutsche Heerschau*, Manuskript, Paris, [Mai 1938] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0118.1–2).

1192 Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 30.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 797.

1193 Ebd.

1194 Ebd.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

»Die Lage hier wechselt so rasch, daß man nicht weiss ob wir nach ein paar Wochen noch so einen Abend veranstalten können«¹¹⁹⁵, meinte Dudow in einem weiteren Brief. Er brachte Gegenvorschläge für den Titel, wie »8 Versuche seinen Mitbürgern die Wahrheit zu sagen« oder »Wie lange wollen Sie das Maul halten, Herr Nachbar?«. ¹¹⁹⁶ Es solle ein Titel sein, »der etwas positives [sic] verspricht«¹¹⁹⁷ und nicht »zu politisch«¹¹⁹⁸ sei. Der Bühnenbildner Heinz Lohmar wiederum schlug »99% Szenen und Einakter aus den Dritten Reich«¹¹⁹⁹ vor. »99%« war als ironische Anspielung auf die Reichstagswahl vom 10. April 1938 gedacht, in der nach offiziellen Angaben 99 Prozent der deutschen Bevölkerung für Hitler stimmten.¹²⁰⁰ Der von Lohmar vorgeschlagene Titel 99% schien sowohl Brecht als auch Dudow für die Pariser Uraufführung angemessen und wurde schließlich angenommen. Über den Untertitel hingegen gab es noch am Tag der Premiere Unklarheiten. Auf Dessaus Partitur für die Uraufführung steht der Untertitel »eine deutsche Heerschau«¹²⁰¹, auf den Eintrittskarten hieß es wiederum »Ein Zyklus aus der deutschen Gegenwart«¹²⁰², und Helene Weigel berichtete in einem Brief an Brecht über die »Premiere für »99%. Bilder aus dem Dritten Reich««¹²⁰³.

Wie im Fall der Titelauswahl waren auch Probleme bei der Besetzung für die Uraufführung bzw. unerwartete Absagen vielfach auf politische Gründe

- 1195 Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 785.
- 1196 Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 10.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 781.
- 1197 Ebd.
- 1198 Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 785, Hervorhebung vom Verfasser.
- 1199 Ebd., Hervorhebung vom Verfasser.
- 1200 Bei dieser Wahl ging offenbar nicht alles mit rechten Dingen zu. So führte etwa der Stimmzettel neben der NSDAP keine weitere Partei auf, für die gestimmt werden konnte, das »Ja«-Feld für die NSDAP war optisch wesentlich größer als das »Nein«-Feld, und bei den Eingängen der Wahllokale wurde bereits darauf hingewiesen, wie der »richtig« ausgefüllte Stimmzettel aussehen sollte (vgl. Witamwas, Brigitte: *Geklebte NS-Propaganda: Verführung und Manipulation durch das Plakat*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2016, S. 190).
- 1201 Dessau, Paul: *99% – eine deutsche Heerschau*, Manuskript, Paris, [Mai 1938] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0118.1-2).
- 1202 Archiv der Akademie der Künste Berlin: Eintrittskarte für die Uraufführung von »99%« in Paris am 21.5.1938, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.
- 1203 Brief von Helene Weigel an Bertolt Brecht, Paris, Anfang Mai 1938, Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht vom 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 799.

zurückzuführen. Dies galt etwa für den jüdischen Schauspieler Felix Bressart, über den Dudow an Brecht schrieb:

»Ich habe mit Bressart gesprochen. Er versucht hier ein Visum für Amerika zu bekommen und will sofort abfahren, daher kann er an der Aufführung nicht teilnehmen. Ich glaube es spielt auch das politische eine Rolle, denn er wartet auf das Visum und möchte sich auf keinen Fall an einer linken Kunstveranstaltung beteiligen.«¹²⁰⁴

Ähnliche Gedanken hatte offenbar Manfred Fürst, so Dudow: »Er [Manfred Fürst] entschuldigte sich natürlich mit einer geschäftl. Angelegenheit, doch mir scheint, er hat sich aus dem selben Grund wie Bressart zurückgezogen«¹²⁰⁵. Über einen österreichischen Schauspieler schrieb Dudow: »ein Wiener Schauspieler, gewisser Ritter, der seit langem in Paris lebt und kaum etwas befürchten muss, hat uns abgesagt, nachdem er die Stücke gelesen hat. Er meinte, er könne sich nicht exponieren, da er immerhin ein Mann ist, der noch etwas zu verlieren hat«¹²⁰⁶. Aufgrund dieser Probleme bei der Besetzung wurde die ursprünglich für den 8. Mai 1938 geplante Uraufführung auf den 21. Mai verschoben.¹²⁰⁷ Jene Schauspielerinnen und Schauspieler, die im Endeffekt an der Uraufführung in der Pariser Salle d'Iéna mitwirkten¹²⁰⁸, taten dies vermutlich primär aus ideologischen Gründen und weniger aus finanzieller Motivation, denn die materiellen Möglichkeiten waren begrenzt, und zudem wurden Teile der Einnahmen gespendet – unter anderem

1204 Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 784.

1205 Ebd.

1206 Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 30.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 798.

1207 Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 10.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 781. – Brief von Slatan Dudow an Helene Weigel, Paris, 30.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 796.

1208 Auf dem Programm der Uraufführung wurden Helene Weigel, Erich Schönland, Steffie Spira, Hans Altmann, Friedel Ferrari, Nora Reissmann, Erich Berg, Günter Ruschin, Josef Leininger, Ludwig Turek, Fritz Seiffert und ein gewisser »Hans« als Mitwirkende genannt (vgl. Hecht 1997, S. 538). Ein Großteil dieser Personen waren Mitglieder des Exilkabarett Die Laterne. Mit Helene Weigel und Erich Schönland waren zudem zwei Gaststars der Theaterszene geladen. Auf den Eintrittskarten der Uraufführung wird des Weiteren Ernst Busch als Mitwirkender erwähnt, der somit ebenfalls an der Darbietung teilgenommen haben könnte (vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Eintrittskarte für die Uraufführung von »99%« in Paris am 21.5.1938, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157).

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

an Hilfsprojekte für Spanien.¹²⁰⁹ Um die Kosten minimal zu halten, beschränkten sich die Proben auf die 14 Tage vor der Aufführung und fanden in Kneipen statt.¹²¹⁰

Was die Schauspielmusik¹²¹¹ zu 99% betrifft, gilt heute als gesichert, dass Paul Dessau der Urheber ist. Im Vorfeld der Pariser Uraufführung kursierten jedoch unterschiedliche Informationen bezüglich der Urheberschaft.¹²¹² In der *Pariser Tageszeitung* wurde zwar zunächst Paul Dessau als Komponist angegeben¹²¹³, drei Tage später hieß es aber in einem weiteren Artikel »Musik: René Leibowitz und nicht, wie irrtümlich angegeben, von Paul Dessau«¹²¹⁴. Die Musikwissenschaftlerin Anna Langenbruch hält eine Beteiligung von Leibowitz an der Komposition für unwahrscheinlich und vermutet, dass Leibowitz eher als Strohmann vorgeschoben wurde, um Dessau und seine in Deutschland lebenden Verwandten durch seine Mitwirkung an einer offen antifaschistischen Veranstaltung nicht zu gefährden.¹²¹⁵ Dies ist durchaus denkbar, wobei sich dann aber wieder die Frage stellt, warum auf den Eintrittskarten der Uraufführung vom 21. Mai 1938 »Musik: P. DESSAU« steht (siehe Abb. 22).¹²¹⁶ Die Erwähnung des Namens von Dessau auf den Eintrittskarten steht zudem der mehrfach getätigten Annahme entgegen, Dessau habe das Werk unter dem Pseudonym »Peter Sturm« komponiert.¹²¹⁷ Der Grund der Nennung von René Leibowitz als Komponisten im erwähnten Artikel der *Pariser Tageszeitung* vom 19. Mai 1938 bleibt also vorübergehend ungeklärt. Ein weiterer Aspekt, der heute nicht eindeutig nachweisbar ist, betrifft Dessaus potenzielle Teilnahme an der Uraufführung von 99% als Pianist, Schlagzeuger und Sänger.¹²¹⁸

1209 Vgl. Schiller; Pech; Hermann; Hahn 1981, S. 295.

1210 Vgl. Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 785. – Brief von Slatan Dudow an Helene Weigel, Paris, 30.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 796. – Schiller; Pech; Hermann; Hahn 1981, S. 290.

1211 Vgl. Dessau, Paul: 99% – eine deutsche Heerschau, Manuskript, Paris, [Mai 1938] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0118.1-2).

1212 Vgl. Langenbruch 2014, S. 325–326.

1213 Vgl. Anon.: »Uraufführung von Bertolt Brecht »99%«, in: *Pariser Tageszeitung*, 15./16.5.1938, S. 4.

1214 Anon.: »Brecht-Urauffuehrung«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.5.1938, S. 3.

1215 Vgl. Langenbruch 2014, S. S. 326.

1216 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Eintrittskarte für die Uraufführung von »99%« in Paris am 21.5.1938, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.

1217 Vgl. beispielsweise Brecht, Bertolt; Weigel, Helene: »ich lerne: gläser + tassen spülen«: Bertolt Brecht, Helene Weigel, *Briefe 1923–1956*, hrsg. von Erdmut Wizisla, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 175. – Lyon 2001 (»Furcht und Elend des III. Reiches«), S. 342.

1218 Vgl. Engel 2003, S. 86.



Abb. 22: Eintrittskarte für die Pariser Uraufführung von 99% am 21.5.1938

In 99% sind jeweils die einleitenden Vorsprüche musikalisch vertont¹²¹⁹, während die Dialoge der Szenen ohne musikalische Begleitung dargeboten wurden. Eine Ausnahme stellt »Das Kreidekreuz« dar, das offenbar ganz ohne Musik präsentiert wurde, denn es ist keine Vertonung von Dessau überliefert. Möglicherweise waren abgesehen von den Vertonungen der Vorsprüche noch weitere musikalische Elemente Teil des Stücks, wie die Fassung von 99% aus dem Jahr 1945 vermittelt. Zum einen sind dort eingeworfene Kommentare einer »Stimme«, in denen Gedanken des deutschen Volkes vermittelt werden, dokumentiert.¹²²⁰ Zum anderen wird ein »Chor der Panzerbesatzung« erwähnt, der insgesamt vier Mal intervenieren und dabei Hitlers Eroberung der Welt sowie dessen Limitationen beschreiben sollte.¹²²¹ Diese musikalischen Elemente wurden, sofern bei der Uraufführung von 1938 realisiert, wahrscheinlich im Chor gesprochen und nicht gesungen, denn die Partitur von 1938 enthält keinerlei Vertonungen dieser Textstellen.¹²²² Für die amerikanische Erstaufführung von 1945 vertonte schließlich Hanns Eisler einige der Passagen.¹²²³ Eisler komponierte zudem fünf kurze »Modelle für den Panzerwagen«¹²²⁴, die wahrscheinlich für das

1219 Vgl. Dessau, Paul: *99% – eine deutsche Heerschau*, Manuskript, Paris, [Mai 1938] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0118.1-2).

1220 Vgl. Brecht 1945, S. 110–112.

1221 Vgl. ebd., S. 109–110.

1222 Vgl. Dessau, Paul: *99% – eine deutsche Heerschau*, Manuskript, Paris, [Mai 1938] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0118.1-2).

1223 Vgl. Eisler, Hanns: »Furcht und Elend des dritten Reiches«, in: *Lieder und Kantaten*, Bd. 6, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1962.

1224 Vgl. ebd.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

von Brecht vorgesehene »Rollen des Panzerkarrens«¹²²⁵ zwischen den Szenen vorgesehen waren.

Dessaus Schauspielmusik der Pariser Uraufführung enthält diverse Agitprop-Elemente. Der Komponist arbeitete beispielsweise mit repetitiven Mustern. Insbesondere in der Begleitstimme wird oftmals ein und dasselbe rhythmische Muster während eines ganzen Stücks durchgehend gespielt. So wiederholt sich etwa in »Der Spitzel« über die Hälfte des Stücks lang derselbe Takt im Klavier, der lediglich aus drei verschiedenen Noten besteht und von der linken und rechten Hand *unisono* vorgetragen wird (siehe Notenbeispiel 11). Die Wiederkehr einzelner rhythmischer und melodischer Strukturen ist auch über die Stücke hinweg zu beobachten. In der zweiten Hälfte von »Zwei Bäcker« zum Beispiel entspricht die Begleitung in der rechten Hand des Klaviers jener aus »Der Spitzel«, wurde aber in eine andere Tonart transponiert (siehe Notenbeispiel 12). Die Begleitung im ersten Teil von »Zwei Bäcker« stellt eine Variation der Begleitung aus »Der Spitzel« dar (siehe Notenbeispiel 13).



Notenbeispiel 11



Notenbeispiel 12

1225 Brecht 1945, S. 108.

Notenbeispiel 13

Notenbeispiel 14

Melodie und Begleitung in »Rechtsfindung« entsprechen wiederum in fast identischer Form jener von »Winterhilfe«. Neben diesen repetitiven Mustern erinnert auch der Beginn von 99%, also die Szene »Die deutsche Heerschau«, in ihrer musikalischen Umsetzung stark an das Konzept Agitprop. So besteht die Begleitung aus einem einzigen Akkord, der vom Klavier ständig wiederholt wird, meist im Viertelnoten-Abstand und im *staccato*, begleitet von einem Schlagzeug. Der Akkord, zusammengesetzt aus den Tönen *es*, *a*, *h*, *c*, *f*, *ges*, *as* und *b*, wirkt wie ein Cluster, wobei er auch als Kombinationsakkord aus es-Moll/es-Moll übermäßig und f-Moll/F-Dur gedeutet werden könnte (siehe Notenbeispiel 14). Der düstere Klangeindruck dieses »Schockakkords« wird durch die tiefe Lage zusätzlich betont. Die durchgängigen Akkordwiederholungen im Viertelnoten-Rhythmus kreieren eine bedrohliche Atmosphäre, die sich im Verlauf des Stücks intensiviert. Die beschriebene musikalische Umsetzung passt gut zum Textinhalt, der das Herannahen des Krieges thematisiert. An die Agitprop-Kultur erinnert in »Die deutsche Heerschau« des Weiteren die Gesangsstimme, da diese zu Beginn gesprochen realisiert wird, wobei der notierte Rhythmus dem natürlichen Sprechrhythmus sehr nahe kommt. Ab der Passage »Was für ein Volk« gegen Ende des Stücks verwandelt sich das Sprechen in ein Singen, das sich aber nach wie vor an den Sprechrhythmus anlehnt und sich auch melodisch an der Sprech-Intonation orientiert (siehe Notenbeispiel 15). Diese Stelle erinnert an ein Psalmmodieren mit den alternierenden Rezitationstönen *a* und *h*. Der Ambitus und die Hervorhebung des Tones *h* lässt an einen dorischen Modus auf denken. Modal geprägt ist auch die phrygische Wendung $h' - a' - g' - fis'$, die

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Was für ein Volk be - ste - hend aus was für Men - schen in wel - chem Zu - stand, mit was für Ge -
 dan - ken er un - ter sei - ne Fah - ne ru - fen wird, Wir hiel - ten Heer - schau

Notensbeispiel 15

bis das gan - ze deut - sche Volk sitzt!

Notensbeispiel 16

Die Win - ter - hel - fer tre - ten mit Fah - nen und Trom - pe - ten auch in das ärm - te
 Haus sie schlep - pen stolz er - press - te Lum - pen und Spei - se - res - te für die
 ar - men Nach - barn he - raus Die Händ die ih - ren Bru - der schla - gen reicht, dass sie sich
 nicht be - kla - gen ei - ne mil - de Gä - be in Eil Es blei - bend die Al - mo - sen we - cken ih - nen im
 Hal - se stek - ken und auch das Hit - ler - Heil und auch das Hit - ler - Heil.

Notensbeispiel 17

in mehreren Szenen und meistens am Schluss der Stücke vorkommt (zum Beispiel in »Rechtsfindung«, siehe Notenbeispiel 16).

Zu Beginn fast aller Stücke in 99% schrieb Dessau eine aufsteigende Quart (meist in Kombination mit einem gebrochenen Dreiklang), womit er auf ein typisches Signalmotiv der Arbeiterlied-Tradition zurückgriff.¹²²⁶ An manchen Stellen in 99% schien er den »bürgerlich-nationalen« Chorgestus persiflieren zu wollen – etwa in der sanglich gestalteten Melodie von »Winterhilfe« (siehe Notenbeispiel 17).

Am Ende des Werks verwendete Dessau ein altbewährtes musikalisches Mittel, um die inhaltliche Wendung von den Gräueln des Dritten Reichs hin zu einem Sieg gegen Hitler zu illustrieren: die picardische Terz. So schwenkt das Stück im Sinne einer klassischen »Aufhellung« von fis-Moll nach Fis-Dur um (siehe Notenbeispiel 18).

Über die Uraufführung von 99% in Paris berichtete Helene Weigel, dass die »Musik [...] fad und die Worte unverständlich«¹²²⁷ gewesen seien.¹²²⁸ Wie ernst diese Bewertung genommen werden kann, ist fraglich, denn Weigel beschwerte sich über Diverses, etwa auch über die langen Umbauten.¹²²⁹

The image shows a musical score for the song '99%'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'zu neun - und - neun - zig Pro - zent!'. The second staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a melody with a picardic third (F#) and dynamics like *f*, *mf*, and *sf*. The third staff is the left-hand piano accompaniment, showing a bass line with a picardic third (F#) and dynamics like *f*, *mf*, and *sf*. The fourth staff is the bass line, showing a picardic third (F#) and dynamics like *f*, *mf*, and *sf*.

Notenbeispiel 18

1226 Vgl. Lammel 1970, S. 22.

1227 Brecht; Weigel 2012, S. 174–175.

1228 Ursprünglich hatte Weigel geschrieben, die Musik sei »laut« gewesen, besserte dies aber im Nachhinein zu »fad« aus.

1229 Vgl. Brecht; Weigel 2012, S. 174.

5. Politisches Engagement in Agitprop- und Kabarettensembles

Schon während der Proben hatte sie ihren Unmut geäußert – zum Beispiel die Leistungen anderer Mitwirkender, den Untertitel des Stücks oder Entscheidungen des Regisseurs betreffend.¹²³⁰ Das Publikum der Uraufführung, das sich vor allem aus deutschsprachigen Emigrantinnen und Emigranten zusammensetzte, zeigte sich von dem Stück jedenfalls begeistert.¹²³¹ Laut Walter Benjamin »fand [das Publikum] sich endlich, nach fünfjährigem Exil von einer Bühne herab in dem angesprochen, was ihm an politischer Erfahrung gemeinsam ist«¹²³². In einem Artikel aus der *Deutschen Volkszeitung* aus dem Jahr 1988, der zum Anlass des 50. Jahrestags der Uraufführung von *99%* erschien, wird die politische Bedeutung der Uraufführung für die Volksfront betont:

»So wurde diese Veranstaltung, zu der sich die Teilnehmer aus allen Kreisen der Emigration eingefunden hatten, zu einer antifaschistischen Kundgebung im Sinne der Volksfront ... Die Versammelten – man hat seit langem nicht eine solche Zusammenfassung der Kräfte verschiedener Gruppierungen in Paris erlebt – waren sich einig in ihrer Stellung gegen den Nationalsozialismus.«¹²³³

Nach der Pariser Uraufführung organisierte der Schutzverband deutscher Schriftsteller laut der Exilzeitschrift *Das Wort* eine Zusammenkunft für alle Mitwirkenden, »um in kameradschaftlicher Aussprache über die Lehren der Aufführung zu diskutieren«¹²³⁴. Geleitet wurde das Treffen von Anna Seghers und Egon Erwin Kisch aus dem Umkreis der Kommunistischen Partei.¹²³⁵ Es wurden die Aufgaben und Möglichkeiten der freien deutschen Bühne im antifaschistischen Kampf besprochen.¹²³⁶

Der Exil-Verlag Malik in Prag begann noch im Juli 1938 mit der Planung einer gedruckten Ausgabe von *99%*.¹²³⁷ Zu einer Veröffentlichung kam es aber im Endeffekt nicht, denn »der fertige Drucksatz und die Druckbögen wurden im Januar 1938 [sic: 1939] von tschechischen Faschisten vernichtet«¹²³⁸. 1945 wurde eine deutsche Textausgabe des Werks beim Aurora-Ver-

1230 Vgl. ebd., S. 173.

1231 Vgl. White; White 2010, S. 222.

1232 Benjamin 1991, S. 516.

1233 Naumann, Uwe: »Vor 50 Jahren in Paris: Uraufführung von sieben antifaschistischen Episoden aus Brechts Furcht und Elend des Dritten Reiches«, in: *Deutsche Volkszeitung*, 20.5.1988, S. 5.

1234 Franck, Wolf: »Kleine deutsche Chronik: Paris«, in: *Das Wort*, Heft 8, August 1938, S. 142.

1235 Vgl. ebd.

1236 Vgl. ebd., S. 142–143.

1237 Vgl. Brecht 1945, S. 108. – Lyon 2001 (»Furcht und Elend des III. Reiches«), S. 340.

1238 Lyon 2001 (»Furcht und Elend des III. Reiches«), S. 340. Die Deutschen hatten bereits Anfang Oktober 1938 infolge des Münchner Abkommens das Sudetenland an das Deutsche

lag in New York veröffentlicht.¹²³⁹ Diese Textfassung erschien in der Folge auch in anderen Sprachen.¹²⁴⁰ Die Partitur von Paul Dessau liegt hingegen bis heute nur als Manuskript vor, das im Archiv der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt wird.¹²⁴¹

Reich angegliedert, bevor im März 1939 der Rest der Tschechoslowakischen Republik zerschlagen wurde (vgl. Echternkamp, Jörg: *Das Dritte Reich: Diktatur, Volksgemeinschaft, Krieg*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2018, S. 31).

1239

Vgl. Brecht 1945.

1240

Dudow fragte im Juli 1938 in einem Brief bei Brecht an, wie es um die französische Übersetzung von 99% stehe – eine französische Truppe habe ihn danach gefragt (vgl. Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 6.7.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 819). Im Jahr 1939 erschienen dann einzelne Szenen des Werks in Zeitungen wie *Commune, Europe* oder *Nouvelle Revue Française* auf Französisch (vgl. Lyon 2001 [»Furcht und Elend des III. Reiches«], S. 340). Aus einem an Brecht gerichteten Brief des Schriftstellers und Journalisten Pierre Abraham (Pierre Bloch), dem Bruder des Autors und kommunistischen Politikers Jean-Richard Bloch, geht hervor, dass Abraham französische Übersetzungen von Szenen aus 99% bzw. *Furcht und Elend des Dritten Reiches* anfertigte. Er wollte die Szenen unter dem Titel »Grand' peur et misère du Troisième Reich« aufführen und fragte Brecht um ein Bestätigungsschreiben, das ihm offiziell das Recht für eine solche Aufführung einräumen sollte (vgl. Brief von Pierre Abraham an Bertolt Brecht, Paris, 1.4.1939, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil [1933–1949]*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 906–907). Im Jahr 1942 erschienen Textauszüge aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* in der Sowjetpresse auf Russisch (vgl. Anon.: »Über die russische Ausgabe von Bertolt Brechts Buch: »Furcht und Elend im Dritten Reich««, in: *Internationale Literatur*, 12. Jg., Nr. 8, 1942, S. 94). In den USA wurde Mitte der 1940er Jahre eine englische Version des Stücks unter dem Titel *The Private Life of the Master Race* aufgeführt. Im Jahr 1948 fand die deutsche Erstaufführung von sieben Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* in Berlin statt – unter der Regie von Wolfgang Langhoff, der nach seiner Rückkehr aus der Emigration nunmehr das Deutsche Theater in Berlin leitete. In Frankreich erfreut sich *Furcht und Elend des Dritten Reiches* bis heute großer Beliebtheit und wird nach wie vor aufgeführt – meistens in einer Übersetzung von Maurice Regnaud und André Steiger.

1241

Vgl. Dessau, Paul: *99% – eine deutsche Heerschau*, Manuskript, Paris, [Mai 1938] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0118.1-2).

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

Unter dem Front Populaire blühte das französische Filmleben insbesondere im Bereich des gesellschaftskritischen Films auf. Es entstanden diverse Produktionen, die Assoziationen mit der Volksfront aufkommen ließen und zum Teil direkt von der Regierung in Auftrag gegeben wurden. Ebenso mehrten sich im französischen Radio, das – wie der Film – an Bedeutung gewann, politische Programme. Exilierte Musikerinnen und Musiker brachten sich in die Medienlandschaft ein, indem sie unter anderem Kompositionen für Filme sowie das Radio beisteuerten und in Radiosendungen auftraten.

6.1 Filmmusik

Oftmals werden die 1930er Jahre als »goldene Jahre des französischen Kinos« bezeichnet, wie beispielsweise in den Titeln der Publikationen *The Golden Age of French Cinema 1929–1939* von John W. Martin¹²⁴² oder *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema* von Edward B. Turk.¹²⁴³ Es verwundert nicht, dass speziell der Front Populaire in die Förderung des Films investierte¹²⁴⁴, handelte es sich doch um ein geeignetes Medium, um das Volksfront-Kulturideal des spartenübergreifenden Arbeitens sowie der angestrebten Zusammenarbeit von Laien und Profis umzusetzen. Zudem war der Film ein ideales Instrument »to improve the intellectual and moral education of the masses«¹²⁴⁵. Über die Förderung des Filmsektors wurde vom Front Populaire zudem eine Reduktion der Arbeitslosenrate angestrebt. Auch sollte eine Qualitätssteigerung in der Filmproduktion stattfinden, um am internationalen Markt – insbesondere mit den USA – mithalten zu können.¹²⁴⁶ Zwei Themen, die unter dem Front Populaire heiß diskutiert wurden, waren die Verstaatlichung der Filmindustrie und eine Lockerung der Zensurregelungen. Mit einer Verstaatlichung wollte man ganz im Esprit der

1242 Vgl. Martin, John W.: *The Golden Age of French Cinema 1929–1939*, Boston: Twayne, 1983.

1243 Vgl. Turk, Edward B.: *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1989.

1244 Vgl. Ciné-Archives: *Le front populaire: La nouveauté d'un cinéma militant*, URL: <https://parcours.cinearchives.org/Le-parcours--520-0-2-0.html>, Zugriff 6.3.2022.

1245 Jackson 1988, S. 138. Dt. Übers.: »um die intellektuelle und moralische Bildung der Massen zu fördern«.

1246 Vgl. Ory 1994, S. 33 und 423.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

Volksfront ein »Kino für alle« schaffen und die Macht einzelner Filmindustrieller verringern. Abgesehen von einer Steuer auf den Verkauf von Filmen¹²⁴⁷, der Einrichtung eines zentralen Filmbüros als Kommunikationsplattform¹²⁴⁸ und der Vergabe von etwa 8.000 Kollektivverträgen¹²⁴⁹ wurden die im Wahlkampf angedeuteten Pläne zur Verstaatlichung während der Regierungszeit jedoch nicht weiter verfolgt.¹²⁵⁰ Im Bereich der Zensurierung von Filmen forderte der Front Populaire eine Aufhebung der politischen Zensur, um gegen eine »fascisation du cinéma«¹²⁵¹ anzukämpfen und politisch linke Inhalte entsprechend präsentieren zu können. Auch diese Forderung konnte nicht durchgesetzt werden.¹²⁵² Obwohl also größere Reformen auf sich warten ließen, florierte dennoch das französische Filmgeschäft, und die Zahl der Filmproduktionen stieg sprunghaft an.

Wie eingangs erwähnt, feierten speziell der politische und gesellschaftskritische Film große Erfolge, wobei zahlreiche Filmproduktionen direkt von politischen Parteien und Organisationen in Auftrag gegeben wurden. Die Kommunisten und der linke Flügel der Sozialisten (»la gauche révolutionnaire« unter Marceau Pivert und Daniel Guérin¹²⁵³), aber auch die SFIO waren im Bereich des politischen Films äußerst aktiv und nutzten ihn zur politischen Propaganda. Was die Filmgenres betrifft, reichte die Spanne der politischen Streifen von Dokumentarfilmen bis hin zu Spielfilmen. Die SFIO brachte etwa zwischen 1935 und 1937 15 kurz gehaltene »contre-actualités prolétariennes« heraus, mit politisch aussagekräftigen Titeln wie *La Commune (Mur des Fédérés 1935)*, *Les Bastilles (14 juillet 1935)*, *L'Attentat contre Léon Blum*, *Boulogne socialiste* oder *Les faucons rouges chez eux*. Die meisten dieser Filme sind heute verschollen.¹²⁵⁴ Die Projekte der Kommunisten wa-

1247 Vgl. ebd., 420.

1248 Vgl. ebd., S. 423.

1249 Vgl. Gillaume-Grimaud, Geneviève: *Le Cinéma du Front Populaire*, Paris: Lherminier, 1986, S. 157.

1250 Gründe hierfür waren die niedrige Priorität der Angelegenheit im Gegensatz zu anderen Reformen (vgl. Gillaume-Grimaud 1986, S. 157) sowie die Opposition politischer Gegnerinnen und Gegner, die eine zu starke Beeinflussung der Filmindustrie durch den Staat befürchteten. Diese Befürchtung war auch berechtigt, wenn man sich Statements mancher Volksfrontpolitikerinnen und -politiker zu Gemüte führt. Der Sozialist Paul Faure beispielsweise sprach sich noch vor den Wahlen für eine Verstaatlichung aus, mit der Begründung, auf diese Weise effektive Filmpropaganda für eine zukünftige Volksfrontregierung schalten zu können (vgl. Anon.: »Le cinéma et le parti«, in: *Le Populaire*, 3.4.1936, S. 4).

1251 Ory 1994, S. 441. Dt. Übers.: »Faschisierung des Kinos«.

1252 Vgl. Gillaume-Grimaud 1986, S. 157.

1253 Vgl. ebd., S. 66.

1254 Vgl. Ciné-Archives: *Le front populaire: La nouveauté d'un cinéma militant*, URL: <https://parcours.cinearchives.org/Le-parcours--520-0-2-0.html>, Zugriff 6.3.2022.

ren in der Regel größer aufgezogen und oftmals Kooperationen mit Film-Organisationen der Volksfront, zum Beispiel mit Ciné-Liberté oder Les Films Populaires. In diese Filme waren zum Teil renommierte Regisseure wie Jean Renoir oder Jean-Paul Le Chanois involviert. Aufgeführt wurden politische Filme unter dem Front Populaire meistens bei Kundgebungen und Feiern der einzelnen Parteien und Partei-nahen Organisationen oder in privaten Kinosälen (damals existierten noch keine staatlichen Säle).¹²⁵⁵

Abgesehen von den direkt von politischen Parteien in Auftrag gegebenen Filmen entstanden zu jener Zeit auch noch diverse weitere Streifen, in denen Werte der Volksfront vermittelt werden sollten. Da etliche Drehbuchautorinnen und -autoren sowie Regisseurinnen und Regisseure dem Front Populaire gegenüber positiv gestimmt waren, kreierte sie von sich aus Filme, die Anliegen und Errungenschaften der Volksfrontbewegung propagierten. Somit weisen zahlreiche Streifen, die im Umkreis des Front Populaire entstanden, Aspekte des Poetischen Realismus auf. Dieser Stil ist durch die Präsentation realistischer Themen in einem poetischen Stil gekennzeichnet. Häufig entstammen die Figuren einem populären Milieu, die Gegebenheiten spielen in der Stadt, und es werden aktuelle und gesellschaftskritische Themen aufgearbeitet.¹²⁵⁶

Was die Musik für die im Kontext der Volksfront entstandenen Filme betrifft, wurden üblicherweise zeitgenössische Komponistinnen und Komponisten beauftragt, speziell auf die Filme zugeschnittene Partituren zu erstellen. Die Besetzung entsprach meistens jener eines Sinfonieorchesters. Neben der eigens für die Produktionen komponierten Musik wurden oft auch bekannte Lieder in die Filme integriert – zum Beispiel zeitgenössische Lieder, bekannte Melodien der Arbeiterbewegung oder Lieder aus Zeiten der Französischen Revolution. Zu den Personen, die sich mehrfach im Umkreis des Front Populaire im Bereich der Komposition von Filmmusik engagierten, zählten die Franzosen Maurice Jaubert, Jean Wiener, Henri Sauveplane und Maurice Yvain. Unter den Exilantinnen und Exilanten machte sich Joseph Kosma recht schnell einen Namen. Im Vorfeld der französischen Volksfrontregierung mischte auch Hanns Eisler als Komponist politisch motivierter Filmmusik in Frankreich mit. Wie sich Paul Arma erinnert, waren Beziehungen zu den »richtigen« Leuten ausschlaggebend, um an Filmmusik-

1255 Vgl. Ciné-Archives: *Le front populaire: La production et la distribution des films du Front Populaire*, URL: <https://parcours.cinearchives.org/Le-parcours--520-0-3-0.html>, Zugriff 6.3.2022.

1256 Vgl. Berg, Robert J.: *À la rencontre du cinéma français: Analyse, genre, histoire*, Yale: Yale University Press, 2010, S. 127–128.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

aufträge zu gelangen. So schreibt er etwa über Jean Wiener: »Jean Wiener compose surtout de la musique pour films, dont il obtient les commandes en majeure partie grâce à des amis militants«¹²⁵⁷.

Eisler komponierte in den Jahren 1933 und 1934 in Frankreich zwei Filmmusiken, von denen jedoch nur eine für einen politisch motivierten Film entstand. Der betreffende Streifen – der im Kapitel 6.2 noch näher besprochen wird – ist mit *Dans les Rues* betitelt, wurde von Victor Trivas konzipiert und thematisiert das Leben eines Jugendlichen aus dem Arbeitermilieu, der in kriminelle Kreise gelangt.¹²⁵⁸ Beim anderen Film handelt es sich um ein Liebesdrama: *Le Grand Jeu* von Jacques Feyder. Eisler befürwortete die Inhalte von *Le Grand Jeu* offensichtlich nicht, denn er schrieb über den Film kurz nach der Veröffentlichung an Bertolt Brecht: »Es [*Le Grand Jeu*] ist ein riesiger Erfolg geworden, obwohl es ein Scheißdreck ist«¹²⁵⁹. Dennoch scheint die Mitwirkung an dem Film seiner Prominenz in Frankreich zuträglich gewesen zu sein, wenn er meinte: »[I]ch habe endlich hier [in Frankreich] auch eine glänzende Presse«¹²⁶⁰. Eisler komponierte zwar keine weiteren Filmmusiken in Frankreich, dennoch wurde seine Musik immer wieder für Filme verwendet. Ein Beispiel wäre der 1936 veröffentlichte, kommunistische Propagandafilm *La Vie est à Nous*, in dem Eislers *Kominternlied* vorkommt.

Der früheste französische Film, der nicht nur politische Inhalte vermittelt, sondern konkret im Kontext des Front Populaire entstand, ist der im Januar 1936 veröffentlichte Streifen *Le Crime de Monsieur Lange*¹²⁶¹ von Jean Renoir. In dem Film wird entsprechend der Volksfrontpolitik die Einheit von Intellektuellen und der Arbeiterschaft aufgezeigt sowie die Solidarität einer Kooperative, die über einen skrupellosen Kapitalisten siegt, demonstriert. Die Filmmusik für *Le Crime de Monsieur Lange* komponierte Jean Wiener, wobei auch ein Lied von Kosma vorkommt: *A la belle étoile*. Dieses Lied entstand jedoch nicht speziell für den Film, sondern unabhängig davon. Renoir nahm es in *Le Crime de Monsieur Lange* auf, nachdem er Kosma im Jahr 1935 während der Dreharbeiten über Jacques Prévert kennengelernt und seine Musik lieben gelernt hatte.¹²⁶² Vor der Entstehung von *Le Crime de Monsieur*

1257 Arma; Arma [1986], S. 104. Dt. Übers.: »Jean Wiener komponiert vor allem Musik für Filme, für die er die Aufträge zu einem Großteil über militante Freunde erhält«.

1258 Zu *Dans les Rues* vgl. Kap. 6.2.

1259 Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 30.4.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 185.

1260 Ebd.

1261 Vgl. Renoir, Jean: *Le Crime de Monsieur Lange*, Paris: Obéron, 1936.

1262 Vgl. Fleuret 1989, S. 155.

Lange war Kosmas Musik schon für kürzere Filme verwendet worden. Wie bereits weiter oben erwähnt, veröffentlichte die Groupe Octobre 1934 einen Kurzfilm von Lou Bonin-Tchimoukow zu Kosmas Lied *La pêche à la baleine*.¹²⁶³ Im darauffolgenden Jahr kam der Kurzfilm *La Marche de la Faim* von Jean-Marie Daniel mit Musik von Kosma heraus, die im Gegensatz zu den meisten anderen Stücken Kosmas in einem Kampflied-Stil à la Hanns Eisler geschrieben ist.¹²⁶⁴

Nach *Le Crime de Monsieur Lange* wurde Kosma zunehmend für Filmmusikkompositionen Volksfront-affiner Filme angefragt. Wie unter anderem aus Veranstaltungsankündigungen des Exilkabarettts Die Laterne hervorgeht, in denen auf Kosmas Erfolge im Bereich der Filmmusik verwiesen wird, etablierte er sich innerhalb kürzester Zeit in Frankreich als Filmmusikkomponist. So schrieb die *Pariser Tageszeitung* im Dezember 1937 in Zusammenhang mit Auftritten der Laterne: »Io Cosma, der Komponist von ›La Grande Illusion‹ und von der demnächst erscheinenden ›Marseillaise‹, ist wieder dabei!¹²⁶⁵. Ebenfalls im Dezember 1937 war im *Intransigeant* zu lesen: »le compositeur Jo Cosma, auteur des timbres du film *La Grande Illusion*, est au piano!¹²⁶⁶. Auf einem Werbeblatt der Laterne wurde Kosma als »Komponist der Filme ›Jenny‹ und ›La Grande Illusion‹«¹²⁶⁷ angekündigt. Im Januar 1938 wurde er in der *Pariser Tageszeitung* im Kontext einer Abendveranstaltung der Laterne als »Komponist des Filmes ›Marseillaise‹«¹²⁶⁸ bezeichnet.

Zwischen 1936 und 1938 komponierte Kosma die Musik zu *Jenny* (Regie: Marcel Carné), *Une Partie de Campagne* (Jean Renoir), *La Grande Illusion* (Jean Renoir), *Le Temps des Cerises* (Jean-Paul Le Chanois) und *La Bête Humaine* (Jean Renoir). Während es sich bei *Jenny* und *Une Partie de Campagne* um Liebesfilme handelt, sind in den anderen drei Filmen Inhalte in Übereinstimmung mit der Volksfrontpolitik auszumachen. Der Streifen *La Grande Illusion*, der unter 6.4 noch näher beschrieben wird, zeichnet sich durch seine

1263 Vgl. ebd., S. 277.

1264 Vgl. Jeancolas, Jean-Pierre: »Cinéma des années trente: la crise et l'image de la crise«, in: *Le Mouvement Social*, Nr. 154 (Januar-März 1991), Editions Ouvrières, S. 187.

1265 Anon.: »Die Laterne spielt wieder!«, in: *Pariser Tageszeitung*, 1.12.1937, S. 3.

1266 Montboron: »Dans un caveau du Palais-Royal s'est installé ›La Lanterne‹ nouveau cabaret artistique allemand«, in: *L'Intransigeant*, 5.12.1937, S. 3, Hervorhebung vom Verfasser. Dt. Übers.: »der Komponist Jo Cosma, Autor der Klänge zum Film *La Grande Illusion*, spielt am Klavier«.

1267 Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werbeblatt mit dem achten Programm des Kabarettts ›Die Laterne‹ im Caveau Camille Desmoullins, Dezember 1937, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.

1268 Anon.: »Heute Abend: Gala der ›Laterne‹ mit Marianne Oswald und Maurice Rostand«, in: *Pariser Tageszeitung*, 12.1.1938, S. 3.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

pazifistische Botschaft aus und stellt die Möglichkeit der Freundschaft zwischen Menschen verschiedener Nationen in den Raum.¹²⁶⁹ Mit dem vom PCF in Auftrag gegebenen Propagandafilm *Le Temps des Cerises*, der im Kapitel 6.3 Thema ist, machte die Kommunistische Partei Werbung für ihr neues Pensionskonzept für Arbeiterinnen und Arbeiter.¹²⁷⁰ *La Bête Humaine*¹²⁷¹, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Émile Zola aus dem Jahr 1890, ist weniger stark politisch geprägt, erinnert aber durch die Adaption der Textvorlage speziell am Ende des Films an die Volksfrontpolitik. So wurde Zolas Pessimismus durch eine optimistische und humanistische Haltung ersetzt.

In den Jahren 1938 und 1939 beteiligte sich Kosma an drei weiteren Filmen, für die er aber jeweils nicht die gesamte Filmmusik komponierte: *La Marseillaise*, *La Goualeuse* und *La Règle du Jeu*. In *La Marseillaise* von Jean Renoir werden Szenen aus der Französischen Revolution nachgestellt, mit denen gleichzeitig auf die »revolutionäre« Zeit des Front Populaire angespielt werden sollte.¹²⁷² Für diesen Film, der unter 6.4 noch eingehender beleuchtet wird, schrieb Kosma unter anderem ein Arrangement des Volksliedes *Le Montagnard exilé* auf einen Text von François-René de Chateaubriand, während Henri Sauveplane den Großteil der restlichen Filmmusik komponierte. Im Filmdrama *La Goualeuse* von Fernand Rivers, in dem eine Vater-Sohn-Beziehung im Mittelpunkt steht und das nicht politisch motiviert war, kommt Kosmas Chanson *Dis-moi pourquoi?* vor. Die restlichen Teile dieses Films wurden vom exilierten Musiker Norbert Glanzberg komponiert.¹²⁷³ Für *La Règle du Jeu*¹²⁷⁴ von Jean Renoir arrangierte Kosma gemeinsam mit dem im Umkreis des Front Populaire engagierten Dirigenten Roger Désormière Stücke insbesondere aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Dieser Film kann aufgrund seiner Bourgeoisie-Kritik und seiner Kritik am Krieg thematisch im Umfeld des Front Populaire angesiedelt werden. Er wurde mehrfach zensuriert, was laut Renoir auf die implizite Missbilligung der Bourgeoisie zurückzuführen war.¹²⁷⁵

1269 Zu *La Grande Illusion* vgl. Kap. 6.4.

1270 Zu *Le Temps des Cerises* vgl. Kap. 6.3.

1271 Vgl. Renoir, Jean: *La Bête Humaine*, Boulogne-Billancourt: Universal StudioCanal, 2013 [1938]. – Renoir, Jean: *La Bête Humaine*, Paris: Paris Film, 1938.

1272 Zu *La Marseillaise* vgl. Kap. 6.4.

1273 Da Norbert Glanzberg im Exil in Frankreich weder im Rahmen einer Partei noch mit seiner Musik politisch engagiert war, wird er im Rahmen dieses Buches nicht näher thematisiert.

1274 Vgl. Renoir, Jean: *La Règle du Jeu*, Paris: Editions Montparnasse, 2005 [1939].

1275 Vgl. Renoir, Jean: *The Rules of the Game (1939) – Jean Renoir intro*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=69woK9y86TQ>, Zugriff 6.3.2022.

In den eben erwähnten Filmen mit Front-Populaire-Bezug verweisen nicht nur die Inhalte auf eine Nähe zur Volksfront, sondern zum Teil auch die Produktionsfirmen. Ein Beispiel wäre die Organisation Ciné-Liberté, die *La Vie est à Nous* produzierte und mit dem PCF und der CGT verbunden war.¹²⁷⁶ Ciné-Liberté¹²⁷⁷ ging im Frühling 1936 aus der 1935 gegründeten Alliance du cinéma indépendant hervor, die mit der Volksfront-nahen Maison de la Culture assoziiert war, und verschwand mit dem Ende des Front Populaire wieder von der Bildfläche.¹²⁷⁸ Das Motto der Organisation lautete, ganz im Esprit der Volksfront, »mettre le cinéma au service du peuple«¹²⁷⁹ bzw. »le cinéma est à vous«¹²⁸⁰. Wie in *Comœdia* zu lesen war, sollte »une vraie coopérative de techniciens, d'ouvriers, d'artistes«¹²⁸¹ geschaffen werden. Die Organisation Ciné-Liberté wurde von bekannten, politisch engagierten Persönlichkeiten wie Jean Renoir, Henri Jeanson oder Léon Moussinac unterstützt und war mit etwa 20 Filmen unter dem Front Populaire sehr erfolgreich.¹²⁸² Eine weitere Produktionsfirma, die bereits vom Namen her auf den Front Populaire verweist, war Les Films Populaires. Im Rahmen dieser Organisation wurde *Le Temps des Cerises* produziert. Den Datierungen von Filmdokumenten nach zu urteilen, die im Katalog der BnF aufgelistet sind, hatte Les Films Populaires von 1936 bis 1939 Bestand. Mehrere in dieser Institution herausgegebene Filmtitel – etwa *La grande espérance: scènes du Congrès national du Parti Communiste Français* oder *Le voyage de Maurice Thorez en Algérie* – vermitteln kommunistische Inhalte und weisen somit auf Verbindungen von Les Films Populaires zum PCF hin. Eine Sonderstellung hatte die Société de Production et d'Exploitation du film »La Marseillaise« inne. Diese Organisation wurde speziell für die Produktion des Films *La Marseillaise*

- 1276 Zu *Ciné-Liberté* vgl. Ciné-Archives: *Le front populaire: La nouveauté d'un cinéma militant*, URL: <https://parcours.cinearchives.org/Le-parcours--520-0-2-0.html>, Zugriff 6.3.2022. – Jackson 1988, S. 141–143. – Vignaux, Valérie: »Ciné-Liberté ou l'autre cinéma du Front Populaire«, in: *Le Front Populaire et le cinéma*, hrsg. von Laurent Creton und Michel Marie, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, S. 55–62.
- 1277 Der Name »Ciné-Liberté« wurde von »Radio-Liberté« abgeleitet, einer bereits etwas früher gegründeten, äquivalenten Organisation im Bereich des Radios.
- 1278 Vgl. Ory 1994, S. 440–442.
- 1279 Vignaux 2017, S. 56. Dt. Übers.: »das Kino in den Dienst des Volkes stellen«.
- 1280 Ory 1994, S. 445. Dt. Übers.: »das Kino gehört euch«.
- 1281 Zit. nach Vignaux 2017, S. 57. Dt. Übers.: »eine wahre Kooperative von Technikern, Arbeitern, Künstlern«.
- 1282 Im Herbst 1936 zählte Ciné-Liberté bereits 12.000 Mitglieder. Die dort produzierten Filme entsprachen im Wesentlichen drei Kategorien: erstens, Nachrichtensendungen über die Weltausstellung 1937 oder andere kulturelle, sportliche und politische Kundgebungen der Volksfront; zweitens, von der CGT in Auftrag gegebene Dokumentarfilme über das Arbeitermilieu; drittens, politische Spiel- und Kurzfilme, u. a. für den Front Populaire und die spanische Republik.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

geschaffen, der weitgehend unabhängig von bestehenden Strukturen produziert und über den Vorverkauf von Eintrittskarten finanziert werden sollte. Im Endeffekt konnte die angestrebte Finanzierung über das Publikum nur teilweise umgesetzt werden, weshalb die CGT den Großteil der Finanzierung übernahm.¹²⁸³ Ciné-Liberté, Les Films Populaires und die Société de Production et d'Exploitation du film »La Marseillaise« waren nicht komplett unabhängig voneinander zu betrachten, sondern griffen immer wieder ineinander über. So arbeitete etwa die Produktionsfirma Les Films Populaires für die Realisierung des Films *Grèves d'occupation* mit dem Kollektiv Ciné-Liberté zusammen. Des Weiteren war in den von Les Films Populaires produzierten Streifen *Le Temps des Cerises* die Société de Production et d'Exploitation du film »La Marseillaise« involviert. Die Équipe technique de la société »La Marseillaise« realisierte zudem den bei Les Films Populaires produzierten Film *Breiz Nevez*.¹²⁸⁴ Während Ciné-Liberté und die Société de Production et d'Exploitation du film »La Marseillaise« sowohl in die Produktion als auch in die Konzeption und die Dreharbeiten von Filmen involviert waren, fungierte Les Films Populaires offenbar ausschließlich als Produktionsfirma. Außerdem stellte Les Films Populaires ab 1938 eine Plattform für den Verleih von Filmen dar.¹²⁸⁵

6.2 Kampfmusik im Film: *Dans les Rues* (V. Trivas; H. Eisler)

Der heute verschollene Film *Dans les Rues* von Victor Trivas mit einer Filmmusik von Hanns Eisler wurde im Jahr 1933 von der Société Internationale Cinématographique produziert. Trivas und Eisler kannten sich damals bereits aus ihrer Zeit in Deutschland vor dem Exil. 1931 hatten sie für den Anti-Kriegsfilm *Niemandland* kooperiert, der nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wegen seiner pazifistischen Tendenzen verboten wurde. Mit *Dans les Rues* wollte Trivas den Erfolg von *Niemandland* wiederholen und zielte darauf ab, den Streifen von seiner »tendance sociale«¹²⁸⁶ her ähnlich zu gestalten. Als Textvorlage verwendete er den Roman *Dans les Rues* von J.H. Rosny aîné aus dem Jahr 1913, den er inhaltlich etwas abänderte. Der

1283 Vgl. Ory, Pascal: »De ›Ciné-Liberté‹ à La Marseillaise: Espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936–1938)«, in: *Le Mouvement social*, Nr. 91 (April-Juni 1975), S. 165.

1284 Vgl. BnF: *Catalogue général*, URL: <https://catalogue.bnf.fr>, Zugriff 6.3.2022.

1285 Vgl. Ory 1975, S. 160.

1286 Berline, Serge: »Le vrai visage de Victor Trivas«, in: *Paris-midi*, 6.11.1933, S. 7. Dt. Übers.: »sozialen Tendenz«.

Roman handelt vom jungen Arbeitslosen Jacques Lérande, der in Paris in kriminelle Kreise gelangt und am Ende des Romans verhaftet wird, da im Zuge eines Einbruchs mit seiner Bande eine alte Frau stirbt.¹²⁸⁷ Im Film ist die Handlung nicht wie im Original vor dem Ersten Weltkrieg, sondern in der Gegenwart der 1930er Jahre angesetzt.¹²⁸⁸ Der Vater der Hauptfigur, der im Original die Familie verlässt, fällt in Trivas' Version im Krieg.¹²⁸⁹ Abweichend von der Textvorlage ist insbesondere das Ende des Films, denn Trivas dreht die Gegebenheiten dort regelrecht um. Anstatt verhaftet und dem Henker vorgeführt zu werden, wird Jacques bei Trivas freigelassen.¹²⁹⁰ Durch diesen im Sinne der Humanität umgeschriebenen Schluss, die Kriegsthematik sowie die zeitliche Ansiedelung der Handlung in den 1930er Jahren erhält der Film einen Esprit der Volksfront. Laut einem Artikel in *Paris-midi* wollte Trivas auch explizit »la jeunesse actuelle [...] debout devant les abus de la vie moderne«¹²⁹¹ porträtieren. Ein gewisser Cerquant schrieb in der *Humanité*, dass *Dans les Rues* durch die Adaption von Trivas »non pas seulement un film ›populaire‹, mais aussi un film ›social‹«¹²⁹² darstellte – womit er ebenfalls auf den Front Populaire verwies.

Die Originalpartitur von *Dans les Rues* ist nicht überliefert, sehr wohl aber die Orchestersuite, die Eisler aus den Musikstücken des Films zusammenstellte. Es handelt sich um die Suite Nr. 5 op. 34.¹²⁹³ Das Zusammenfassen von Filmmusiken als Suiten gehörte für Eisler zur üblichen Praxis – nicht zuletzt mit Blick auf den möglichen Einsatz der jeweils recht kurzen Bestandteile in Rundfunkprogrammen. Zwischen 1930 und 1934 konzipierte Eisler auf Basis seiner Filmmusiken insgesamt sechs Suiten. Bei der Umarbeitung von Filmmusiken zu Suiten behielt er die Reihenfolge der Stücke in der Regel nicht bei. Daher schuf er für seine Filme bereits von vornherein Stücke, die in unterschiedlicher Reihenfolge gespielt werden können und auch ohne Kombination mit dem Bildmaterial ein großes Ganzes ergeben.

1287 Vgl. Rosny, J.-H. aîné: *Dans les rues: roman de mœurs apaches et bourgeoises*, Paris: Fasquelle, 1913.

1288 Vgl. Berline, Serge: »Le vrai visage de Victor Trivas«, in: *Paris-midi*, 6.11.1933, S. 7.

1289 Vgl. Vuillermoz, Emile: »Dans les rues«, in: *Le Temps*, 4.11.1933, S. 6.

1290 Vgl. Bibliothèque nationale de France: »Dans les rues: film de Victor Trivas: plaquette de présentation«, in: *Richelieu – Arts du spectacle – magasin*, 4-ICO CIN-10087. – Cerquant: »Notre point de vue: un film ›social‹: »Dans les rues«, in: *L'Humanité*, 4.8.1933, S. 4.

1291 Berline, Serge: »Le vrai visage de Victor Trivas«, in: *Paris-midi*, 6.11.1933, S. 7. Dt. Übers.: »die heutige Jugend [...] vor den Missständen des modernen Lebens stehend«.

1292 Cerquant: »Notre point de vue: un film ›social‹: »Dans les rues«, in: *L'Humanité*, 4.8.1933, S. 4, Hervorhebung vom Verfasser.

1293 Vgl. Eisler, Hanns: »Suite für Orchester Nr. 5«, Nachwort, in: *Gesammelte Werke/Hanns Eisler*, Ser. 2, Bd. 3, 1. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

Auch im Fall der Suite Nr. 5 ging Eisler entsprechend vor, nahm aber nicht alle Stücke aus dem Film in die Suite auf. Sein Lied *Mon oncle a tout repêint*, das im Film in einer Version von Marianne Oswald präsentiert wird, ist beispielsweise nicht Teil der Suite.

In der Filmmusik von *Dans les Rues* sind mehrere Komponenten auszumachen, anhand derer die Musik als »politisch« identifiziert werden kann. Zunächst einmal erinnert sie stilistisch und von ihrer Besetzung her stark an die *Dreigroschenoper* von Kurt Weill, die als »Bettleroper« viel Aufsehen erregte. Die *Dreigroschenoper* wurde 1933 von den Nationalsozialisten verboten, wodurch das Werk umso stärker politisch aufgeladen wurde. In der Pariser Presse der 1930er Jahre wurde mehrfach auf die Nähe von Eislers Partitur zur *Dreigroschenoper* hingewiesen. Charles Jouet vom *Populaire* schrieb beispielsweise:

»En outre, des scènes rappellent trop vite, par leur décor, des images connues et d'ailleurs remarquables, de même que plusieurs airs font penser à la musique de l'*Opéra de Quat' Sous*, non pas qu'elle soit copiée, mais on sait que Kurt Weill exerce une grosse influence sur de nombreux musiciens. Ce n'est peut-être pas un mal.«¹²⁹⁴

Ähnliche Parallelen wurden in Zeitungen aus dem konservativen bzw. rechten Spektrum, wie *Le Figaro*, *Je suis partout* oder *Le Temps*, festgestellt.¹²⁹⁵

Die Suite Nr. 5 *Dans les Rues* ist mit Klavier, Banjo, Schlagzeug, Celli, Kontrabässen und einer Bläsergruppe – bestehend aus Klarinetten, Saxophon, Trompeten, Posaune und Tuba – besetzt.¹²⁹⁶ Während die Instrumente der Bläsergruppe oftmals solistisch zum Einsatz kommen, bilden die restlichen Instrumentalstimmen das rhythmische Fundament. Diese »Pariser Besetzung« ebenso wie die Instrumentierung erinnern an den Jazz der 1920er und 1930er Jahre. Da Jazzmusik von den Nationalsozialisten (insbesondere in den frühen Jahren ihrer Machtübernahme) als »rassefremd« abgelehnt

1294 Jouet, Charles: »Sur les écrans: Dans les rues«, in: *Le Populaire*, 10.11.1933, S. 4, Hervorhebung vom Verfasser. Dt. Übers.: »Zudem erinnern die Szenen unmittelbar, über ihre Dekore, über ihre bekannten und im Übrigen auch bemerkenswerten Bilder ebenso wie über mehrere Melodien an die *Dreigroschenoper*, nicht dass sie kopiert worden wäre, aber man weiß, dass Kurt Weill einen großen Einfluss auf zahlreiche Musiker hat. Das ist vielleicht auch nichts Schlechtes.«

1295 Vgl. Anon.: »Présentation: Dans les rues«, in: *Figaro*, 6.8.1933, S. 4. – Vinneuil, François: »Dans les rues«, in: *Je suis partout*, 29.7.1933, S. 6. – Vuillermoz, Emile: »Dans les rues«, in: *Le Temps*, 4.11.1933, S. 6.

1296 Vgl. Eisler, Hanns: »Suite für Orchester Nr. 5«, Nachwort, in: *Gesammelte Werke/Hanns Eisler*, Ser. 2, Bd. 3, 1. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.

wurde¹²⁹⁷, kann die Entscheidung Eislers für eine Jazzbesetzung mitunter als politisches Statement gewertet werden. Gleichzeitig war es aber angesichts der weiten Verbreitung der »Pariser Besetzung« auch eine taktisch kluge Entscheidung.

Eisler verlieh der Filmmusik von *Dans les Rues* eine explizit propagandistische Prägung, indem er musikalische Zitate seines *Kominternliedes* einbaute. Dieses Lied hatte er ursprünglich im Jahr 1929 für das Programm »Zehn Jahre Komintern« der Agitproptruppe Das Rote Sprachrohr komponiert. Es

The image displays two musical staves. The upper staff is a piano accompaniment in 2/4 time, marked with a forte (*ff*) dynamic. It features a series of chords and rhythmic patterns, with some notes marked with 'v' (accents). The lower staff is a vocal line in 2/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic, showing a melodic line with some rests.

I. Variation
Un poco più vivo (quasi poco allegretto)

The image shows three staves of music for a variation. The top two staves are for Klarinetten (Es and B), and the bottom staff is for Banjo. All instruments are marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Notenbeispiel 19: Vergleich *Kominternlied* (oben) und Suite Nr. 5 *Dans les Rues* (unten)

1297 Vgl. hierzu das Kap. »1.2. Jazz als musikalisches Paradigma für »Kulturbolschewismus«, in: John 1994, S. 284–303.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

wurde zu diversen antifaschistischen Anlässen gesungen und erschien unter anderem im Spanienliederbuch der Internationalen Brigaden.¹²⁹⁸ In der Suite Nr. 5 wird die Einleitung des *Kominternliedes* zum ersten Mal in der fünften Nummer, und zwar zu Beginn der ersten Variation, kurz angedeutet (siehe Notenbeispiel 19). Die Tonart des Zitats entspricht dem Original, aber der Rhythmus wurde etwas verändert. Nach nur einem Takt bewegt sich die Musik wieder vom *Kominternlied* weg. Zwei volle Durchläufe des *Kominternliedes* inklusive Einleitung erklingen dann im sechsten Stück der Suite bei »Tempo di Marcia«, wobei hier die Melodie eine kleine Terz über der Originaltonart gespielt wird. Der betreffende Teil trug in der Partitur zunächst

ASx. (Es) solo

Tp. (B) *p* senza sord. solo

TSx. (B) *p* solo

ASx. (Es)

Tp. (B)

TSx. (B)

ASx. (Es)

Tp. (B) *f* *A*

TSx. (B)

Notenbeispiel 20

1298 Vgl. Busch, Ernst; 11. Brigada Internacional (Hrsg.): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., Barcelona, Juni 1938, S. 126.

die Überschrift »La ville se réveille«, also »Die Stadt erwacht«, die aber später durchgestrichen wurde. Was die Instrumentierung betrifft, teilte Eisler beim ersten Durchlauf des *Kominternlied*-Zitats die Melodielinie auf Alt-Saxofon, Trompete und Tenor-Saxofon auf (siehe Notenbeispiel 20). Dynamisch steht dieser erste Durchlauf im *piano* und wirkt, als würde der Marsch aus der Ferne erklingen. Für den zweiten Durchlauf schrieb Eisler ein *forte* und *fortissimo*, wodurch das *Kominternlied* dort präsenter und heroischer klingt. Die majestätische Stimmung wird dadurch verstärkt, dass die Melodie beim zweiten Mal ausschließlich von der Trompete gespielt und vom vollen Orchester begleitet wird. Wenn Eisler am 10. August 1933 an Brecht schrieb, »einige Schwindler behaupten, daß ich in »Dans les rues« revolutionäre Lieder eingeschmuggelt hätte«¹²⁹⁹, konnte dies angesichts des offensichtlichen *Komintern*-Zitats wohl nur ironisch gemeint gewesen sein. Obwohl das *Kominternlied* in *Dans les Rues* ohne Text vorkommt, dürfte eine Assoziation mit dem *Komintern*-Text bei einem Großteil des Publikums automatisch stattgefunden haben, denn das Lied war allseits bekannt.

Politische Hintergedanken könnte Eisler des Weiteren beim Einsatz der Skalen gehabt haben, die er in der Suite verwendete. So erinnert etwa die Klarinetten-Melodie am Anfang des ersten Stücks und auch die Wahl der Klarinette als Solo-Instrument an die Klezmer-Tradition (siehe Notenbeispiel 21). Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass Eisler an dieser Stelle eine »freygische« Skala verwendete, die in der jüdischen Musik oft vorkommt und auch unter der Bezeichnung »phrygisch-dominant« bekannt ist.¹³⁰⁰ Es handelt sich dabei um eine Skala, die einer harmonischen Molltonleiter entspricht, sofern man die fünfte Stufe als Grundton annimmt (siehe Notenbeispiel 22). Da Eisler in der Solo-Melodie zu Beginn ein *as* anstatt *a* schrieb, klingt gleichzeitig zur freygischen eine Magen-Avot-Skala über *b* an, die für Gesänge des jüdischen Freitagsgebets typisch ist und einer natürlichen Molltonleiter gleichkommt (siehe Notenbeispiel 23).¹³⁰¹ Durch den Startpunkt auf der Note *es* (die der vierten Stufe der Skala entspräche) und die anschließende, einer liturgischen Rezitation ähnelnde Abwärtsbewegung liegt eine Assoziation mit der Magen-Avot-Skala näher als mit natürlichem Moll.

1299 Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 10.8.1933, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 96.

1300 Vgl. Rechberger 2008, S. 72.

1301 Tarsi, Boaz: »Toward a Clearer Definition of the Magen Avot Mode«, in: *Musica Judaica*, Vol. 16, 5762 (2001–2002), S. 57.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

The image shows a musical score for six instruments: Klarinette in B, Violoncello, Kontrabass, B Kl., Vc., and Kb. The score is written in 2/2 time and D major. The Klarinette in B part starts with a whole rest, followed by a melodic line. The Violoncello and Kontrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with *p* and *senza espr.* The B Kl., Vc., and Kb. parts play a similar rhythmic pattern.

Notenbeispiel 21

A single line of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Notenbeispiel 22

A single line of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Notenbeispiel 23

Für die Beurteilung des Bild-Musik-Bezugs muss ohne überlieferten Film auf Rezensionen aus zeitgenössischen Zeitungsartikeln zurückgegriffen werden. Demnach wirkt die Musik im Film *Dans les Rues* sehr präsent.¹³⁰² Dies ist für Eislers Filmmusikkompositionen bezeichnend, denn er schuf gerne einen »dramaturgischen Kontrapunkt« zum Bild anstatt das

1302 Vgl. A. B.: »On a présenté hier ›Dans les rues le nouveau film de Victor Trivas«, in: *Paris-soir*, 27.7.1933, S. 6. – Cerquant: »Notre point de vue: un film social: ›Dans les rues«, in: *L'Humanité*, 4.8.1933, S. 4. – Vinneuil, François: »Dans les rues«, in: *Je suis partout*, 29.7.1933, S. 6.

Bildgeschehen schlichtweg zu untermalen oder den Bildrhythmus nachzuahmen.¹³⁰³ Die Vertonung einer Szene aus *Dans les Rues*, in der sich zwei Männer prügeln, beschrieb Eisler etwa folgendermaßen: »Die Musik dazu zart, traurig, eher gläsern, Variationenform. Sie zeichnet den Gegensatz von Vorgang und Schauplatz nach, ohne auf die Handlung einzugehen. Die Zartheit der Musik distanziert von der Roheit [sic] des Vorgangs: die die Roheit [sic] begehen, sind selber Opfer«¹³⁰⁴. Trotz dieser Autonomie im Sinne von musikalischem Eigenwert zielte Eisler auf eine Erhöhung der filmischen Wirkung ab.¹³⁰⁵ So meinte er in *Composing for the Films* (1947): »We do not mean that the musician, in composing objective motion-picture music, must assume a detached attitude, but that he must deliberately choose the musical elements required by the context instead of succumbing to musical clichés and prefabricated emotionalism«¹³⁰⁶. Dieser Ansatz wurde von Victor Trivas als positiv empfunden, wie er gegenüber *L'Intransigeant* in Bezug auf *Dans les Rues* preisgab: »Je considère que le son doit avoir dans un film une importance égale à celle de l'image. Il ne doit pas être que le complément de l'image, car il frappe parfois plus rapidement la pensée«¹³⁰⁷. In Pressekritiken wurde das Bild-Musik-Verhältnis in *Dans les Rues* hingegen als unausgewogen kritisiert, wobei eher der mangelnde Rhythmus des Bildgeschehens als Problem gesehen wurde.¹³⁰⁸ Im Gesamten wurde Eislers Filmmusik jedenfalls als gelungen wahrgenommen. Der Autor De Reusse fand in einem Artikel im Filmmagazin *Hebdo-film* für den Film selbst fast nur negative Worte, lobte aber Eislers Beitrag, wenn er schrieb: »La musique est pittoresque à souhait, malgré l'abus du phono et de l'inévitable accordéon; le clair-obscur,

1303 Vgl. Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*, hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 30–32. – Eisler, Hanns: »Suite für Orchester Nr. 5«, Nachwort, in: *Gesammelte Werke/Hanns Eisler*, Ser. 2, Bd. 3, 1. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.

1304 Adorno; Eisler 2006, S. 31.

1305 Vgl. Eisler, Hanns: »Suite für Orchester Nr. 5«, Nachwort, in: *Gesammelte Werke/Hanns Eisler*, Ser. 2, Bd. 3, 1. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.

1306 Eisler, Hanns: *Composing for the Films*, New York: Oxford University Press, 1947, S. 33. Dt. Übers.: »Wir denken nicht, dass der Musiker beim Komponieren objektiver Filmmusik eine distanzierte Haltung einnehmen muss, aber dass er die musikalischen Elemente, die der Kontext verlangt, frei wählen soll, anstatt sich musikalischen Klischees und vorgefertigter Rührseligkeit zu beugen«.

1307 Bourgoïn, Aline: »Victor Trivas et son prochain film ›Dans les Rues‹«, in: *L'Intransigeant*, 28.1.1933, S. 8. Dt. Übers.: »Ich finde, dass der Ton in einem Film genauso viel Bedeutung haben sollte wie das Bild. Er sollte nicht nur die Ergänzung des Bildes sein, denn er regt manchmal schneller zum Nachdenken an«.

1308 Vgl. A. B.: »On a présenté hier ›Dans les rues‹ le nouveau film de Victor Trivas«, in: *Paris-soir*, 27.7.1933, S. 6. – Cerquant: »Notre point de vue: un film ›social: ›Dans les rues‹«, in: *L'Humanité*, 4.8.1933, S. 4. – Vinneuil, François: »Dans les rues«, in: *Je suis partout*, 29.7.1933, S. 6.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

bien entendu, est largement mis à contribution; il est d'ailleurs traité avec adresse«¹³⁰⁹. Abgesehen von der Musik erhielt *Dans les Rues* auch Lob für die Besetzung, das Talent von Trivas in Sachen Montage und die bewegte Kameraführung (»travelling«).¹³¹⁰ Kritik erntete der Film neben dem als unausgewogen empfundenen Bild-Musik-Verhältnis zudem für das Szenario, die Neuinterpretation von Rosnys Textvorlage, die als nicht authentisch angesehene Darstellung der Stadt Paris und die als »zu literarisch« wahrgenommene Sprache der Figuren.¹³¹¹ Die erwähnten Kritikpunkte wurden im antisemitischen Blatt *L'Ami du peuple* angemerkt, beschränkten sich jedoch nicht auf politisch rechte Journale. Auch Eisler selbst empfand das Drehbuch von *Dans les Rues* als nicht durchweg gelungen.¹³¹² Der Autor der Textvorlage, Rosny, zeigte sich generell vom Film begeistert, hätte hingegen laut eigener Aussage den Fokus bei der Verfilmung eher auf andere Szenen gelegt. Bei Kinofilmen gehe es aber schließlich darum, dem Publikum zu gefallen und sich an dessen Bedürfnisse anzupassen.¹³¹³ Trotz der doch erheblichen Kritik erschien 1939 in den USA eine englische Version des Films mit dem Titel *Song of the Streets*.

Victor Trivas merkte in einem Interview mit *Paris-midi* im Jahr 1933 an, dass *Dans les Rues* von den Zuschauerinnen und Zuschauern als stark politisch geprägter Film wahrgenommen wurde.¹³¹⁴ Diese Anmerkung von Trivas bestätigte sich bei der Durchsicht von zeitgenössischen Zeitungsartikeln

- 1309 De Reusse, A.: »Mardi 25 Juillet 1933 S. I. C.: Dans les Rues«, in: *Hebdo-film*, 29.7.1933, S. 8. Dt. Übers.: »Die Musik wirkt – ganz wie gewünscht – pittoresk, trotz der übermäßigen Verwendung des Phonographen und des unvermeidlichen Akkordeons; das Hell-Dunkel wird, wie könnte es anders sein, stark hervorgehoben; und zwar äußerst geschickt«. Einzig der Einsatz des Phonographen und des Akkordeons wird hier kritisiert, wobei ohne Film heute nicht mehr wirklich nachvollzogen werden kann, was damit genau gemeint war. Vermutlich wurde mit der Phonographenmusik auf das zweite Stück (»Intermezzo«) der Suite angespielt, das ursprünglich die Überschrift »Musique de Phonographe« trug (vgl. Eisler, Hanns: »Suite für Orchester Nr. 5«, Nachwort, in: *Gesammelte Werke/Hanns Eisler*, Ser. 2, Bd. 3, 1. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977). Akkordeon kommt in Eislers Partitur keines vor, wurde aber wahrscheinlich in manchen Szenen eingespielt, um das Pariser Flair nachzuahmen. Es kann angenommen werden, dass De Reusse die Verwendung des Phonographen und des Akkordeons zur Nachahmung der Stimmung von Paris schlicht und einfach zu klischeehaft erschien.
- 1310 Vgl. De Reusse, A.: »Mardi 25 Juillet 1933 S. I. C.: Dans les Rues«, in: *Hebdo-film*, 29.7.1933, S. 8. – Jazarin, Arlette: »A propos du nouveau film de Victor Trivas: La rue coupable soulève un grave problème social«, in: *Comœdia*, 8.11.1933, S. 6.
- 1311 Vgl. Gilson, Paul: »Un film de Victor Trivas: »Dans les rues«, in: *L'Ami du peuple*, 28.7.1933.
- 1312 Vgl. Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 10.8.1933, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 96.
- 1313 Vgl. Y.M.: »Les débuts au cinéma de J.-H. Rosny Ainé«, in: *Le Jour*, 19.11.1933, S. 7.
- 1314 Vgl. Berline, Serge: »Le vrai visage de Victor Trivas«, in: *Paris-midi*, 6.11.1933, S. 7.

speziell rechts angesiedelter Blätter, die auffallend negativ über *Dans les Rues* berichteten und durchblicken ließen, dass die politischen Aussagen des Streifens nicht gefielen. In *L'Action française* hieß es beispielsweise:

»Les convictions de M. Victor Trivas sont à ce point retrogrades et fumeuses que l'on cherche vainement par quel biais on pourrait lui faire l'honneur de les discuter. On préfère convenir que, si elle savait se débarrasser de tant d'idéologies périmées, cette tête pourrait être, par certains côtés, épique.«¹³¹⁵

Am Ende desselben Artikels wird gegen einen »cosmopolitisme inconsidéré de notre cinéma«¹³¹⁶ argumentiert. Auch in *L'Ami du peuple* wurden die Film-inhalte mit der Aussage »c'est en vain que nous cherchons ce que nous aimons«¹³¹⁷ äußerst negativ beurteilt. In *Je suis partout* wiederum wurde das politische Engagement Hanns Eislers negativ erwähnt. »Le compositeur, M. Eisler, a écrit des chorals [sic] pour les communistes allemands, quand il y en avait encore. Cela se sent«¹³¹⁸, hieß es dort abwertend. Zudem wurde Eisler den »musiciens bolchevistes«¹³¹⁹ zugeordnet, womit der Autor des Artikels auf eine Bezeichnung zurückgriff, die vom faschistischen Regime und kultur-konservativen Kreisen gerne abschätzig gebraucht wurde.¹³²⁰

1315 Vinneuil, François: »L'Ecran de la Semaine: »Dans les rues«, in: *L'Action française*, 11.11.1933, S.4. Dt. Übers.: »Die Überzeugungen von Herrn Victor Trivas sind so rückständig und verworren, dass man vergeblich nach einem Weg sucht, ihm die Ehre zu machen, darüber zu diskutieren. Einigen wir uns lieber darauf, dass dieser Kopf, wenn er sich von solchen überholten Ideologien zu befreien wüsste, in gewissen Hinsichten episch sein könnte.«

1316 Ebd. Dt. Übers.: »unüberlegten Kosmopolitismus unseres Kinos«.

1317 Gilson, Paul: »Un film de Victor Trivas: »Dans les rues«, in: *L'Ami du peuple*, 28.7.1933, Hervorhebung vom Verfasser. Dt. Übers.: »wir suchen vergeblich nach dem, was wir lieben«.

1318 Vinneuil, François: »»Dans les rues«, in: *Je suis partout*, 29.7.1933, S.6. Dt. Übers.: »Der Komponist, Herr Eisler, hat Chöre für die deutschen Kommunisten geschrieben, als es noch welche gab. Das merkt man«.

1319 Ebd. Dt. Übers.: »bolschewistischen Musikern«.

1320 Vgl. hierzu John, Eckhard: »Was heißt »Kulturbolschewismus«? Grundlagen und Karriere einer Denkfigur«, in: *Kulturelle Enteignung – Die Moderne als Bedrohung: Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik I*, hrsg. von Georg Bollenbeck und Werner Köster, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2003, S.66–76. Der ursprünglich mit der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Russlands und der Lehre Lenins assoziierte Begriff »Bolschewismus« wurde von den Nationalsozialisten speziell für den kulturellen Bereich (»Kulturbolschewismus«, »Musikbolschewismus«) als ablehnende Bezeichnung für progressive, linksgerichtete und jüdische Kultur verwendet.

6.3 Filmische Volksfront-Propaganda: *Le Temps des Cerises* (J.-P. Le Chanois; J. Kosma)

Der kommunistische Propagandafilm *Le Temps des Cerises* wurde im Jahr 1937 von der bereits weiter oben erwähnten Produktionsfirma Les Films Populaires produziert und verbreitet.¹³²¹ Regie führte das PCF-Mitglied Jean-Paul Le Chanois, der mit bürgerlichem Namen Jean-Paul Dreyfus hieß und auch in die Dreharbeiten von *La Vie est à Nous* involviert gewesen war.¹³²² Die Filmmusik stammt von Joseph Kosma, der den Regisseur vermutlich aus der Groupe Octobre kannte.¹³²³ Im Film *Le Temps des Cerises* werden zwei Personen aus unterschiedlichen sozialen Schichten von ihrer Geburt an bis ins Erwachsenenalter begleitet. Es werden deren soziale Entwicklungen über 40 Jahre hinweg geschildert und auf diesem Weg die Ungleichheiten der Klassengesellschaft aufgezeigt.¹³²⁴ Über weite Teile ist *Le Temps des Cerises* als didaktischer Spielfilm konzipiert, enthält aber auch vereinzelt dokumentarische Abschnitte. Als Auftragswerk des PCF sollte *Le Temps des Cerises* insbesondere auf die von der Kommunistischen Partei geforderte Notwendigkeit einer Pension für Arbeiterinnen und Arbeiter aufmerksam machen. Am Ende des Films wird ein Ausschnitt aus einer Rede des Kommunisten Jacques Duclos vom 12. Juni 1937 in der Pariser Sporthalle Japy über die Errungenschaften des Front Populaire und die Forderung einer fairen »Pension für alle« gezeigt.¹³²⁵ Abgesehen von der Pensionsthematik werden in *Le Temps des Cerises* noch weitere Wahlkampfthemen sowie Errungenschaften des PCF und der Volksfront angesprochen. Ein PCF-Anhänger lobt im Film beispielsweise die »congés payés«, die unter dem Front Populaire eingeführt wurden. Zudem wird die Problematik der »200 Fami-

1321 Näheres zu *Les Films Populaires* ist im Kap. 6.1 nachzulesen.

1322 Vgl. Gallinari, Pauline: »Le Chanois Jean-Paul«, in: *Ciné-Archives trombinoscope*, URL: <https://www.cinearchives.org/Trombinoscope-Jean-Paul-Le-Chanois-443-49-76-0.html>, Zugriff 6.3.2022.

1323 Vgl. ebd.

1324 Die Struktur von *Le Temps des Cerises* basiert auf vier Jahresangaben (1895, 1900, 1914 und 1937), die jeweils mit Ereignissen verbunden waren, welche im Film thematisiert werden. Das Jahr 1895 entspricht dem Geburtsjahr der zwei Protagonisten, 1900 fand die fünfte Pariser Weltausstellung statt, 1914 brach der Erste Weltkrieg aus, und 1937 war das Jahr der Pariser Weltausstellung für Kunst und Technik unter dem Front Populaire.

1325 Eine Pension speziell für die ärmeren Schichten wird im Film immer wieder über den Fleiß und das gleichzeitig schwere Schicksal der Betroffenen legitimiert. So wird etwa die Situation eines Bauern beschrieben, der seinen Sohn im Krieg verlor und sich nun im Alter ohne Einkünfte in einer ausweglosen Situation befindet. Arbeiterinnen und Arbeiter werden stets als fleißig dargestellt, während das bürgerliche Milieu in einem negativeren Licht erscheint.

lien« angesprochen, die im Wahlkampf immer wieder Thema war.¹³²⁶ Der Krieg wird ganz im Sinne der Volksfront als zerstörerisch dargestellt. Aus Zeitungsartikeln vom November 1937, die in den Front-Populaire-nahen Zeitungen *L'Œuvre* und *Ce soir* erschienen, geht hervor, dass *Le Temps des Cerises* unmittelbar nach seiner Veröffentlichung mehrfach zensuriert wurde.¹³²⁷ Demnach erschien bereits vor November eine zensurierte Version, woraufhin die Behörde noch weitere Streichungen verlangte.¹³²⁸ In *Ce soir* wurden die Zensurierungen als »à tort et à travers et en dépit du bon sens«¹³²⁹ kritisiert.

Bei der Premiere von *Le Temps des Cerises* am 18. September 1937 im Veranstaltungssaal Apollo waren laut der *Humanité* bedeutende, kommunistische Politiker anwesend, und zwar Marcel Cachin, Maurice Thorez und Jacques Duclos.¹³³⁰ Letzterer hielt offenbar eine ausführliche Rede, in welcher er wiederholt die Bedeutung der Volksfront betonte.¹³³¹ Die Kritik der *Humanité* fiel angesichts der kommunistischen Linie der Zeitung verständlicherweise äußerst positiv aus. Es handle sich um ein »œuvre d'art et de cœur«¹³³². Ebenso lobte der Kommunist Georges Sadoul den Streifen in *Regards* als »œuvre sensible, vraie, humaine, émouvante«¹³³³. In *Ce soir* war von einem »film de propagande réussi«¹³³⁴ die Rede. Weniger begeistert zeigten sich rechte Journale, wie *L'Action française*. »Qui paie la très coûteuse réalisation du film et les trois voitures spéciales qui iront le montrer dans les campagnes? Moscou, Moscou et sans doute Berlin qui a intérêt à la révolution chez nous«¹³³⁵, hieß es dort. Die *Humanité* reagierte am Folgetag auf diese Vermutung der Finanzierung durch ausländische Gelder, indem sie über die

1326 Demnach wurde Frankreich im Wesentlichen von 200 einflussreichen Familien kontrolliert, deren Macht die Volksfront einschränken wollte.

1327 Vgl. Anon.: »Le Temps des Cerises à la censure«, in: *L'Œuvre*, 20.11.1937, S. 7. – L.–R. D.: »Le Temps des Cerises«, in: *Ce soir*, 22.11.1937, S. 6.

1328 Welche Teile des Films genau von Zensurierungen betroffen waren, wird in den Artikeln nicht genannt.

1329 L.–R. D.: »Le Temps des Cerises«, in: *Ce soir*, 22.11.1937, S. 6. Dt. Übers.: »zu Unrecht und jeglichem gesunden Menschenverstand zum Trotz«.

1330 Vgl. P. L. D.: »La présentation du ›Temps des Cerises‹«, in: *L'Humanité*, 19.9.1937, S. 4.

1331 Vgl. ebd.

1332 Ebd. Dt. Übers.: »Kunstwerk und Herzensangelegenheit«.

1333 Sadoul, Georges: »Le Temps des Cerises«, in: *Regards*, 30.9.1937, S. 15. Dt. Übers.: »empfindsames, echtes, menschliches, ergreifendes Werk«.

1334 L.–R. D.: »Le Temps des Cerises«, in: *Ce soir*, 22.11.1937, S. 6. Dt. Übers.: »gelungenen Propagandafilm«.

1335 Anon.: »L'argent de l'étranger«, in: *L'Action française*, 20.9.1937, S. 1. Dt. Übers.: »Wer bezahlt die äußerst kostenaufwändige Realisierung des Films und die drei Spezialfahrzeuge, um ihn auch in ländlichen Gegenden auszustrahlen? Moskau, Moskau und ohne Zweifel Berlin, das bei uns eine Revolution in Gang setzen will«.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

»commentaires malveillants et faciles«¹³³⁶ gewisser »journaux réactionnaires et fascistes«¹³³⁷ berichtete.

Die Filmmusik von *Le Temps des Cerises* wurde von Joseph Kosma komponiert. Im Gegensatz zu Eislers Art der recht »autonomen« Filmmusik-Vertonung optierte Kosma für eine Untermalung des Bildes, eine Illustrierung der Handlung sowie die Erzeugung bestimmter Stimmungen durch Musik.¹³³⁸ Kosmas Vertonung von *Le Temps des Cerises* enthält keine eindeutigen Merkmale »politischer« Musik, wie zum Beispiel musikalische Zitate aus politischen Stücken. Die Musik wird ausschließlich durch die Einbettung in den ganz offen propagandistischen Film mit politischem Gehalt aufgeladen. Obwohl also die Partitur allein nicht als »politisch« identifiziert werden kann, ist das Gesamtergebnis, also die Musik gemeinsam mit dem Bild, ein propagandistisches. Zudem wird Joseph Kosma als Urheber der Musik durch seine Teilnahme an dem Projekt mit der politischen Linie, die im Film vermittelt wird, in Verbindung gebracht. Dass er für einen kommunistischen Propagandafilm angefragt wurde, weist auf seine Beziehungen in entsprechende Kreise hin. Die Annahme dieser Anfrage vonseiten Kosmas und die Komposition der Musik unter seinem echten Namen (und keinem Pseudonym) spricht für eine aktive Entscheidung des Komponisten für eine Unterstützung des PCF.

Die Aufladung von Kosmas Partitur mit politischem Gehalt findet nicht nur durch die filmischen Inhalte, sondern auch durch bestimmte Lieder statt, die zwischen den von Kosma komponierten, orchestralen Passagen eingespielt werden. Eines dieser Lieder ist das im Jahr 1868 entstandene Stück *Le Temps des Cerises* von Jean-Baptiste Clément und Antoine Renard, das dem Film seinen Namen gab. Im Film wird *Le Temps des Cerises* gleich zu Beginn von einer Personengruppe auf der Straße gesungen, wodurch das Lied quasi als Motto des Films dient. Obwohl es bereits 1868 entstand, wird es heute stark mit der Pariser Kommune von 1871 assoziiert. Vermutlich sind

1336 Anon.: »La présentation du matériel électoral du parti et du film »Le temps des cerises«, in: *L'Humanité*, 21.9.1937, S. 4. Dt. Übers.: »gehässigen und oberflächlichen Kommentare«.

1337 Ebd. Dt. Übers.: »reaktionärer und faschistischer Journale«.

1338 In einer Szene zum Beispiel, in der ein Bauer seine Wut zum Ausdruck bringt, dass seine Frau von ihren reichen Vorgesetzten gekündigt wurde, erklingt ein dramatischer, orchestraler Satz mit besonderer Präsenz der Blechbläser, dissonanten Klängen und einem drängenden *accelerando*. Ähnlich verfuhr Kosma, als er das Herannahen des Krieges dramatisch vertonte und die Taktschläge im Marschrhythmus zusätzlich hervorhob, wodurch Assoziationen mit einer herannahenden Armee aufkommen. In der Szene, in welcher ein Arbeiter namens Gaston Ravaux von seiner Firma gekündigt wird und Suizid begehen will, entschied sich Kosma für einen langsamen, sentimental Satz mit einer dramatischen Geigenmelodie. Passend zu einer Jahrmarktszene erklingt wiederum eine schnelle Polka.

für diese Assoziation spezifische Textstellen aus dem Lied verantwortlich. So lassen sich etwa folgende Abschnitte mit etwas Interpretationsspielraum mit der Pariser Kommune in Verbindung bringen: »Cerises d'amour aux robes pareilles/Tombant sur la feuille en gouttes de sang«¹³³⁹, »C'est de ce temps-là que je garde au cœur/Une plaie ouverte«¹³⁴⁰ oder »J'aimerai toujours le temps des cerises/Et le souvenir que je garde au cœur«¹³⁴¹. Mit diesen Textpassagen könnte man Ausschnitte aus einem revolutionären Kriegsschauplatz assoziieren, wie zur Zeit der Pariser Kommune die französische Hauptstadt einer war. Wenn man den gesamten Text betrachtet, scheint es jedoch wahrscheinlicher, dass sich der Dichter Jean-Baptiste Clément in Wirklichkeit auf eine schmerzvolle Liebesgeschichte bezog. Dennoch kann angenommen werden, dass Jean-Paul Le Chanois den Filmtitel *Le Temps des Cerises* aufgrund der Assoziation mit der Pariser Kommune wählte, um an diese revolutionären Zeiten zu erinnern und gleichzeitig eine Verbindung der Revolution zur Gegenwart der 1930er Jahre herzustellen.

Ein weiteres Lied, das politische Assoziationen hervorruft und im Film *Le Temps des Cerises* vorkommt, ist *Allons au-devant de la vie* von Dimitri Schostakowitsch. Dieser komponierte das Stück ursprünglich auf einen russischen Text von Boris Kornilov für den sowjetischen Film *Contre-plan*¹³⁴² im Jahr 1932. 1935 übersetzte Jeanne Perret den Liedtext ins Französische. Wie bereits die russische Fassung des Liedes wurde auch die französische Übersetzung zu Zeiten des Front Populaire zu einem Erfolgshit. Abgesehen von *Le Temps des Cerises* kommt es noch in weiteren Front-Populaire-Filmen vor, zum Beispiel in *La Vie est à Nous*. Wie die Präsenz des Liedes auf der 2018 erschienenen CD *Le Front Populaire: mai 1936 – avril 1938* vermittelt, wird es auch heute noch mit der Volksfront assoziiert.¹³⁴³

Nicht fehlen durfte in einem kommunistischen Propagandafilm wie *Le Temps des Cerises* natürlich die *Internationale* als Hymne der Arbeiterbewegung, die zudem bis 1942 die Hymne der Sowjetunion darstellte. Der Text der *Internationale* wurde von Eugène Pottier zur Zeit der Pariser Kommune 1871 geschrieben und die Musik von Pierre Degeyter um 1888. Im Film

1339 Dt. Übers.: »Kirschen der Liebe, umhüllt mit Liebe/Fallen in der Form von Bluttröpfen auf das Blatt«.

1340 Dt. Übers.: »Es ist von jener Zeit, von der ich im Herzen/eine offene Wunde trage«.

1341 Dt. Übers.: »Ich werde die Zeit der Kirschen immer lieben/Und die Erinnerung, die ich im Herzen behalte«.

1342 Dieser Film entstand zum Anlass des 15. Jahrestags der Oktoberrevolution und ist im Sinne sowjetischer Propaganda konzipiert.

1343 Chorale Populaire de Paris: »Au devant de la vie«, in: *Le Front Populaire: mai 1936 – avril 1938*, CD 2, EPM Musique, 2018.



Abb. 23: Filmausschnitt aus *Le Temps des Cerises* (01:05:06)

Le Temps des Cerises wird das Lied im Anschluss an den erwähnten Vortrag von Jacques Duclos eingespielt, wenn das vorwiegend aus älteren Menschen bestehende Publikum nach tobendem Applaus mit erhobenen Fäusten den Kommunismus und Duclos' Rede über die »Pension für alle« hochleben lässt (siehe Abb. 23). Das kollektive Singen der *Internationale* am Ende politischer Veranstaltungen war als Zeichen des gemeinsamen politischen Kampfes in den 1930er Jahren üblich.

6.4 Jean Renoir und Joseph Kosma: *La Marseillaise* und *La Grande Illusion*

Jean Renoir und Joseph Kosma kooperierten allein in den 1930er Jahren für ganze sechs Spielfilme. Laut dem Sänger Didier Henry waren in der Beziehung zwischen Renoir und Kosma Freundschaft, Kunst und Politik nicht zu trennen.¹³⁴⁴ Was ihre Beziehung zur Politik betrifft, hatten sie eine ähnliche

1344 Vgl. Henry, Didier: »Joseph Kosma, un musicien en liberté«, in: *Bulletin d'information du Centre de Documentation Musicale Bibliothèque Gustav Mahler*, Januar 2001, S. 4.

Einstellung. Wie Kosma war auch Renoir ein »compagnon de route«¹³⁴⁵ der Kommunistischen Partei und an diversen Kulturprojekten im Rahmen der Volksfrontbewegung insbesondere im Umkreis der Kommunistischen Partei beteiligt, aber kein offizielles Parteimitglied.¹³⁴⁶ Die Zusammenarbeit von Renoir und Kosma fand in unmittelbarem Austausch statt. Da Renoir selbst sehr an Musik und ihrer Rolle im Film interessiert war, besprach er die Konzeption der Filmmusiken stets direkt mit Kosma.¹³⁴⁷ Renoir hatte generell die Angewohnheit, sich im Rahmen der Dreharbeiten mit allen an den Filmen Beteiligten persönlich zu treffen, um sicherzustellen, dass der von ihm gewünschte Esprit in allen Belangen zur Geltung käme.¹³⁴⁸ »[S]ans imposer il impose quand même plus que n'importe qui«¹³⁴⁹, so Kosma in einem Interview über Renoirs Erfolgsgeheimnis. Diese Vorgehensweise empfand Kosma jedoch keineswegs als unangenehm, wie er betont, sondern genoss im Gegenteil die Kooperation.¹³⁵⁰ Umgekehrt nahm auch Renoir die Zusammenarbeit mit Kosma als bereichernd wahr, wie er in einem Interview über die Filmmusik von *Partie de Campagne* vermittelte. »De temps en temps dans les films, quand les metteurs en scène n'interviennent pas trop, ça va beaucoup mieux«¹³⁵¹, meinte Renoir, um sein Vertrauen in Kosma in Sachen Filmmusik zu verdeutlichen.¹³⁵²

Das Duo Jean Renoir und Joseph Kosma ist bis heute für seine Filme im Sinne des Front Populaire bekannt. Zwei dieser Filme sind *La Grande Illusion* und *La Marseillaise*, die beide im Rahmen der Réalisations d'art cinématographique produziert wurden. Der Ursprung beider Filmtitel vermittelt einen politischen Hintergrund. So geht der Titel *La Marseillaise* auf das gleichnamige, revolutionäre Lied zurück, das auch im Film vorkommt. Dieses Lied war entstanden, als es darum ging, die Revolutionsarmeen zu Zeiten der Französischen Revolution für die »Koalitionskriege« zu motivieren. Wie aus

- 1345 Curchod, Olivier: *La Grande Illusion*, Paris: Nathan, 1994, S. 6. Dt. Übers.: »Weggefährte«.
 1346 Vgl. Gillaume-Grimaud 1986, S. 62.
 1347 Vgl. Fleuret 1989, S. 155.
 1348 Vgl. Pénet, Martin: *Tour de chant: Joseph Kosma (1905–1969) (2/5)*, 15.9.2019, URL: <https://www.francemusique.fr/emissions/tour-de-chant/joseph-kosma-2-4-75594>, Zugriff 6.3.2022.
 1349 Ebd. Dt. Übers.: »Ohne zu bestimmen, bestimmt er dennoch mehr als sonst irgendjemand«.
 1350 Vgl. ebd.
 1351 France Musique: *La rencontre Renoir/Kosma*, 27.1.2019, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eAOMJ29a1MI>, Zugriff 6.3.2022. Dt. Übers.: »Zeitweise ist es viel besser, wenn die Regisseure in Filmen nicht zu stark intervenieren«.
 1352 Im Speziellen nahm Renoir hier auf ein Chanson von Kosma aus *Partie de Campagne* Bezug, für das Kosma auf eigene Faust entschieden hatte, dass es im Film ohne Text – auf die Silbe/3/ – gesungen werden solle.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr



Abb. 24: Plakat von *La Grande Illusion*

einem frühen Entwurf des Films hervorgeht, war zunächst der Titel »De la révolution française de 1789 à la victoire de Valmy« vorgesehen, der noch expliziter politisch gewesen wäre.¹³⁵³ Der Titel *La Grande Illusion* wiederum wurde vermutlich durch das Buch *The Great Illusion* (1909) von Norman Angell inspiriert, das von den desaströsen Konsequenzen des Krieges handelt. Für diese Vermutung spricht, dass Renoir über die Bedeutung des Titels meinte: »il me semblait qu’il [le titre] représentait bien que la guerre est une grande illusion«¹³⁵⁴. Dass der Krieg als Illusion dargestellt werden sollte, wird zudem über ein Filmplakat aus den 1930er Jahren vermittelt, auf dem ein Soldat und eine blutende, in einem Stacheldraht festhängende Friedenstaube abgebildet sind (siehe Abb. 24).

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Filme *La Marseillaise* und *La Grande Illusion* ist, dass Inhalte aus der Vergangenheit abgehandelt werden,

1353 Vgl. Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »De la révolution française de 1789 à la victoire de Valmy«, in: *Ciné-Liberté/Fonds de l’Association des Maisons de la Culture*, 104AS3.

1354 Zit. nach Gillaume-Grimaud 1986, S. 153. Dt. Übers.: »es scheint mir, er [der Titel] bedeutete wohl, dass der Krieg eine große Illusion sei«.

aber jeweils mit einem Bezug zur Gegenwart der Volksfront-Ära. *La Marseillaise* handelt von zwei Revolutionären aus Marseille, die nach Paris fahren, um die Französische Revolution mitzugestalten. Ein bedeutendes Ereignis, das im Film thematisiert wird, ist die im ursprünglich vorgesehenen Titel erwähnte Schlacht von Valmy, die einen wichtigen Sieg der Revolutionskräfte gegen die ausländischen Gegner der antifranzösischen »Koalition« markierte. Renoir griff also auf die Beschreibung wahrer Gegebenheiten zurück, um die Bedeutung der Französischen Revolution aufzuzeigen. Gleichzeitig sollten über diesen revolutionären Kontext explizit Parallelen zur Volksfrontbewegung, die sich selbst als revolutionäre Bewegung erachtete, hergestellt werden. Um aber zu starke Assoziationen mit der Gegenwart und damit zusammenhängend auch potenzielle gewaltsame Ausschreitungen zu vermeiden, habe man sich bewusst dafür entschieden, dass der Film in der Vergangenheit spielt, heißt es im Film-Entwurf.¹³⁵⁵ *La Grande Illusion* wiederum handelt von den zwei Franzosen Maréchal und Boëldieu, die im Jahr 1916 in ihrem Militärflugzeug vom deutschen Kommandanten Rauffenstein abgeschossen werden und so in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten. Boëldieu und Rauffenstein freunden sich unerwarteterweise über ihre Klassen-Solidarität – beide sind aristokratischer Herkunft – an. Rauffenstein verhilft Boëldieu und seinen Kollegen sogar zur Flucht, sieht sich aber in der Hitze des Gefechts gezwungen, auf die Flüchtenden zu schießen, wodurch er Boëldieu tödlich verletzt. Maréchal und der jüdische Schneider Rosenthal können hingegen unversehrt fliehen. Sie kommen bei der deutschen Bäuerin Elsa unter, die mit Maréchal eine Liebesbeziehung eingeht. Am Ende des Films erreichen sie erfolgreich die Schweiz.¹³⁵⁶ Ein Bezug zur Volksfrontpolitik ist in *La Grande Illusion* speziell durch den Pazifismus zu erkennen,

1355 Vgl. Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »De la révolution française de 1789 à la victoire de Valmy«, in: *Ciné-Liberté/Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS3.

1356 Vgl. Renoir, Jean: *La Grande Illusion*, Paris: Réalisations d'art cinématographique, 1937. Für die Inhalte des Films *La Grande Illusion* wurde Jean Renoir zum Teil durch eigene Erfahrungen inspiriert, denn der Regisseur war im Ersten Weltkrieg in einer Flugstaffel im Einsatz. Zum anderen lieferte der Militärgeneral Armand Pinsard Ideen für das Drehbuch des Films. Pinsard und Renoir, die sich von früher kannten, waren 1934 im Rahmen der Dreharbeiten zu *Toni* zufällig wieder aufeinandergetroffen, als sich Renoir beim Militär über Fluglärm beschwerte, der die Tonaufnahmen behinderte. Pinsard war damals gerade als General beim Militär im Einsatz. Pinsard und Renoir trafen sich von da an immer wieder, und bei einem dieser Treffen berichtete Pinsard über seine Kriegsgefangenschaft in Deutschland sowie seine Flucht, was ebenfalls Stoff für *La Grande Illusion* lieferte (vgl. Truffaut, François: »Préface«, in: *La Grande Illusion*, hrsg. von Gérard Vaugeois, Paris: Baland, 1974, S. 7). Jean Renoir schrieb das Drehbuch des Films gemeinsam mit dem Belgier Charles Spaak, der bereits am Drehbuch des Arbeiterstreifens *La Belle Équipe* (1936) beteiligt war.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

der sich über mehrere Aspekte äußert: den betont menschlichen Umgang mit den Kriegsgefangenen, die freundschaftliche Annäherung von Deutschen und Franzosen, die Unterstützung Rauffensteins bei der Flucht der Franzosen aus dem Gefangenenlager, die Liebesbeziehung von Maréchal zu Elsa sowie die Tatsache, dass sich die Grenzwächter an der Schweizer Grenze am Ende des Films dagegen entscheiden, auf die Franzosen zu schießen. Die pazifistischen Tendenzen in *La Grande Illusion* wurden auch in einer Rezension im *Populaire* erwähnt, in der es hieß, es würden »l'idiotie terrible de la guerre, la stupidité cruelle de toutes les guerres«¹³⁵⁷ entlarvt.

Interessanterweise wurde *La Grande Illusion* auch vom rechten politischen Milieu positiv aufgenommen. Dies war insbesondere auf abweichende Interpretationen der Inhalte zurückzuführen.¹³⁵⁸ Im nationalistischen *Candide* wurde etwa »l'essence du nationalisme intelligent, le lien secret qui unit tous les hommes d'un pays«¹³⁵⁹ als zentrale Aussage des Films interpretiert. In der rechten Zeitung *L'Action française* hieß es, in *La Grande Illusion* gehe es nicht um einen »pacifisme utopique«¹³⁶⁰, sondern es würde vielmehr aufgezeigt, dass der Krieg manche Menschen zu besseren Menschen macht – wie zum Beispiel den Juden Rosenthal, der ohne Krieg »un vulgaire trafiquant d'argent«¹³⁶¹ geblieben wäre. Wie in der mitte-links positionierten *Revue Bleue* zu lesen war, trug abgesehen von den unterschiedlichen Interpretationen auch das Talent Jean Renoirs dazu bei, dass *La Grande Illusion* von politisch unterschiedlich gepolten Menschen geschätzt wurde.¹³⁶² Heute wird *La Grande Illusion* in der Sekundärliteratur durchweg politisch links verortet, während nationalistische Deutungen ausbleiben. Der Geschichtswissenschaftler Pascal Ory klassifiziert *La Grande Illusion* als »film de gauche«¹³⁶³, die Filmkritikerin Charlotte Garson bezeichnet ihn als »charge contre tous les nationalismes et, pas si incidemment, contre l'antisémitisme«¹³⁶⁴, und laut

1357 Ch. J.: »La Grande Illusion«, in: *Le Populaire*, 11.6.1937, S. 5. Dt. Übers.: »die schreckliche Idiotie des Krieges, die furchtbare Dummheit aller Kriege«.

1358 Vgl. Gillaume-Grimaud 1986, S. 152.

1359 Fayard, Jean: »La Grande Illusion«, in: *Candide*, 17.6.37, S. 17. Dt. Übers.: »die Essenz des vorbildhaften Nationalismus, die geheime Verbindung, welche alle Menschen eines Landes vereint«.

1360 Vinneuil, François: »L'Ecran de la Semaine: »La Grande Illusion«, in: *L'Action française*, 11.6.1937, S. 4. Dt. Übers.: »utopischen Pazifismus«.

1361 Ebd. Dt. Übers.: »ein gewöhnlicher Geldschieber«.

1362 Vgl. Thierry, Gaston: »La Grande Illusion«, in: *Revue Bleue*, 19.6.1937.

1363 Ciné-Archives: *Le front populaire: La production et la distribution des films du Front Populaire*, URL: <https://parcours.cinearchives.org/Le-parcours--520-0-3-0.html>, Zugriff 6.3.2022. Dt. Übers.: »Film der Linken«

1364 Garson, Charlotte: »La Grande Illusion de Jean Renoir (1937) ressortie en copie restaurée dans les salles«, in: *Études*, 3 (2012), S. 402. Dt. Übers.: »Anklage gegen jegliche Nationalismen und, nicht nur beiläufig, gegen den Antisemitismus«.

dem Filmwissenschaftler Olivier Curchod wird in *La Grande Illusion* »une idéologie Front populaire de rapprochement du peuple«¹³⁶⁵ vermittelt. Eine solche Nähe zum Front Populaire wird zudem in mehreren Buch- und CD-Titeln angedeutet. Beispiele hierfür wären die CD-Sammlung *Le Front Populaire ou »La Grande Illusion«* (2006), das Buch *La Grande Illusion? Le Parti communiste français et la Défense nationale à l'époque du Front Populaire* (2006)¹³⁶⁶ von Georges Vidal oder das Werk *La belle illusion: culture et politique sous le signe du front populaire 1935–1938* (1994)¹³⁶⁷ von Pascal Ory.

Was *La Marseillaise* betrifft, weisen abgesehen vom Inhalt noch weitere Aspekte auf eine Verortung im Umkreis des Front Populaire hin. So hatten die CGT (von der auch die Initiative zur Entstehung des Films ausging)¹³⁶⁸, das Comité de Coordination, die Kulturorganisationen Mai 36 und Ciné-Liberté, die Front-Populaire-Regierung sowie mehrere Organisationen der Volksfront die Schirmherrschaft inne.¹³⁶⁹ Demnach sollte ein Film entstehen, der nicht nur von einer Parteilinie geprägt war, denn Mai 36 war im sozialistischen Milieu zu verorten und Ciné-Liberté im kommunistischen. Zudem wurden das Drehbuch und die Musik des Films kollektiv verfasst, was unter der Volksfront eine gängige Praxis darstellte.¹³⁷⁰ Zwischen dem Entwurf von *La Marseillaise* und der tatsächlichen Umsetzung veränderte sich jedoch die Besetzung sowohl für das Drehbuch als auch für die Filmmusik.¹³⁷¹ Ursprünglich waren für das Drehbuch Charles Spaak, Henri Jeanson, A. P. Antoine, Marcel Achard, Jean-Richard Bloch, Henri Lenormand und Georges Lefebvre vorgesehen. Schlussendlich schrieb aber Jean Renoir in Kollaboration mit Nina Martel-Dreyfus und dem aus NS-Deutschland emigrierten Antifaschisten Carl Koch das Drehbuch des Films. Die Komposition der kollektiven Filmmusik hätten die in der FMP aktiven¹³⁷² Komponisten

- 1365 Curchod 1994, S. 73. Dt. Übers.: »eine Front-populaire-Ideologie des Zusammenrückens des Volkes«.
- 1366 Obwohl der Titel »La Grande Illusion?« hier in Bezug auf die Position des PCF in Sachen nationale Verteidigung zu Zeiten des Front Populaire und nicht bezüglich des kulturellen Bereichs gemeint ist, wird damit eine Verbindung zwischen *La Grande Illusion* und der Volksfront vermittelt.
- 1367 Der Titel »La belle illusion« stellt eine Kombination aus den Filmtiteln *La Belle Équipe* und *La Grande Illusion* dar, wie Ory zu Beginn seines Buches anmerkt.
- 1368 Vgl. Bergan, Ronald: *Jean Renoir: Projections of Paradise*, Woodstock (NY): Overlook Press, 1994, S. 182.
- 1369 Vgl. Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »De la révolution française de 1789 à la victoire de Valmy«, in: *Ciné-Liberté/Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS3.
- 1370 Vgl. hierzu Bethe 2016.
- 1371 Vgl. Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »De la révolution française de 1789 à la victoire de Valmy«, in: *Ciné-Liberté/Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS3.
- 1372 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 32.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

Arthur Honegger, Georges Auric, Darius Milhaud, Charles Koechlin und Jacques Ibert sowie Joseph Kosma übernehmen sollen.¹³⁷³ Im Endeffekt war Joseph Kosma der einzige dieser Komponisten, der tatsächlich am Projekt teilnahm. Zudem wurde der kommunistisch engagierte Komponist Henri Sauveplane¹³⁷⁴ ins Boot geholt. Kosma und Sauveplane leisteten ihre musikalischen Beiträge zum Film separat. Das ursprünglich angestrebte Ziel einer gemeinschaftlichen Komposition wurde in *La Marseillaise* also nicht durchgesetzt. Was die Mitwirkenden betrifft, bestand die Truppe, ganz im Sinne der Forderungen des Front Populaire, sowohl aus professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern als auch aus Laiendarstellerinnen und -darstellern insbesondere aus dem Arbeitermilieu, die zum Teil auf freiwilliger Basis ohne Bezahlung mitwirkten.¹³⁷⁵ Für die Finanzierung von *La Marseillaise* war geplant, dass sie fast ausschließlich vom Publikum aus erfolgen sollte, und zwar über den Verkauf von Abonnement-Tickets. Diese neuartige Finanzierungsidee konnte jedoch nur teilweise umgesetzt werden.¹³⁷⁶ Eine Premiere stellte des Weiteren die staatliche Inbetriebnahme der in Konkurs gegangenen Gaumont-Studios dar, um die vom Front Populaire angedachte Verstaatlichung des Kinos voranzutreiben – ein Versuch, der ohne weitere Folgen für das Filmgeschäft blieb.¹³⁷⁷

Die Filmmusik von *La Marseillaise* beinhaltet zum einen Instrumentalmusik: einige zeitgenössische Stücke von Kosma und Sauveplane sowie Arrangements von Werken der Komponisten Michel-Richard de Lalande, André Grétry, Jean-Philippe Rameau, Johann Sebastian Bach und Wolfgang Amadeus Mozart.¹³⁷⁸ Diese Stücke weisen keine unmittelbar »politischen« Merkmale auf und werden ausschließlich durch die Einbettung in den Film politisch aufgeladen. Zum anderen kommen auch politische Lieder aus Zei-

1373 Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, waren alle genannten Musiker außer Kosma Teil einer als »Les Sept« bekannten französischen Künstlergruppe. Honegger, Auric, Milhaud, Koechlin und Ibert hatten Erfahrung mit Gemeinschaftskompositionen und waren in unterschiedlichem Ausmaß an insgesamt sieben der acht kollektiven Kompositionen beteiligt, die unter dem Front Populaire entstanden (vgl. Bethé 2016, S. 84–85).

1374 Sauveplane war Musikkritiker der *Humanité* und für seine politischen Kompositionen bekannt – zum Beispiel *Le sac mal fait*, *La corvée de bois*, *Chants du campeur* oder das Maurice Thorez gewidmete *Prélude* (vgl. Robert, Frédéric: »Sauveplane Henri«, in: *Le Maitron – dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social*, URL: <https://maitron.fr/spip.php?article130621>, Zugriff 6.3.2022).

1375 Vgl. Ory 1994, S. 452.

1376 Vgl. Bergan 1994, S. 182. Im Endeffekt übernahm die CGT etwa vier Fünftel der Finanzierung (vgl. Ory 1975, S. 165).

1377 Vgl. Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »De la révolution française de 1789 à la victoire de Valmy«, in: *Cinéma-Liberté/Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS3.

1378 Vgl. Monaco, James: *The Movie Guide*, New York: Perigee, 1992, S. 439.

ten der Französischen Revolution, wie *Ah! Ça ira* oder eben die *Marseillaise*, im Film vor. Joseph Kosma arrangierte für den Streifen das Volkslied *Le Montagnard émigré* mit einem Text von Chateaubriand aus dem Jahr 1806, in dem die sehnsuchtsvolle Erinnerung eines Emigranten an Frankreich beschrieben wird.¹³⁷⁹ Diese Bearbeitung wurde 1938 bei Le Petit Duc in Paris unter dem Titel *L'Émigré* als separate Partitur herausgegeben.¹³⁸⁰ Im Film *La Marseillaise* singt eine französische Aristokratin, die sich im deutschen Koblenz befindet und sich nach ihrem Heimatland sehnt, das Lied *L'Émigré*.¹³⁸¹ Koblenz war ein Symbol der Gegenrevolution, denn dorthin flohen zahlreiche französische Adelige, mit dem Ziel, gemeinsam mit anderen Monarchien Europas eine Beendigung der Revolution herbeizuführen.¹³⁸² Durch diese Koblenz-Thematik im Film wird das bereits an sich durch die Emigrations-Thematik gewissermaßen politisch geprägte Lied zusätzlich mit politischem Gehalt aufgeladen. Des Weiteren sind »unpolitische« Chansons wie *Frou-Frou* von Hector Monréal und Henri Blondeau oder *Si tu veux, Marguerite* von Vincent Telly und Albert Valsien Teil des Films. Die musikalische Leitung der Filmmusik-Aufnahmen von *La Marseillaise* übernahm Roger Désormière, der wahrscheinlich bekannteste, im Umkreis des Front Populaire engagierte Dirigent.¹³⁸³

In *La Grande Illusion* kommen ebenfalls diverse Lieder vor – 20 an der Zahl. Auch in diesem Film wird die *Marseillaise* eingespielt, und zwar stets in Zusammenhang mit Frankreich-bezogenen Kontexten, zum Beispiel als die französische Eroberung von Douaumont Thema ist. Als deutsches Äquivalent der *Marseillaise* und Symbol für den Patriotismus der Deutschen fiel die Wahl auf *Die Wacht am Rhein*. Es handelt sich dabei um ein im Zuge der Rheinkrise des 19. Jahrhunderts entstandenes Lied, das mit dem Deutsch-Französischen Krieg zu einer inoffiziellen Hymne der Deutschen wurde.¹³⁸⁴ Als Symbol der Engländer wird in *La Grande Illusion* wiederholt das Lied

1379 Vgl. Le Yaouanc, Moïse: »Combien j'ai douce souvenance: Combourg ou l'Auvergne?«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Januar-Februar 1991, S. 56.

1380 Vgl. Kosma, Joseph: *L'Émigré*, Paris: Le Petit Duc, 1938.

1381 Gespielt wird die singende Aristokratin im Film von der Opernsängerin Irène Joachim, die ab Ende der 1930er Jahre eine bemerkenswerte Karriere hinlegte.

1382 Vgl. Henke, Christian: *Coblenz: Symbol für die Gegenrevolution*, Stuttgart: Thorbecke, 2000.

1383 Vgl. Racine, Nicole: »Désormière Roger [Désormière Pierre, Roger]«, in: *Le Maitron – dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social*, URL: <https://maitron.fr/spip.php?article22513>, Zugriff 6.3.2022.

1384 In *La Grande Illusion* singen deutsche Soldaten *Die Wacht am Rhein* in einer Szene bei gemütlichem Zusammensein – ein Hinweis darauf, dass das Lied zum »usuellen Volkslied« vor allem im Chorwesen geworden war.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

It's a Long Way to Tipperary gespielt bzw. gesungen, das im Ersten Weltkrieg eine inoffizielle Hymne der britischen Soldaten darstellte.¹³⁸⁵ Die genannten Lieder erfüllen im Film die Funktion von Leitmotiven. Neben diesen politischen Liedern wird zudem das an sich »unpolitische« Lied *Il était un petit navire* zu einem Politikum stilisiert.¹³⁸⁶ Da die Kriegsgefangenen im Film das Lied als Zeichen einer kollektiven Rebellion gegen die deutsche Gefangenschaft singen und auf hohen Metallflöten musizieren, wird es in *La Grande Illusion* zum Symbol einer kollektiven Revolte – zumal diese Revolte wortlos, ausschließlich durch das Singen und Spielen des Liedes ausgedrückt wird. Inwiefern Joseph Kosma in die Auswahl der genannten Lieder involviert war, ist nicht bekannt. An der Realisierung einzelner Lieder war er aber offenbar als Musiker beteiligt, denn der im Film gezeigte Klavierbegleiter von *Die Wacht am Rhein* sieht Kosma zum Verwechseln ähnlich (siehe Abb. 25). Obwohl die Person nur kurz von der Seite und von hinten zu sehen ist, handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um Kosma – wofür auch die Klavierkünste der Person sprechen.

Die instrumentale, von Kosma¹³⁸⁷ komponierte Filmmusik in *La Grande Illusion* weist einzelne, hier im Anschluss beschriebene Merkmale auf, worüber sie mit einer politischen Note versehen wird. Ein Beispiel wäre der mehrfache musikalische Verweis auf Passagen des dritten und vierten Satzes der Es-Dur-Sinfonie von Igor Strawinsky.¹³⁸⁸ Dass Kosma ausgerechnet Strawinsky zitierte, könnte politisch motiviert gewesen sein, da Strawinsky und seine Musik im NS-Regime ein Streitthema darstellten.¹³⁸⁹ So wurde der Komponist insbesondere zu Beginn der NS-Zeit in Deutschland aufgrund seiner Affinität zu Frankreich, seiner modernistischen Tendenzen in der Komposition sowie seines angeblich jüdischen Glaubens¹³⁹⁰ stark kritisiert. Ab 1936 kam es angesichts der Popularität seiner neoklassizistischen

1385 Das Lied handelt von einem Iren in England, der über sein Heimweh und die Sehnsucht nach einem Mädchen singt.

1386 Inhaltlich geht es in *Il était un petit navire* um einen Matrosen, der Gefahr läuft, von anderen Matrosen auf See verspeist zu werden, da die Essensvorräte aufgebraucht sind. Nach einem Stoßgebet des potenziellen Opfers wird es dadurch gerettet, dass plötzlich tausende Fische in das Boot springen und folglich der Matrosenmannschaft als Nahrung dienen.

1387 Auf dem Klavierauszug des Vorspanns ist als Komponist nicht nur Kosma angeführt, sondern auch Maurice Gracey, der die Noten verlegte (vgl. Kosma, Joseph; Gracey, Maurice: *Générique du film: »La Grande Illusion«*, Paris: Smyth, 1937). Inwiefern Gracey Einfluss auf die Filmpartitur Kosmas hatte, ist unklar.

1388 Vgl. Curchod 1994, S. 84.

1389 Vgl. Evans, Joan: »Die Rezeption der Musik Igor Strawinskys in Hitlerdeutschland«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2 (1998), S. 91–109.

1390 Dabei handelt es sich um eine Fehlinformation, denn Strawinsky war gar kein Jude.



Abb. 25: Filmausschnitt aus *La Grande Illusion* (00:34:41)

Musik hingegen zu einer vermehrten Akzeptanz im Rahmen der NSDAP. Auch wurden verstärkt seine arische Herkunft sowie seine Affinität mit dem Faschismus betont – wobei diese Affinität dem italienischen Faschismus der 1920er Jahre galt und nicht dem Nationalsozialismus.¹³⁹¹ Möglicherweise entschied sich Kosma gerade deshalb für Verweise auf die Musik Strawinskys, weil er diese Doppelrolle als »Freund« und gleichzeitig »Feind« der Nationalsozialisten verkörperte. In *La Grande Illusion* ist diese Spannung zwischen Freund- und Feindschaft jedenfalls ein wichtiges Thema. Es könnte auch sein, dass Kosma den Strawinsky-Hass vieler Nationalsozialisten im Hinterkopf hatte, als er sich für musikalische Zitate von Strawinsky entschied, was in dem Fall einer politischen Entscheidung gleichkommen würde. Genauso gut könnten aber auch gar keine politischen Aspekte eine Rolle gespielt haben, sondern die Wahl etwa dadurch motiviert gewesen sein, dass Strawinsky als »Kosmopolit« und über den Nationen stehend galt.

1391 Vgl. Evans 1998, S. 98.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

Politische Assoziationen von Kosmas Filmmusik in *La Grande Illusion* kommen des Weiteren über den Einsatz desselben musikalischen Themas in mehreren Szenen, in denen es um deutsch-französische Verbundenheit bzw. Solidarität geht, zustande.¹³⁹² Durch diese Verbindung des Solidaritäts-Kontextes mit immer derselben Melodie (siehe Notenbeispiel 24) wird diese politisch aufgeladen.



Notenbeispiel 24

Aufgrund der Häufigkeit ihres Erklingens, auch im Vorspann, kann diese Melodie als musikalisches Hauptthema von *La Grande Illusion* betrachtet werden. Damit kommt der deutsch-französischen Solidarität wiederum ein besonderer Stellenwert zu – wodurch die Pazifismus-Thematik eine spezielle Bedeutung erhält.

Die politische Dimension von *La Grande Illusion* wird zusätzlich zu den Inhalten auch über die Rezeption in unterschiedlichen Ländern gemäß ihrer politischen Führungslinie deutlich. Im Frankreich des Front Populaire war der Film äußerst erfolgreich. Innerhalb der ersten zwei Monate nach der Veröffentlichung sahen bereits 200.000 Zuschauerinnen und Zuschauer *La Grande Illusion*.¹³⁹³ Bald kündigten sich auch internationale Erfolge, etwa in England und den USA, an.¹³⁹⁴ In faschistisch regierten Ländern war *La Grand Illusion* hingegen weniger beliebt. Bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig im Sommer 1937 hatte der Film etwa gute Chancen auf einen ersten Preis, wurde jedoch im Endeffekt nur mit einem Trostpreis ausgezeichnet.¹³⁹⁵ Es ist anzunehmen, dass hier politische Gründe im Spiel waren, denn der

1392 Kosma setzt das Thema zum Beispiel in jener Szene ein, in der sich der Franzose Boëldieu und der Deutsche Rauffenstein freundschaftlich unterhalten. Dieselbe Musik erklingt in der Sterbe-Szene von Boëldieu, als Rauffenstein Zeit mit ihm verbringt und wiederum die Verbundenheit der beiden Personen im Vordergrund steht. Am Schluss des Films wird die Melodie erneut gespielt, wenn deutsche Grenzwächter entscheiden, nicht auf die Franzosen Maréchal und Rosenthal zu schießen.

1393 Vgl. Curchod 1994, S. 18.

1394 Vgl. ebd., S. 19.

1395 Vgl. Truffaut 1974, S. 12.

Film wurde nur kurze Zeit später, im Oktober 1937, in Italien unter Benito Mussolini auf die Verbotsliste gesetzt. Laut *Ce soir* hatte das Verbot in Italien sowohl mit Mussolinis Missbilligung der »anti-heroischen« Inhalte des Films¹³⁹⁶ als auch mit der unabhängig vom Film getätigten Kritik Renoirs an der Politik Mussolinis zu tun.¹³⁹⁷ Es kamen weitere Verbote in faschistisch orientierten Ländern hinzu: in NS-Deutschland, Japan, Ungarn und nach dem »Anschluss« im Jahr 1938 auch in Österreich.¹³⁹⁸ Für das Verbot des Films in NS-Deutschland hauptverantwortlich waren die Darstellung der Juden als großzügige und gute Menschen, die thematisierte Liebe zwischen einem Franzosen und einer Deutschen sowie die Vermittlung pazifistischer Wertvorstellungen.¹³⁹⁹ Mit den zunehmenden Spannungen zwischen Frankreich und Deutschland im Herbst 1939 wurde *La Grande Illusion* sogar in Frankreich verboten, da die im Film gezeigten deutsch-französischen Freundschaften nicht mehr gefielen.¹⁴⁰⁰ 1945 behielt man das Verbot in Frankreich zunächst bei, nun mit der Begründung, dass ein gewisser Antisemitismus im Film mitschwinge.¹⁴⁰¹ 1946 kam *La Grande Illusion* in der Normandie wieder in die Kinos, jedoch in einer zensurierten Version, in der Szenen französisch-deutscher Freundschaft sowie französischer Kriegsniederlagen gestrichen worden waren.¹⁴⁰² Bis 1958 eine restaurierte Version des Originals herauskam, waren eigentlich nur mehr zensurierte Fassungen im Umlauf. Ende der 1950er Jahre setzte sich die ursprüngliche Erfolgsgeschichte des Films aus den 1930er Jahren fort, denn *La Grande Illusion* wurde 1958 in Brüssel von 50 internationalen Filmkritikerinnen und -kritikern zum fünftbesten Film der Welt und zum besten französischen Film gekürt.¹⁴⁰³ Zwischen 1964 und 1991 wurde *La Grande Illusion* neun Mal im Fernsehen ausgestrahlt und 1978 bei den César Awards zum zweitbesten französischen Film aller Zeiten gekürt.¹⁴⁰⁴

Obwohl Kosma mit seinen Kompositionen für Renoir-Filme seinerzeit großen Erfolg hatte, wurde er von Fachkreisen damals und auch heute noch

1396 Vgl. Faulkner, Christopher: *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1986, S. 86.

1397 Vgl. Dauven, L.-R.: »Jean Renoir nous parle ...: Pourquoi »La Grande Illusion« est interdite en Allemagne et en Italie«, in: *Ce soir*, 16.12.1937, S. 6.

1398 Vgl. Curchod 1994, S. 19.

1399 Vgl. Dauven, L.-R.: »Jean Renoir nous parle ...: Pourquoi »La Grande Illusion« est interdite en Allemagne et en Italie«, in: *Ce soir*, 16.12.1937, S. 6. – Truffaut 1974, S. 12.

1400 Vgl. Curchod 1994, S. 19.

1401 Vgl. Gillaume-Grimaud 1986, S. 153. – Truffaut 1974, S. 12.

1402 Vgl. Curchod 1994, S. 20.

1403 Vgl. Curchod 1994, S. 21. – Truffaut 1974, S. 12.

1404 Vgl. Curchod 1994, S. 21.

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

zum Teil kritisiert. Die zwei Hauptkritikpunkte betrafen die melodramatische Vertonungstechnik, die als unpassend für den Poetischen Realismus Renoirs betrachtet wurde, und die als zu plakativ angesehene Verwendung traditioneller musikalisch-rhetorischer Mittel – etwa den verminderten Septakkord als »Schreckensakkord«.¹⁴⁰⁵ Ende der 1950er Jahre spielte Kosma mit dem Gedanken, mit der Komposition von Filmmusiken aufzuhören, da er vermehrt mit Produzentinnen und Produzenten über die Gestaltung seiner Musik in Konflikt geriet und gleichzeitig mit der Qualität der Produktionen unzufrieden war. Seine Filmmusik zu *Le Cas du docteur Laurent* wurde beispielsweise als »zu intellektuell« kritisiert, während Kosma wiederum das niedrige Niveau der Produktion anprangerte.¹⁴⁰⁶ Dennoch setzte er die Zusammenarbeit mit einzelnen Regisseuren, wie eben seinem langjährigen Partner Jean Renoir, fort. Gemeinsame Filmprojekte von Renoir und Kosma nach den 1930er Jahren waren *Orvet* (1955), *Eléna et les Hommes* (1956), *Le Testament du Dr. Cordelier* (1959), *Le Dejeuner sur l'Herbe* (1959), *Le Caporal Epinglé* (1962) und *Le Petit Théâtre par Jean Renoir* (1969).¹⁴⁰⁷ Über sein intensives Schaffen im Bereich der Filmmusik – er schrieb die Musik für ca. 50 Kurzfilme und 100 Spielfilme¹⁴⁰⁸ – zog Kosma im Nachhinein folgendes Fazit:

»C'est une heureuse solution d'existence. Si j'en ai écrit beaucoup, ce n'était pas seulement par besoin, mais aussi par goût. Par goût pour le cinéma qui joue un rôle important dans notre société moderne; et parce que, en dépit des mille servitudes auxquelles est soumis le compositeur de musique de films, c'est tout de même une forme d'expression valable.«¹⁴⁰⁹

Demnach betrachtete Kosma den Film als bedeutende künstlerische Ausdrucksweise der modernen Gesellschaft und verteidigte den in der klassischen Musikwelt oftmals verschmähten musikalischen Stellenwert von Filmmusik.

1405 Vgl. Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, S. 315.

1406 Vgl. Fleuret 1989, S. 155–157.

1407 Vgl. Bazin, André: *Jean Renoir*, London; New York: W.H. Allen, 1974.

1408 Vgl. Fleuret 1989, S. 155.

1409 Ebd., S. 157. Dt. Übers.: »Es ist eine gute Existenzsicherung. Ich habe viele Filmmusiken geschrieben, aber nicht nur aus pragmatischen Gründen, sondern auch zum Vergnügen. Aus Freude am Kino, das eine wichtige Rolle in unserer modernen Gesellschaft spielt; und weil es eine gültige Ausdrucksform ist, trotz der tausend Zwänge, denen der Filmmusikkomponist unterlegen ist.«

6.5 Politisches Engagement im Radio

Frankreich hinkte in Sachen Radio zu Beginn der 1930er Jahre noch hinter anderen Ländern wie Deutschland oder England hinterher.¹⁴¹⁰ Der erste Schritt in Richtung eines flächendeckenden Radionetzes für Frankreich wurde mit dem Ferrié-Plan im Jahr 1930 gelegt. 1933 wurde dann ein jährlicher Radiobeitrag eingeführt, um das nationale Radio mit Staatsmitteln zu finanzieren und die Entwicklung staatlicher Sender voranzutreiben. Dennoch machten die zunehmend aufkommenden, kommerziellen Sender nach amerikanischem Vorbild dem staatlichen Radio Konkurrenz. Diese Entwicklung gefiel der Volksfrontregierung, die prinzipiell auf Verstaatlichung setzte, nicht. Folglich führte sie eine hohe Steuer auf Radiowerbung ein, um die kommerziellen Sender zu bremsen, und förderte gleichzeitig das staatliche Radio.¹⁴¹¹ Wie der sozialistische Abgeordnete und Journalist Paul Campargue anmerkte, plante der Front Populaire eine »vaste campagne de propagande en faveur de la Radio«¹⁴¹². Dabei standen vier Aspekte im Vordergrund: erstens, der breiten Masse einen Zugang zum Radio zu ermöglichen; zweitens, die Kulturbildung über das Radio voranzutreiben; drittens, Arbeitsplätze zu schaffen; und viertens, das Radio zu Propagandazwecken zu nutzen. Eine ab Januar 1937 erfolgreich umgesetzte Initiative stellte »radio scolaire«¹⁴¹³ dar: Es handelte sich dabei um Lernsendungen für Schülerinnen und Schüler der Primar- und Sekundarstufe zu unterschiedlichen Themenbereichen.¹⁴¹⁴ Um für mehr Verständnis und Würdigung klassischer Musik zu sorgen, wurden zum Teil nach englischem Vorbild erklärende Abschnitte zwischen den im Radio gespielten Stücken eingebaut.¹⁴¹⁵ Des Weiteren gab es Ansätze, billige Radioapparate (»poste populaire«) in Umlauf zu bringen, um dem breiten Volk einen Radiozugang zu bieten.¹⁴¹⁶ Im Endeffekt blieb es

1410 Vgl. Langenbruch 2014, S. 126–127.

1411 Vgl. Scales, Rebecca: *Radio and the Politics of Sound in Interwar France, 1921–1939*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, S. 13–14.

1412 Campargue, Paul: »La radio doit faire «sa» propagande«, in: *Le Populaire*, 14.10.1936, S. 5. Dt. Übers.: »umfassende Propagandakampagne zugunsten des Radios«.

1413 Dt. Übers.: »Schul-Radio«.

1414 Vgl. Scales 2016, S. 159. Zu den abgedeckten Themenbereichen zählten Gesang, Musiktheorie, Ausdrucksweise, Französisch, Fremdsprachen, Philosophie, Geschichte und Naturwissenschaften.

1415 Vgl. Durey, Louis: »La musique et la radio«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1937, S. 32.

1416 Ein Vorbild hierfür war der deutsche Volksempfänger, welcher ein bedeutendes Instrument der NS-Propaganda darstellte. Im Gegensatz zur deutschen Variante sollte der Sendempfang der Geräte aber nicht auf bestimmte Sender beschränkt werden, um eine totalitäre Vereinnahmung des Radios zu verhindern (vgl. Scales 2016, S. 170).

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

jedoch bei der Entwicklung eines Prototypen eines solchen »poste populaire«, und es kam nie zu einer breitflächigen Produktion.¹⁴¹⁷ Um dennoch auch jenen, die sich kein reguläres Radiogerät leisten konnten, Zugang zu Radiosendungen zu verschaffen, wurden in Cafés, Restaurants, Schulen und Gewerkschaftszentralen Radioapparate angebracht, es wurden öffentliche Radiohallen eingerichtet und vereinzelt Lautsprecher für die Radioübertragung auf Straßen installiert. Während die Ausweitung des Radionetzes generell freudig aufgenommen wurde, rief die Beschallung der Straßen Kritik hervor. Die Beschwerden reichten vom Vorwurf der Zwangsbeschallung bis hin zu Vergleichen mit NS-Propagandapraktiken.¹⁴¹⁸

Radiotechnisch erfahrene Emigrantinnen und Emigranten aus NS-Deutschland waren im Frankreich der 1930er Jahre aufgrund ihrer Fähigkeiten, die sie sich in Deutschland angeeignet hatten, sehr gefragt.¹⁴¹⁹ Dies galt für Technikerinnen und Techniker ebenso wie für Personen aus dem Bereich der Musik. Alfred Szendrei und Selmar Meyrowitz engagierten sich beispielsweise in der Ausbildung französischer Musikerinnen und Musiker im Umgang mit dem Mikrofon.¹⁴²⁰ Zudem setzten exilierte Komponistinnen und Komponisten auf den Rundfunk als unbürokratische Möglichkeit, ihre Werke (ur-)aufzuführen.¹⁴²¹ Zum Teil entstanden auch explizit Kompositionen für das Radio wie zum Beispiel Kurt Weills Werk *La complainte de Fantômas* mit einem Text von Robert Desnos.¹⁴²² Eine weitere Arbeitsmöglichkeit stellte die Mitwirkung in Rundfunkorchestern dar.¹⁴²³ Was das politisch motivierte Engagement im Radio betrifft, waren exilierte Musikerinnen und Musiker in die Aktivitäten des Deutschen und Österreichischen Freiheitssenders involviert. Der kommunistisch geprägte Deutsche Freiheitssender wurde ab 1937 vom republikanischen Spanien aus betrieben und

1417 Vgl. Scales 2016, S. 171.

1418 Vgl. ebd., 168–172.

1419 Vgl. hierzu Langenbruch 2014, S. 125–159.

1420 Vgl. ebd., S. 132–140.

1421 Vgl. ebd., S. 140. Zu den Komponisten, die im französischen Radio gespielt wurden, zählten Kurt Weill, Hans Walter David, Jean Berger, Albert Sendrey, Fritz Kreisler, Ralph Erwin, Jean Gilbert, Werner Richard Heymann, Friedrich Hollaender, Walter Jurmann, Bronislaw Kaper, Rolf Marbot, Ernst Neuville und Bert Reisfeld (vgl. Langenbruch 2014, S. 141).

1422 Vgl. ebd., S. 141–142.

1423 In den Personalakten des französischen Radios sind zwar außerhalb der großen Rundfunkorchester bislang keine exilierten Musikerinnen und Musiker als Orchestermitglieder dokumentiert, aber da in diesem Bereich oftmals keine festen Arbeitsverträge vergeben wurden, kann angenommen werden, dass hier auch Exilantinnen und Exilanten engagiert waren (vgl. Langenbruch 2014, S. 145). Im Fall von Erich Paul Stekel sind beispielsweise über Honorarnoten entsprechende Aktivitäten beim Radio nachgewiesen (vgl. Langenbruch 2014, S. 146).

von Paris aus redaktionell geleitet. Der Österreichische Freiheitssender wurde im Oktober 1939 in Paris in Betrieb genommen. In beiden Sendern wurde Propaganda gegen das Deutsche Reich geschaltet, und dabei kam auch Musik zum Einsatz.¹⁴²⁴ Während sich das musikalische Programm im Deutschen Freiheitssender auf antifaschistische Kampflieder – wie zum Beispiel Dessaus *Thälmann-Kolonne* – beschränkte¹⁴²⁵, dürfte jenes des Österreichischen Freiheitssenders etwas breiter angelegt gewesen sein¹⁴²⁶. Aufgrund der schlechten Dokumentation von Radiosendungen in den 1930er Jahren ist heute aber nur schwer nachzuvollziehen, was für Musik konkret dargeboten wurde.¹⁴²⁷

Für die im Rahmen dieses Buches näher betrachteten Musikerinnen und Musikern ist ein politisch motiviertes Radio-Engagement von Marianne Oswald und Paul Arma nachzuweisen. Marianne Oswald trat etwa laut Presseankündigungen aus der *Humanité* und dem *Populaire* am 14. November 1936 bei einer von Radio-Liberté organisierten Großveranstaltung auf.¹⁴²⁸ Die im Dezember 1935 gegründete Institution Radio-Liberté stellte die bedeutendste Radio-Organisation des Front Populaire dar und übergab die Stimme immer wieder an Politikerinnen und Politiker der Volksfrontparteien.¹⁴²⁹ »Au service

1424 Im Deutschen Freiheitssender beschränkte sich das musikalische Programm auf antifaschistische Kampflieder (vgl. Scheer, André: *Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht: Der Deutsche Freiheitssender 29,8*, URL: <http://www.andre-scheer.de/die-stimme-der-freiheit-in-deutscher-nacht-der-deutsche-freiheitssender-298/>, Zugriff 6.3.2022). Das musikalische Programm des Österreichischen Freiheitssenders dürfte etwas breiter angelegt gewesen sein (vgl. Langenbruch 2014, S. 154). Aufgrund der schlechten Dokumentation von Radiosendungen in den 1930er Jahren ist heute nur schwer nachzuvollziehen, was für Musik konkret dargeboten wurde (vgl. Langenbruch 2014, S. 126).

1425 Vgl. Scheer, André: *Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht: Der Deutsche Freiheitssender 29,8*, URL: <http://www.andre-scheer.de/die-stimme-der-freiheit-in-deutscher-nacht-der-deutsche-freiheitssender-298/>, Zugriff 6.3.2022.

1426 Vgl. Langenbruch 2014, S. 154.

1427 Vgl. ebd., S. 126.

1428 Vgl. Anon.: »Les fêtes de »Radio-Liberté«, in: *L'Humanité*, 12.11.1936, S. 6. – Anon.: »Les fêtes de Radio-Liberté«, in: *L'Humanité*, 14.11.1936, S. 7. – Anon.: »Les grandes manifestations«, in: *Le Populaire*, 6.4.1938, S. 7. – Anon.: »Radio-Liberté«, in: *Le Populaire*, 11.11.1936, S. 6.

1429 Vgl. Tudesq, André-Jean; Cazenave, Elisabeth: »Radiodiffusion et politique: les élections radiophoniques de 1937 en France«, in: *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Oktober-Dezember 1976, S. 534–535. Die Ziele von Radio-Liberté lauteten »[R]approcher les hommes et servir ainsi la paix, développer l'instruction, propager la culture artistique et musicale« (Tudesq; Cazenave 1976, S. 535). Sowohl diese Ziele als auch die Liste jener Organisationen, die Radio-Liberté bei den Radio-Wahlen 1937 unterstützten, verweisen auf den Front Populaire. So war hier an vorderster Front das Rassemblement populaire beteiligt, gemeinsam mit der CGT, der Ligue des Droits de l'Homme, dem Comité de vigilance des intellectuels anti-fascistes, der Radikalsozialistischen Partei, der SFIO, dem PCF, der Union socialiste et républicaine sowie dem pazifistischen Mouvement Amsterdam Pleyel (vgl. Tudesq; Cazenave 1976, S. 535).

6. Neue Medien als politisches Sprachrohr

du peuple, de la paix et de la Liberté«¹⁴³⁰ hieß das Motto der Institution, in Anlehnung an den Front-Populaire-Slogan »le pain, la paix, la liberté«¹⁴³¹. Die Veranstaltung von Radio-Liberté und Marianne Oswald fand im Moulin de la Galette in Paris statt.¹⁴³² Es war ein künstlerisches Programm mit anschließendem Ball geplant. Oswald war wohl die Hauptattraktion des Abends, denn sie wurde in allen Presseankündigungen an erster Stelle genannt.¹⁴³³ Neben ihr traten bei der Feier von Radio-Liberté noch weitere politisch engagierte Personen und Gruppen auf, zum Beispiel der Kabarettist und spätere CGT-Gewerkschafter René-Paul Groffé oder die »compagnie PROSCENIUM«¹⁴³⁴, die der FTOF angehörte.¹⁴³⁵ Der genaue Programmablauf und die von Marianne Oswald präsentierten Stücke bei der Feier von Radio-Liberté im November 1936 sind heute nicht mehr nachzuvollziehen. Die Tatsache, dass Marianne Oswald für diese Großveranstaltung von Radio-Liberté angefragt wurde und den Auftrag auch annahm, vermittelt jedoch, dass sie Verbindungen zu Radio-Liberté hatte und bereit war, die Initiative mit ihrer Kunst zu unterstützen. Des Weiteren wurde Marianne Oswald in den 1930er Jahren in mehreren Pariser Radiosendern, wie Radio 37, Poste Parisien, Radio-Cité oder Radio PTT, gespielt.¹⁴³⁶ Inwiefern es sich dabei um politische Sendungen handelte und ob politische Stücke auf dem Programm standen, ist unklar.

Paul Arma hatte laut eigener Aussage ab 1935 Kontakte zum Radio. Sein Freund Georges Monnet aus den Reihen der SFIO machte ihn mit dem für das Radio zuständigen Postminister Georges Mandel bekannt, der ihn wie-

1430 Tudesq; Cazenave 1976, S. 535. Dt. Übers.: »Im Dienste des Volkes, des Friedens und der Freiheit«.

1431 Conklin 2011, S. 190. Dt. Übers.: »das Brot, der Friede, die Freiheit«.

1432 Dieser nach einer Windmühle benannte Ort war eine bekannte »guinguette«, also eine Mischung aus Kabarett und Restaurant, wo auch Bälle abgehalten wurden. Auf historischen Gemälden ist zu sehen, dass Veranstaltungen des Moulin de la Galette zunächst im Freien stattfanden (vgl. beispielsweise *Bal du moulin de la Galette* von Auguste Renoir [1876]), bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein überdachter Saal gebaut wurde (vgl. beispielsweise *Moulin de la Galette* von Henri de Toulouse-Lautrec [1889] oder *Café dansant, Moulin de la Galette* von Isaac Israëls [1905–1906]).

1433 Vgl. Anon.: »Les fêtes de »Radio-Liberté«, in: *L'Humanité*, 12.11.1936, S. 6. – Anon.: »Les fêtes de Radio-Liberté«, in: *L'Humanité*, 14.11.1936, S. 7. – Anon.: »Les grandes manifestations«, in: *Le Populaire*, 6.4.1938, S. 7. – Anon.: »Radio-Liberté«, in: *Le Populaire*, 11.11.1936, S. 6.

1434 Anon.: »Les fêtes de Radio-Liberté«, in: *L'Humanité*, 14.11.1936, S. 7, Hervorhebung vom Verfasser bzw. der Verfasserin.

1435 Vgl. Jackson 1988, S. 326.

1436 Vgl. Anon.: »La radio«, in: *Le Populaire*, 27.1.1937, S. 7. – Anon.: »La Radio: Vous entendrez demain«, in: *Le Populaire*, 13.1.1937, S. 6. – Anon.: »La Radio: Vous entendrez demain«, in: *Le Populaire*, 14.1.1937, S. 6. – Anon.: »La T.S.F.: Vous entendrez demain«, in: *Le Populaire*, 21.7.1934, S. 6. – Anon.: »Radio: Vous entendrez demain«, in: *Le Populaire*, 27.2.1936, S. 4.

derum an den vom Ministerium aus organisierten Radiosender Radio Tour Eiffel weitervermittelte. Dies war der Beginn einer langjährigen Zusammenarbeit zwischen Arma und dem staatlichen Radio, die mit einer Unterbrechung während des Krieges bis 1974 andauerte.¹⁴³⁷ In seinen Memoiren erwähnt Arma neben seinem Engagement bei Radio Tour Eiffel auch diverse Auftritte bei den staatlichen Radiosendern Radio PTT und Radio Paris sowie beim privaten Sender Radio-Cité.¹⁴³⁸ Er gab bei diesen Sendern als Pianist klassische und zeitgenössische Werke, darunter auch Eigenkompositionen, zum Besten. Was sein politisches Engagement beim Radio betrifft, berichtet Arma von entsprechenden Aktivitäten zu Beginn des Spanischen Bürgerkrieges im Sommer 1936. Er stand offenbar – wie bereits an anderer Stelle angemerkt – mit Radio-Madrid in Kontakt, dem er Massenlieder aus Eigenproduktion zukommen ließ, darunter auch bis dahin unveröffentlichte Lieder.¹⁴³⁹ Aus einem Artikel der literarischen und politischen Wochenzeitung *Vendredi* geht hervor, dass Arma des Weiteren mit den Jugendchören seiner Institution LMJ eine Veranstaltung für die spanische Republik beim Pariser Radio PTT für den 19. Juli 1937 organisierte – »pour apporter à l’Espagne républicaine, à l’occasion de l’anniversaire de sa révolution, le témoignage de la sympathie fraternelle et de la solidarité de la jeunesse populaire internationale«¹⁴⁴⁰. Laut dem Artikel wurde die Darbietung auch im spanischen Radio übertragen. Der Ablauf des Konzerts wird folgendermaßen beschrieben: Zu Beginn sprach ein Mitglied der LMJ einleitende Worte, die von einem Delegierten des katalonischen Propagandakommissariats auf Spanisch übersetzt wurden, und anschließend präsentierten Kinder- und Jugendchöre der LMJ revolutionäre Gesänge in verschiedenen Sprachen: auf Französisch, Deutsch, Ungarisch und Jiddisch. Einen Höhepunkt habe das gemeinsame Singen der mehrsprachig präsentierten *Internationale* dargestellt.¹⁴⁴¹

1437 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 77.

1438 Vgl. Arma; Arma [1986].

1439 Vgl. ebd., S. 91 und 93.

1440 Anon.: »Les ›L.M.J.‹ pour l’Espagne«, in: *Vendredi*, 30.7.1937, S. 6. Dt. Übers.: »um dem republikanischen Spanien zum Anlass des Jahrestags seiner Revolution den Beweis brüderlicher Sympathie und Solidarität der internationalen, populären Jugend zu überbringen«.

1441 Vgl. ebd.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Werke exilierter Komponisten¹⁴⁴² stellen bedeutende kulturpolitische Zeugnisse dar, anhand derer die politische Dimension des Exils im Frankreich der 1930er Jahre nachvollzogen werden kann. Die Komponisten nahmen in ihren Stücken auf aktuelle politische Vorgänge Bezug, zum Teil bezogen sie auch konkret Stellung zu politischen Fragen. Über die intensiv praktizierte Übersetzungspraxis wurden die Werke zudem für die Verwendung in neuen antifaschistischen Kontexten adaptiert. Im vorliegenden Abschnitt werden politische Kompositionen exilierter Komponisten sowie ihre Übersetzungen und Kontrafakturen näher untersucht – mit speziellem Fokus auf das Lied als beliebtestes Genre politischer Musik im Exil. Zudem werden theoretische Konzepte zum Thema »Kampfmusik« beleuchtet.

7.1 Kampfmusik-Konzepte

Im Exil in Frankreich entstanden mehrere Schriften, die sich mit politischen Aspekten von musikalischem Handeln beschäftigen. Von den im Rahmen dieses Buches behandelten Akteurinnen und Akteuren äußerten sich Paul Arma und Hanns Eisler über Kampfmusik bzw. speziell über das Kampflied. In diesen Texten steht der kämpferische Aspekt der »Musik als Waffe« zur Beeinflussung der damaligen politischen Ereignisse im Vordergrund. Sie erschienen durchweg in kommunistischen Blättern und deckten sich weitgehend mit den kulturellen Forderungen der Volksfront. Der Aufsatz »Das Massenlied« von Paul Arma wurde am 1. April 1934 in der von der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH) herausgegebenen Zeitschrift *Unsere Zeit* veröffentlicht.¹⁴⁴³ Eisler schrieb 1938 einen Artikel zum Thema »Mit Musik kämpfen«, der in der als Tarnschrift publizierten Zeitschrift *Die Internationale* erschien.¹⁴⁴⁴ Er hatte auch bereits 1932 in der Berliner *Illustrierten Roten Post*

1442 Im Rahmen des vorliegenden Buches konnten keine weiblichen Komponistinnen politischer Musik im Exil in Frankreich ausfindig gemacht werden.

1443 Vgl. Arma, Paul: »Das Massenlied (1934)«, in: *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, hrsg. von Tobias Widmaier, Friedberg: Pfau, 2016, S. 274–277.

1444 Vgl. Eisler, Hanns: »Mit Musik kämpfen«, in: *Musik und Politik: Schriften, Addenda*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983, S. 44–50.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

einen Aufsatz mit dem Titel »Unsere Kampfmusik« veröffentlicht.¹⁴⁴⁵ Für sein Konzept der Kampfmusik war Eisler damals in Deutschland allseits bekannt und im Wesentlichen verantwortlich dafür, dass das traditionsreiche Freiheits- bzw. »Tendenzlied« à la Gustav Adolf Uthmann und Josef Scheu im Rahmen der Arbeitermusikbewegung durch das Kampflied abgelöst wurde.¹⁴⁴⁶

In den genannten Schriften beschreiben Arma und Eisler unter anderem, was sie unter Kampf- bzw. Massenliedern verstehen. Paul Arma nennt als Voraussetzung für ein Massenlied, dass es gesungen und »bewusst oder unbewusst zum Massengebrauch und zur Massenbeeinflussung bestimmt«¹⁴⁴⁷ sein müsse. Er schreibt weiter:

»Das proletarische Lied ist organisches Produkt, eine bedingte Begleiterscheinung der täglichen Kämpfe der Arbeiterschaft. Das Lied, in den revolutionären Kämpfen des Proletariats entstanden, das zum Ausdruck seiner Klasseninteressen, -gedanken und -gefühle wird, ist ein *revolutionäres* Lied, ein *Kampflied*. Die revolutionäre Kampfmusik ist kein Unterhaltungsmittel, sie ist eine ernste und *starke Waffe des kämpfenden Proletariats* für seine Befreiung. Das revolutionäre Lied ist eine bewusst angewandte Agitations- und Propagandaform, für die breitesten Massen der Werktätigen bestimmt, es ist also *Massenlied*.«¹⁴⁴⁸

Demnach stellt Arma das Massenlied mit dem »proletarischen Lied«, dem »revolutionären Lied« und dem »Kampflied« gleich. Eisler wiederum betont, dass das Kampflied »eine große Faßlichkeit, leichte Verständlichkeit und energische, präzise Haltung«¹⁴⁴⁹ aufweisen muss. Er zählt es zu einer Katego-

1445 Vgl. Eisler, Hanns: »Unsere Kampfmusik«, in: *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, S. 169–171.

1446 »Tendenzlieder« waren seit der Kaiserzeit im Umlauf und zeichneten sich in der Regel durch einen schlichten homophonen Satz, marschartige Rhythmik, paarige Stimmführung im Terz- oder Sextabstand, Dreiklangszerlegungen in der Melodie und eine Vorliebe für *unisono*-Passagen aus (vgl. Voigt, Boris: »Arbeitergesang zwischen bildungsbürgerlichem Ideal, Gemeinschaftskonstitution und proletarischem Kampf: Die Liedersammlungen des deutschen Arbeiter-Sängerbundes in der Zeit der Weimarer Republik«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 51, 1 [Juni 2020], S. 73). Eisler sah in den Tendenzliedern den Ausdruck einer rückständigen und verbürgerlichten Musikkultur (vgl. John, Eckhard: *Musikbolschewismus: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1994, S. 312) und monierte den seiner Ansicht nach zu geringen musikalischen Anspruch sowie den Mangel an mobilisierendem, kämpferischem Gestus (vgl. Hake, Sabine: *The Proletarian Dream: Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863–1933*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2017, S. 98).

1447 Arma 2016, S. 274.

1448 Ebd., S. 276, Hervorhebung vom Verfasser.

1449 Eisler 1973 (»Unsere Kampfmusik«), S. 169.

rie von Musik, »welche selbst <musiziert> ausgeübt werden soll«¹⁴⁵⁰, und grenzt es von anderen Formen der Kampfmusik ab, »welche angehört werden sollen, also Lehrstücke, Chormontagen, Chöre theoretischen Inhalts«¹⁴⁵¹. Dem kann noch hinzugefügt werden, dass klassische Kampflieder im Gegensatz zu anderen Formen von Kampfmusik üblicherweise »einstimmige, von Massen auch ohne Begleitung aufführbare Lieder«¹⁴⁵² darstellen.

In Armas und Eislers Ausführungen sind mehrere Punkte auszumachen, die inhaltlich übereinstimmen. Dies ist vermutlich zum Teil durch den Einfluss zu begründen, den Eisler noch vor dem Exil auf Arma ausgeübt hatte, als dieser in Berlin als Assistent von Eisler wirkte. Eisler hatte damals bereits sein ganz spezifisches Konzept der Kampfmusik propagiert¹⁴⁵³, und zwar »einerseits in kritischer Auseinandersetzung mit Tendenzen der zeitgenössischen (bürgerlichen) Musik, andererseits vor dem Hintergrund einer Richtungsdiskussion innerhalb der Linken, in der es freilich nicht nur um Musik ging«¹⁴⁵⁴. Sowohl Eisler als auch Arma betonen in ihren Texten den Stellenwert von Musik für antifaschistische Propaganda und gehen speziell auf den kämpferischen Aspekt ein. Eisler spricht in »Unsere Kampfmusik« den »gesellschaftlichen Zweck«¹⁴⁵⁵ von Musik und Kunst generell an und appelliert an die Arbeiterschaft, »sich über die neue Funktion der Musik, das sind: Aktivierung zum Kampf und politische Schulung, klar [zu] werden«¹⁴⁵⁶. Arma bezeichnet die Kampfmusik in »Das Massenlied« als »ernste und *starke Waffe des kämpfenden Proletariats* für seine Befreiung«¹⁴⁵⁷. In »Mit Musik kämpfen« formuliert Eisler eine ganz konkrete Aufgabe für alle Antifaschistinnen und Antifaschisten: »Wir müssen mit den von der Kunstbürokratie zugelassenen Musikwerken legal gegen die Unterdrückung, für die Freiheit kämpfen«¹⁴⁵⁸. Hierfür sei es nötig, »sich das Material für diesen Kampf zu beschaffen und es gewissermaßen zu präparieren«¹⁴⁵⁹. Dabei plädieren Arma und

1450 Ebd.

1451 Ebd.

1452 Knepler, Georg: »Es ist schwierig, Eislers Lebenswerk kennenzulernen«, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 7–8 (1998), S. 17.

1453 Zum Kampfmusik-Konzept Eislers vgl. Glanz, Christian: *Hanns Eisler: Werk und Leben*, Wien: Steinbauer, 2008, S. 69–91.

1454 Glanz 2008, S. 69.

1455 Eisler 1973 (»Unsere Kampfmusik«), S. 169.

1456 Vgl. ebd.

1457 Arma 2016, S. 276, Hervorhebung vom Verfasser.

1458 Eisler 1983 (»Mit Musik kämpfen«), S. 48.

1459 Ebd.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Eisler für eine Zusammenarbeit von Profis und Laien, wie dies auch von der Front-Populaire-Regierung angestrebt wurde.¹⁴⁶⁰

Dass die Kreation von Kampfliedern nicht darin bestehen sollte, bürgerliche Stücke zu übernehmen und diese mit neuen Texten zu unterlegen, darüber waren sich Arma und Eisler ebenso einig. »Wir dürfen aber keinesfalls das bürgerliche Erbe [...] einfach übernehmen, wir müssen es unserer *marxistischen Kritik* unterwerfen, sie analysierend verarbeiten, die umgeformten Elemente für unsere eigene Klassenmusik verwenden«¹⁴⁶¹, so Arma. Eisler spezifizierte: Die Umformung bürgerlicher Schlager sei deshalb nicht geeignet, weil sowohl Logik als auch Melodieführung und Harmonik des bürgerlichen Schlagers »[v]öllig unbrauchbar«¹⁴⁶² seien. Paul Arma meinte zur Entstehung einer »Klassenmusik« noch, dass eine solche nur »durch die Eroberung der Staatsmacht und Wirtschaft, mit Hilfe deren [sic] die materiellen Voraussetzungen einer höheren Kultur der Massen geschaffen werden können«¹⁴⁶³, möglich sei. Diesem von Arma im Jahr 1934 geäußerten Wunsch wurde mit dem Regierungsantritt des Front Populaire 1936 schließlich Rechnung getragen.

Während unter dem Front Populaire keine genaueren Vorgaben für die Gestaltung politisch engagierter Musikstücke formuliert wurden und auch Arma keine Spezifika nannte, hatte Eisler diesbezüglich ganz konkrete Vorstellungen. So solle im Kampflied jegliche »Sentimentalität«¹⁴⁶⁴ und jeglicher »Schwulst«¹⁴⁶⁵ – laut Eisler typische Merkmale des Schlagers – vermieden werden. Hingegen sei es möglich, Stücke aus der bekanntlich harmonisch komplexen Jazzmusik zu verwenden, »den Rhythmus des Jazz umzumontieren und straff und energisch zu machen«¹⁴⁶⁶. Damit unterschieden sich Eislers Vorstellungen deutlich von der als »sozialistisch realistisch« propagierten Musik und deckten sich etwa mit den Ansichten von Charles Koechlin, der in Front-Populaire-Kreisen wirkte.¹⁴⁶⁷

Sowohl Eisler als auch Arma schrieben in ihren Texten über das Verbinden von politischen Inhalten mit zeitgenössischen Kompositionstechniken – womit sie sich abermals entsprechend der Linie des Front Populaire und konträr zum Sozialistischen Realismus positionierten. Arma meinte diesbezüglich:

1460 Vgl. hierzu Kap. 1.2.

1461 Arma 2016, S. 277, Hervorhebung vom Verfasser.

1462 Eisler 1973 (»Unsere Kampfmusik«), S. 170.

1463 Ebd.

1464 Ebd.

1465 Ebd.

1466 Ebd.

1467 Vgl. Koechlin 1936, S. 5.

»Das revolutionäre Massenlied muss aktuell sein. es [sic] soll alle musikalischen Elemente und Mittel verwenden, die wichtigsten, brennendsten, zielgerichtetsten [sic] Losungen des revolutionären Klassenkampfes auszudrücken und zu verbreiten, und wieder unter die Arbeiter zu tragen.«¹⁴⁶⁸

Eislers umfassende Ausführungen bezüglich der Zusammenarbeit der Arbeiterklasse mit intellektuellen Musikerinnen und Musikern wurde bereits weiter oben eingehend thematisiert.¹⁴⁶⁹

Neben dem Thema »Kampfmusik« äußerten sich Arma und Eisler in ihren Texten auch über die Musikpraxis der Nationalsozialisten, die ebenfalls versuchten, Musik für den eigenen politischen Kampf zu nutzen. Dies geschah etwa über die »Schaffung eigener neuer deutscher Gegenwartsmusik von politisch klar instrumentalisierbaren Gebrauchsliedern für Hitler-Jugend, Wehrmacht, Schutzstaffel (SS) und SA [Sturmabteilung] bis hin zu Gegenwartsmusik (auch in der Opernliteratur)«¹⁴⁷⁰. Eisler kritisierte die missbräuchliche Verwendung bedeutender Werke der klassischen Musiktradition vonseiten der Nationalsozialisten. Er spielte damit vermutlich speziell auf die Vereinnahmung der Musik Ludwig van Beethovens an.¹⁴⁷¹ Eisler vertrat den Standpunkt, dass »die großen Meister in einem Geiste gearbeitet haben, der unverträglich und unverbundbar mit der faschistischen Diktatur in Deutschland ist«¹⁴⁷². Paul Arma wiederum monierte die Praxis der Nationalsozialisten, populäre Arbeiterlieder einfach zu übernehmen und daraus faschistische Kontrafakturen zu erstellen.¹⁴⁷³ Davon waren unter anderem Lieder von Eisler betroffen. Arma beendete seinen Artikel mit einem kritischen Blick auf die Instrumentalisierungsstrategie der Nationalsozialisten: »Die herrschende Klasse überflutet die Massen mit chauvinistischer, auf Krieg eingestellter Musikproduktion, um die Massen zu desto willigerem Instrument in ihren Händen zu machen«¹⁴⁷⁴. Paul Armas und

1468 Arma 2016, S. 276.

1469 Vgl. hierzu Kap. 2.3.3.

1470 Glanz, Christian; Rathkolb, Oliver: »Nationalsozialismus (NS)«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_n/Nationalsozialismus.xml, Zugriff 6.3.2022.

1471 Vgl. hierzu Buch, Esteban: »Beethoven und das ›Dritte Reich‹: Porträt eines konservativen Titanen«, in: *Das ›Dritte Reich‹ und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Berlin: Nicolai, 2006, S. 39–53. – Dennis, David B.: *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven; London: Yale University Press, 1996.

1472 Eisler 1983 (»Mit Musik kämpfen«), S. 44.

1473 Zu den Kampfliedern der Nationalsozialisten vgl. Schebera, Jürgen: »Die Rote Front, schlägt sie zu Brei: Nationalsozialistische Kampflieder – ein kurzer Überblick«, in: *Das ›Dritte Reich‹ und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Berlin: Nicolai, 2006, S. 154–160.

1474 Arma 2016, S. 277.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Hanns Eislers theoretische Ausführungen zum Thema »Kampflied« bzw. »Kampfmusik« spiegeln sich im Wesentlichen in den Kampfliedern der beiden Komponisten wider.

7.2 Liste politischer Kompositionen

Die in diesem Kapitel erstellten Tabellen beinhalten politische Werke exilierter Komponisten, die im Kontext der Volksfrontbewegung komponiert wurden. Die Listen beschränken sich nicht auf Stücke, die während der Regierungszeit des Front Populaire entstanden sind, sondern enthalten auch Kompositionen aus der Zeit davor und danach, um ein möglichst vollständiges Bild der kompositorischen Produktion während der gesamten Wirkungsperiode der Volksfrontbewegung zu erhalten. Konkret wurden Stücke aus den Jahren zwischen 1933 und 1939 einbezogen, in denen in irgendeiner Weise Bezüge zum Front Populaire auszumachen sind. Zudem sind einige spätere Lieder von Eberhard Schmidt aufgelistet, die sich auf die Volksfront-Zeit beziehen.¹⁴⁷⁵ Die in grauer Schrift markierten Werke sind heute weder in Noten- noch in Audio-Form überliefert. Für eine bessere Übersichtlichkeit sind politische Lieder und Kompositionen abseits des Liedes separat dargestellt.

Lieder

Titel	Entstehungszeit	Text
Paul Arma		
<i>Bauernmarsch</i> (op. 21) ¹⁴⁷⁶	1932	Fritz Hoff
<i>L'Antifasciste</i> (op. 24)	Juli 1933	AEAR
<i>Steht auf – ihr jungen Millionen</i> (op. 25)	August 1933	Erich Weinert
<i>Mit Worten schlägt man keinen Feind!</i> (op. 26)	Juli 1933	Fritz Hoff

1475 Die entsprechenden Stücke aus den Jahren 1940 und 1941 wurden aus dem Grund in die Tabelle einbezogen, da Schmidt in den Kompositionen seine Erlebnisse im Spanischen Bürgerkrieg thematisiert, in welchem er im Rahmen der Internationalen Brigaden aufseiten der spanischen Republik bzw. der spanischen Volksfront gegen die Faschisten kämpfte. Über diese Stücke wird die internationale Dimension der Volksfrontbewegung deutlich. Sie werden im Kap. 9.5 eingehender betrachtet.

1476 Dieses Stück komponierte Arma noch vor seinem Exil. Es scheint dennoch in dieser Liste auf, da während Armas Exil in Frankreich eine Übersetzung des *Bauernmarsches* entstand (vgl. hierzu Kapitel 7.4), die auch ediert wurde.

Lieder

Titel	Entstehungszeit	Text
<i>Ihr seid nicht vergessen!</i> (op. 27)	1933	Erich Weinert
<i>Han! Coolie</i> (op. 28)	November 1933	Louis Aragon
<i>Dimitrofflied</i> (op. 30)	Anfang 1934	Erich Weinert
<i>Lebendig bleibt Lenin!</i> (op. 31)	1934	Erich Weinert
<i>Chant de l'Humanité</i> (op. 32)	[April] 1934	Marcel Schmitt
<i>Thälmannlied</i> (op. 33)	1934	Erich Weinert
<i>Vorwärts, ihr Frauen</i> (op. 35)	vor August 1934	Erich Weinert
<i>Das rote Saarlid</i> (op. 39)	April 1934	Erich Weinert
<i>Kanon für den Status quo</i> (op. 41)	nach August 1934	Erich Weinert
<i>Rot Sport</i> (op. 42)	Juli 1934	Erich Weinert
<i>La nouvelle ronde</i> (op. 43)	1934	Louis Aragon
<i>La commune d'Oviedo</i> (op. 44)	1934	Jean François
<i>On désarme!...</i> (op. 46)	1934	René Sic
<i>Tous à la guerre!</i> (op. 47)	1934	Noël Villard
<i>Pionniers, soyons prêts!</i> (op. 48)	1935	Pierre Moulié
<i>La corde casse..!</i> (op. 51)	1935	Félix Chevrier
<i>Suivant le rail...</i> (op. 52)	1935	Félix Chevrier
<i>Ohé! Peuple, debout!</i> (op. 53)	1935	Félix Chevrier
? [französische Fassung: <i>Contre qui?</i>] (op. 55)	1935	Fritz Hoff
<i>Peuple, dors-tu?</i> (op. 56)	Oktober 1935	Jean François
<i>Quatorze juillet</i> (op. 59)	1936	Jean Lançois
<i>Madam' la société des nations</i> (op. 60)	1936	Jean Lançois
<i>Jeunesses qui se délivrent</i> (op. 61)	1936	Jean Lançois
<i>Madrid határán – Madrid védői</i> (op. 62)	Dezember 1936	Aladár Komját
<i>Békét!</i> (op. 63)	1936	Aladár Komját
Paul Dessau		
<i>Zeitungsbericht</i>	1.1.1936	?
<i>Kampflied der schwarzen Strohhüte</i>	19.8.1936	Bertolt Brecht
<i>Illegales Flüsterlied</i>	November 1936	Fritz Brügel
<i>An die Armeen Europas</i>	November 1936	Erich Weinert

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Lieder

Titel	Entstehungszeit	Text
<i>No pasaran!</i>	1936	Paul Dessau
<i>Die Thälmann-Kolonne</i>	1936	Karl Ernst
<i>Ein spanisches Lied »Vom Stalin«</i>	26.1.1937	Sancho Perez
<i>Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935</i>	7.2.1937	Text aus der <i>Humanité</i> vom 6.2.1937
<i>¡Oviedo!</i>	25.2.1937	?
<i>Der tote Soldat in Spanien</i>	29.3.1937	Karl Ernst
<i>Captain Potatoo</i>	5.5.1937	Karl Ernst
<i>Klage der Garde</i>	9.1.1938	Shi-King, Deutsch: Klabund
Hanns Eisler		
<i>Das Lied vom Anstreicher Hitler</i>	Anfang August 1933	Bertolt Brecht
<i>Vie de famille</i>	1933	Jacques Prévert
<i>Histoire du cheval</i>	Herbst 1933	Jacques Prévert
<i>Depuis de longs mois</i>	[1933]	Paul Vaillant-Couturier
<i>Die Ballade vom Baum und den Ästen</i>	9.12.1933	Bertolt Brecht
<i>Das Lied vom Klassenfeind</i>	Dezember 1933	Bertolt Brecht
<i>Nous sommes la troupe Thälmann</i>	[1933–1934]	[Gustav Regler]
<i>Saarlid (Der dreizehnte Januar)</i>	November 1934	Bertolt Brecht
<i>Das Einheitsfrontlid</i>	Dezember 1934	Bertolt Brecht
<i>Der 7. Januar</i>	Januar 1937	Ludwig Renn
<i>Marcha del 5° Regimiento</i>	Januar 1937	José Herrera Petere
<i>No pasarán</i>	Januar 1937	José Herrera Petere
Joseph Kosma		
<i>Chasse à l'enfant</i>	1934	Jacques Prévert
<i>La pêche à la baleine</i>	1935	Jacques Prévert
<i>Familiale</i>	[1935]	Jacques Prévert
<i>À la belle étoile</i>	1935	Jacques Prévert
<i>La grasse matinée</i>	1936	Jacques Prévert
<i>Les bruits de la nuit</i>	1936	Jacques Prévert

Lieder

Titel	Entstehungszeit	Text
Franz Landé		
<i>Lied der Internationalen Brigade</i>	?	Ludwig Renn
<i>Al ataque</i>	?	Jef Last
Louis Saguer		
<i>La nouvelle Ronde</i>	[1934]	Louis Aragon
<i>Le guerre des paysans</i>	[1935-1936]	?
<i>Le Pain, la Paix, la Liberté</i>	[1936]	Roger Divert
<i>Les Rois</i>	1936	Stéphane Berquier
<i>Marsch der Deutschen in Spanien</i>	28.12.1936	Fritz Hoff
<i>Lied der ägyptischen Kornträger</i>	1937	Fritz Hoff
<i>Ça branle dans le manche</i>	[1937]	Jean-Baptiste Clément
<i>Les souris</i>	[1937]	Jean-Baptiste Clément
Eberhard Schmidt		
<i>Das Ackerweib</i>	1934	Hans Marchwitza
<i>Lied von der Saar</i>	1934	?
[Stück über die Notwendigkeit der Volksfront]	1935 oder 1936	[Eberhard Schmidt]
[Chansons für eine Theater- bzw. Agitproptruppe]	1935 oder 1936	[Eberhard Schmidt]
<i>Zwischen Meer und Stacheldraht</i>	1939	Eberhard Schmidt
<i>Interbrigade</i>	1939	Eberhard Schmidt
<i>Salud, mein Kamerad</i>	1939	Eberhard Schmidt
<i>Spanien, du warst uns lieb und teuer</i>	1940	Eberhard Schmidt
<i>Wir hinterm Draht</i>	1940	Eberhard Schmidt
<i>Madrid levante</i>	1940	Danilo Lekić
<i>Wir sind hier rechtlos gefangen</i>	1940	Eberhard Schmidt
<i>Überall, wo Herzen schlagen</i>	1941	Eberhard Schmidt

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Kompositionen abseits des Liedes

Titel	Genre	Entstehungszeit	Text
Paul Arma			
<i>Nous partons pour Moscou pour le 1er mai</i> (op. 36)	Agitprop	vor Mai 1934	Yachek
<i>Qui veut la guerre?</i> (op. 37)	Politische Revue	vor Juni 1934	Yachek
<i>Die Sowjets in der Welt voran</i> (op. 38)	Chor-Referat	1932 (Fassung 1) 1934 (Fassung 2)	Fritz Hoff
<i>Solidarität gegen Krieg</i> (op. 40)	Chor-Referat	1934	Erich Weinert
<i>Masque ou trêve</i> (op. 45)	Antifaschistische Revue	1934	Noël Villard, René Sic
<i>Pièces de Guignol</i> (op. 49)	Musik für ein Marionettentheater	vor März 1935	Mme Lahy-Hollebecque, J. Chesnais
<i>Ronde vagabonde</i> (op. 50)	Szenische Kantate	1935	Jean François, nach Mme Lahy-Hollebecque
<i>Menschen, die leben</i> (<i>Ceux de la vie</i>) (op. 54)	Oratorium	vor Mai 1935	Fritz Hoff
Paul Dessau			
99%	Schauspielmusik	Mai 1938	Bertolt Brecht
<i>Guernica</i>	Klavierstück	1938	[ohne Text]
Hanns Eisler			
<i>Dans les Rues</i>	Filmmusik	1933	Alexandre Arnoux nach J.-H. Rosny aîné, Regisseur: Victor Trivas
<i>Die Rundköpfe und die Spitzköpfe</i>	Bühnenmusik	1932-1936	Bertolt Brecht
<i>Deutsche Sinfonie</i>	Sinfonie	1935-1957	Bertolt Brecht, Ignazio Silone, Julius Bittner
Joseph Kosma			
<i>La Marche de la Faim</i>	Filmmusik	1935	Regisseur: Jean-Marie Daniel
<i>Chants du ghetto</i>	Klavierstücke	1935	[ohne Text]
<i>Le Tableau des Merveilles</i>	Schauspielmusik	1936	Jacques Prévert
<i>La Grande Illusion</i>	Filmmusik	1937	Jean Renoir, Charles Spaak, Regisseur: Jean Renoir

Kompositionen abseits des Liedes

Titel	Genre	Entstehungszeit	Text
<i>Le Temps des Cerises</i>	Filmmusik	1937	Jean-Paul Le Chanois, Pierre Unik, Regisseur: Jean-Paul Le Chanois
Franz Landé			
<i>Messe der Arbeit</i>	Messe	?	Franz Landé
Louis Saguer			
<i>Défilé sur des thèmes révolutionnaires français</i>	Potpourri	1936	[ohne Text]
<i>Lina Odena</i>	»Romance populaire«	1937	Lorenzo Varela
<i>Ode au peuple</i>	Chorwerk	September– Oktober 1939	Pierre-Jean Jouve, auch Bibelstellen
Eberhard Schmidt			
<i>Der Stier</i>	Sketch	[1934]	Eberhard Schmidt
[Kinderballett]	Ballett	1935 oder 1936	?

Die meisten der hier aufgelisteten Stücke stammen von Paul Arma, und zwar genau 37 der insgesamt 105 Kompositionen. Arma war in den 1930er Jahren für seine politischen Werke bekannt und damit auch sehr erfolgreich. In Bezug auf fast alle der erwähnten Kompositionen Armas gibt es Belege, dass die Stücke zur Aufführung kamen und im antifaschistischen Kampf eingesetzt wurden. Zudem wurden die meisten seiner politischen Werke ediert.¹⁴⁷⁷ Umgekehrt gestaltete es sich etwa mit dem Komponisten Paul Dessau, dessen politische Stücke aus den 1930er Jahren fast ausschließlich als Manuskripte überliefert sind und von denen nur einzelne Kompositionen jemals im konkret politischen Kontext des Front Populaire präsentiert wurden. Der Vergleich zwischen Arma und Dessau ist auch dahingehend interessant, als dass Dessau heute recht bekannt ist, Paul Arma hingegen kaum, während in den 1930er Jahren im Exil in Frankreich offensichtlich das Gegenteil der Fall war.¹⁴⁷⁸

1477 Vgl. hierzu Kap. 8.

1478 Dass Paul Dessau heute im deutschsprachigen Raum bekannter ist als Paul Arma, dürfte vor allem an der Rezeption der beiden Komponisten in der DDR liegen, wo Arma als Renegat galt, welcher »der Sache der Arbeiterbewegung abtrünnig« (zit. nach Widmaier 2016, S. 8) geworden war.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Bei der Betrachtung der Titel der aufgelisteten Werke wird ersichtlich, dass die meisten Stücke auf Deutsch oder Französisch geschrieben sind. Die große Anzahl deutscher Lieder ergab sich daraus, dass die Komponisten, auch wenn nicht alle in Deutschland geboren waren bzw. nicht durchweg Deutsch ihre Muttersprache war, vor ihrem Exil in Deutschland gewirkt hatten. Dort vertonten sie vor allem deutsche Texte und führten dies auch im Exil in derselben Weise fort. Zudem bestand ihr berufliches Netzwerk im Exil, speziell in den Anfängen, häufig aus Deutschen. Mit der Zeit kamen die Komponisten auch mit der französischen Musikwelt und mit französischen Textdichterinnen und Textdichtern in Berührung, wodurch sich ihre Vertonungen zum Teil auf französische Texte verlagerten. Paul Arma vertonte zudem einzelne ungarische Textvorlagen – Ungarisch war seine Muttersprache. Eisler und Saguer schrieben des Weiteren je ein spanisches Stück. Etliche Werke der obigen Liste wurden in fremde Sprachen übersetzt.¹⁴⁷⁹

Fast alle aufgelisteten Textdichterinnen und Textdichter – bzw. Institutionen, in denen Textvorlagen entstanden – sind im kommunistischen Milieu zu verorten. Die Autorinnen und Autoren waren in der Regel der Kommunistischen Partei ihres Heimatlandes zugehörig, befanden sich aber in den 1930er Jahren zu einem Großteil im Exil in Frankreich. Dort standen sie vielfach in direktem Kontakt mit den Komponisten, die ihre Texte vertonten.¹⁴⁸⁰ Der einzige Komponist, der Texte eines Textdichters des sozialistischen Milieus in Musik umsetzte, war Louis Saguer. Hierbei muss aber betont werden, dass der betreffende Textdichter, Jean-Baptiste Clément, bereits 1903 verstorben war und kommunistische Parteien, wie sie nach der Oktoberrevolution von 1917 nach und nach entstanden, zu Lebzeiten Cléments noch gar nicht existierten.

81 Kompositionen der obigen Tabelle, also über drei Viertel der Stücke, sind Lieder. Diese Überzahl an Liedern verwundert nicht, handelt es sich doch beim Lied um die »vermutlich einflussreichste Form politischer Musik«¹⁴⁸¹. Ein Grund für die Beliebtheit des Liedes im politischen Bereich stellt die »Verbindung von verbalem und musikalischem Text«¹⁴⁸² dar, was eine direkte Vermittlung politischer Inhalte ermöglicht. Politische Lieder können

1479 Zur Übersetzungspraxis vgl. Kap. 7.4.

1480 Konkrete Beziehungen zwischen einzelnen Textdichterinnen bzw. Textdichtern und exilierten Komponisten werden im Laufe des vorliegenden Buches immer wieder thematisiert.

1481 Stachel, Peter: »Politische Musik«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Politische_Musik.xml, Zugriff 6.3.2022.

1482 Ebd.

diverse Formen annehmen, »wobei sich der Rahmen von staatstragenden Nationalhymnen (Hymnen) bis hin zu revolutionären Kampfliedern erstreckt und im weiteren Sinn auch die Bereiche von Scherz-, Rüge- und Spottliedern, von sozialromantischen Vaganten- und Wildererliedern u. dgl. mehr, sowie von Protestsongs und auch von Parodien umfasst«¹⁴⁸³. Die politischen Lieder, die im französischen Exil entstanden, waren größtenteils Kampflieder, wobei auch diverse gesellschaftskritische Chansons zu verzeichnen sind. Die einzelnen Komponisten spezialisierten sich häufig auf eine bestimmte Art des Liedes. So komponierten etwa Paul Arma, Paul Dessau, Hanns Eisler und Eberhard Schmidt primär Kampflieder, während sich Joseph Kosma dem Chanson widmete. In manchen Fällen fällt eine klare Zuordnung zu einem bestimmten Lied-Typus schwer. Ein Beispiel wäre *Han! Coolie!* von Paul Arma, das sowohl aufgrund seiner Gestaltung als auch seiner Wirkungsgeschichte – es wurde zum einen von Arbeiterchören und zum anderen solistisch von Chansonsängerinnen im Kabarett- und Music-hall-Bereich interpretiert – zwischen Kabarettchanson und Kampflied anzusiedeln ist.¹⁴⁸⁴

Ein Liedtext wurde von zwei Komponisten – Paul Arma und Louis Saguer – vertont, und zwar *La nouvelle ronde* von Louis Aragon. Inhaltlich motiviert *La nouvelle ronde* die Menschen für die Einreihung in die kommunistische Gemeinschaft und die Schaffung einer neuen Kommune – eine Anspielung auf den revolutionären Pariser Stadtrat von 1871. Ob Arma oder Saguer den Text zuerst vertonten, bleibt unklar. Es scheint jedoch einer vom anderen inspiriert worden zu sein, denn beide Lieder stehen im 6/8-Takt, einer für Kampflieder unüblichen Taktart. Eine weitere Parallele ist der Entstehungs- bzw. Aufführungskontext im Rahmen der AEAR, in der auch Louis Aragon wirkte. Armas Lied war eine Auftragskomposition der AEAR¹⁴⁸⁵, und Saguers Version wurde bei einem Konzert der AEAR am 14. Juni 1934 in Paris aufgeführt¹⁴⁸⁶. Die FMP, die mit dem Aufkommen der Volksfrontbewegung die AEAR-Nachfolge antrat, sorgte in der Folge für eine Streichung der dritten Strophe des Liedtextes, in der Kommunisten und Sozialisten als Feinde beschrieben werden.¹⁴⁸⁷ Daran wird deutlich, dass sich

1483 Ebd.

1484 Vgl. hierzu Langenbruch 2012, S. 143–159.

1485 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 73.

1486 Vgl. Bibliothèque nationale de France: Programmzettel für ein Konzert der AEAR in der Salle de la Grange-aux-Belles am 14.6.1934, in: *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, Recueil de programmes et coupures de presse: 1926–1985, RES VM DOS-108.

1487 Vgl. Brécy, Robert: *Florilège de la chanson révolutionnaire: De 1789 au front populaire*, Paris: Editions Ouvrières, 1990, S. 278.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

die Kursänderung der Kommunisten von der Sozialfaschismusthese zur Einheits- bzw. Volksfront auch in der Aufführungspraxis widerspiegelte.

Während die meisten Kampflieder aus dem französischen Exil der 1930er Jahre später in Vergessenheit gerieten, hielten sich einzelne über die Jahre und gewannen zum Teil sogar an Popularität. Paul Dessaus *Thälmann-Kolonnen* wurde zum Beispiel zu einem bekannten Schlager in der DDR, der von der Schule bis zur Armee vielerorts gesungen wurde. 1954 kreierte Dessau zusätzlich zu seiner Originalversion zwei Fassungen der *Thälmann-Kolonnen* für Orchester und Frauenchor bzw. gemischten Chor a cappella. 1971 folgte eine vierhändige Klavier-Fassung.¹⁴⁸⁸ Später erschienen mehrere Cover-Versionen des Liedes von deutschen Bands aus dem linken Milieu. So trat die zwischen 2002 und 2008 aktive, kommunistische Punkrockband Commandantes mit einem Cover der *Thälmann-Kolonnen* auf.¹⁴⁸⁹ Auch die Rockband Crawfish coverte das Lied und präsentierte es unter anderem im Jahr 2019 als Zeichen des Protests gegen Faschismus und Krieg.¹⁴⁹⁰ Die *Thälmann-Kolonnen* wurde zudem außerhalb Deutschlands von politisch links engagierten Musikerinnen und Musikern gesungen, zum Beispiel von Pete Seeger im Rahmen der 68er-Bewegung in den USA.¹⁴⁹¹

Was die Werke abseits des Liedes betrifft, entstanden die meisten Stücke für den Agitprop-, Theater- oder Filmmusik-Bereich. Im Fall der wenigen, rein instrumentalen Stücke vermittelten die Komponisten ihre politischen Intentionen über die Titel der Werke. Der Titel *Guernica* verweist etwa auf die Bombardierung der gleichnamigen Stadt im Spanischen Bürgerkrieg, *Chants du ghetto* erinnert an die jüdische Ghettoisierung, und *Défilé sur des thèmes révolutionnaires français* ist eine Ode an die Französische Revolution.¹⁴⁹² Mitunter weisen auch die Entstehungsgeschichten sowie die musikalische Gestaltung der Stücke auf politische Kontexte hin.

1488 Vgl. Hennenberg 1974, S. 62.

1489 Vgl. Commandantes: *Die Thälmann-Kolonnen*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xQsTuX5lo14>, Zugriff 6.3.2022.

1490 Vgl. Crawfish: *Thälmann-Kolonnen/Spaniens Himmel*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7rKyrzEW7wY>, Zugriff 6.3.2022.

1491 Vgl. Seeger, Pete: »Freiheit«, in: *Wimoweh and other songs of Freedom & Protest*, Folkways Records, 1968.

1492 *Guernica* wird im Kap. 9.3 näher betrachtet. Informationen zu den *Chants du ghetto* finden sich im Kap. 2.3.4 über Joseph Kosma.

7.3 Kampflieder von Paul Arma

»Au milieu de toutes mes activités et préoccupations de militant, il n'est plus question pour moi, de composer d'autre musique que celle des chants de masse qui unissent mes camarades et entretiennent leur foi«¹⁴⁹³, so Paul Arma über seine Priorität der Komposition von Kampf- bzw. Massenliedern im französischen Exil. Arma war zur damaligen Zeit einer der »erfolgreichsten und produktivsten Pariser Kampfliedkomponisten«¹⁴⁹⁴. Von den 81 politischen Liedern, die unter 7.2 aufgelistet sind, stammen ganze 29 von ihm.

Bereits in Deutschland hatte Arma Kampflieder komponiert: *Bauernmarsch*, *Kampflied der KPD* und *Wählt Kommunisten*, Liste 3.¹⁴⁹⁵ Sein erstes, in Frankreich entstandenes Kampflied war *L'Antifasciste*.¹⁴⁹⁶ Der Liedtext von *L'Antifasciste* wurde 1933 im Rahmen der AEAR verfasst, die Arma auch den Auftrag für die Komposition des Liedes erteilt hatte.¹⁴⁹⁷ Sowohl die Vertonung im 4/4-Takt als Marsch als auch der Text von *L'Antifasciste* vermitteln eine kämpferische Stimmung. Inhaltlich werden alle Arbeiterinnen und Arbeiter aufgerufen, gegen den Faschismus, die Armut und den Krieg anzukämpfen. »Luttez-tous!«¹⁴⁹⁸ heißt es in diesem Sinne am Ende des Liedes. Auf einem von der AEAR hergestellten Flugblatt des Stücks wird auf die Intention der Verwendung zu Propagandazwecken, speziell für das Singen im Rahmen von Demonstrationen, hingewiesen.¹⁴⁹⁹ Um die Reichweite von *L'Antifasciste* zu vergrößern, wurde das Lied neben der französischen auch in einer deutschen und einer ungarischen Fassung ediert.

Während *L'Antifasciste* für generelle antifaschistische Propaganda entstand, schrieb Arma die meisten darauffolgenden politischen Lieder für bestimmte Anlässe. Dazu zählen vor allem jene Stücke, die er in Zusammenarbeit mit dem Textdichter Erich Weinert schuf – zum Beispiel *Steht auf – ihr jungen Millionen*, das *Dimitrofflied*, das *Thälmannlied*, *Vorwärts, ihr Frauen*, *Das rote Saarlied*, der *Kanon für den Status quo* oder *Rot Sport. Steht auf – ihr jungen*

1493 Arma; Arma [1986], S. 66. Dt. Übers.: »Inmitten all meiner Aktivitäten und Beschäftigungen als Aktivist, kommt es für mich nicht mehr infrage, andere Musik zu komponieren als Massenlieder, die meine Kameraden vereinen und ihren Glauben aufrechterhalten.«

1494 Langenbruch 2012, S. 143.

1495 Vgl. Widmaier 2016 (»Imre Weisshaus/Paul Arma: Kampflieder, Chor-Referate, Agit-prop 1932–1937«), S. 267.

1496 Vgl. Arma, Paul: *l'antifasciste*, Paris: Association des écrivains et artistes révolutionnaires, 1933.

1497 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 64.

1498 Arma, Paul: *l'antifasciste*, Paris: Association des écrivains et artistes révolutionnaires, 1933. Dt. Übers.: »Kämpft alle!«.

1499 Vgl. ebd.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Millionen entstand anlässlich des Congrès Mondial de la Jeunesse contre la guerre et le fascisme im September 1933 in Paris und wurde in einer zu diesem Anlass konzipierten Sonderausgabe von *Die Anti-Kriegs-Aktion* publiziert.¹⁵⁰⁰ Das *Dimitrofflied* komponierte Arma als Unterstützung für die von der KP geforderte Freilassung des als Mittäter des Reichstagsbrandes angeklagten bulgarischen Kommunisten Georgi Dimitroff in NS-Deutschland. Dimitroff bedankte sich in der Folge in einem Brief an Arma und Weinert für deren Engagement.¹⁵⁰¹ Das *Thälmannlied* wiederum war dem inhaftierten, ehemaligen KPD-Parteichef Ernst Thälmann gewidmet und wurde vom Comité pour la libération d'Ernst Thaelmann et des antifascistes emprisonnés publiziert und verbreitet.¹⁵⁰² *Vorwärts, ihr Frauen* schrieb Arma anlässlich des Pariser Weltkongresses der Frauen im August 1934. Das Lied scheint in seiner französischen Fassung *Femmes, courage!* aber auch noch nach dem Kongress beliebt gewesen zu sein, wie zwei Artikel aus der Zeitschrift *Femmes* aus dem Jahr 1935 vermitteln.¹⁵⁰³ *Das rote Saarlid* und der *Kanon für den Status quo* entstanden im Rahmen des Saarabstimmungskampfes im Vorfeld der Volksabstimmung vom 13. Januar 1935 über einen potenziellen Anschluss des Saargebietes an NS-Deutschland.¹⁵⁰⁴ Das zweisprachige, deutsch-französische Lied *Rot Sport* war dem Rassemblement Modial des Sportifs antifascistes gewidmet, wobei laut Arma den Delegationen für diese in Paris abgehaltene, antifaschistische Sportveranstaltung von Mitte August 1934 bereits im Vorfeld die Aufgabe erteilt wurde, *Rot Sport* in ihren Ländern bekannt zu machen.¹⁵⁰⁵

Abgesehen von seinen Stücken, die er in Zusammenarbeit mit Weinert schrieb, komponierte Arma im Exil noch weitere anlassbezogene Kampflieder mit Texten anderer Personen – etwa den *Chant de l'Humanité* mit einem Text von Marcel Schmitt. Dieses Lied entstand zum Anlass des 30. Geburtstags der kommunistischen Zeitung *L'Humanité*, wurde auf dem Programmzettel der *Humanité*-Geburtstagsfeier vom 12. April 1934 abgedruckt und bei der Veranstaltung offenbar von mehreren Chören gleichzei-

1500 Vgl. Arma, Paul: »Steht auf – ihr jungen Millionen«, in: *Die Anti-Kriegs-Aktion*, Sonderausgabe 11, September 1933.

1501 Vgl. CEDIAS Paris: Brief von Georgi Dimitroff an Paul Arma und Erich Weinert, Moskau, 8.6.1934, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.

1502 Zum *Thälmannlied* von Paul Arma vgl. Langenbruch 2014, S. 287–288.

1503 Vgl. Anon.: »Femmes, courage!«, in: *Femmes*, März 1935. – Anon.: »Pour la propagande par le chant«, in: *Femmes*, Januar 1935.

1504 Zum *roten Saarlid* vgl. Kap. 3.4. Näheres zum *Kanon für den Status quo* ist im Kap. 3.5 nachzulesen.

1505 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 73.

tig, also im Massenor, gesungen.¹⁵⁰⁶ Ein weiterer Anlass, für den Arma Kampflieder komponierte, war der Spanische Bürgerkrieg. Ein Beispiel wäre das aus der Sicht von antifaschistischen Kämpfern der Internationalen Brigaden geschriebene Stück *Madrid hatarán – Madrid védői* mit einem Text von Aladár Komját.¹⁵⁰⁷ Mit dem kommunistischen, ungarischen Textdichter und »Berufsrevolutionär«¹⁵⁰⁸ Komját kooperierte Arma auch unabhängig von diesem Stück mehrfach für ungarische Stücke und Lied-Übersetzungen.

Weitere Textdichter, mit denen Arma zusammenarbeitete, waren die Franzosen Jean-François Vincent (alias Jean François, Jean Lançois, Jief) und Félix Chevrier. Aus diesen Kooperationen gingen Lieder mit französischen Texten hervor. Zwei dieser Lieder, *Ohé! Peuple, debout!* mit einem Text von Chevrier und *Quatorze juillet* mit einem Text von Vincent, entstanden speziell für den Front Populaire und werden unter 7.5 noch näher betrachtet. Andere Lieder weisen wiederum keinen direkten Volksfrontbezug auf, wurden aber zum Teil von Volksfront-nahen Gruppen aufgeführt. Dies gilt etwa für *Han! Coolie!*, das zum Repertoire des Chors der AEAR, der Agitproptruppe Mars sowie des Sängerduos Jack & Hermann zählte, die allesamt im Umkreis des Front Populaire wirkten.

Was die musikalische Gestaltung von Armas Kampfliedern betrifft, bewegte sich die Melodiestimme in der Regel in einem Ambitus von nicht viel mehr als einer Oktave in einem von Laien leicht ausführbaren Tonbereich. Vereinzelt fügte Arma eine zweite, ebenfalls leicht ausführbare Stimme hinzu – häufig im Abstand einer Terz zur Melodiestimme, wie etwa im Refrain des Liedes *Ihr seid nicht vergessen!*¹⁵⁰⁹ Im rhythmischen Bereich entschied er sich zumeist für einen Marschrhythmus im 4/4- oder 2/4-Takt. Einzelne seiner Lieder stehen aber auch im 3/4- oder 6/8-Takt, wodurch der kämpferische Marsch-Esprit etwas abgeschwächt wird. Auffallend ist, dass Arma fast ausschließlich Lieder mit französischen Texten im 6/8-Takt schrieb – zum Beispiel *La nouvelle ronde*, *La commune d’Oviedo* oder *On désarme!* ... Dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass sich der Sprechrhythmus der französischen Sprache mit ternären Rhythmen gut vereinbaren lässt. Im

1506 Vgl. Arma, Paul: »Marche éditée à l’occasion du 30e anniversaire de l’Humanité«, in: Programmzettel für die 30. Geburtstagsfeier der *Humanité* am 12.4.1934 im Vélodrome d’Hiver (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).

1507 Vgl. hierzu Kap. 9.2.

1508 Kebir, Sabine: »Aladár Komját (1891–1936) – ein unbekanntes Mitglied des BPRS«, in: *Utopie kreativ*, 102 (April 1999), S. 72.

1509 Vgl. Arma, Paul: »Ihr seid nicht vergessen!«, in: *Alles singt mit! Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 21–22.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Anti-Kriegslied *Békét!*¹⁵¹⁰ für Chor a cappella mit einem ungarischen Text von Aladár Komját, das im Januar 1937 entstand, alternierte Arma ununterbrochen zwischen 3/4-, 5/4-, 6/4-, 7/4-, 8/4- und 9/4-Takten.¹⁵¹¹ Die Ausführung dieser komplexen Rhythmik erfordert Erfahrung vonseiten der Sängerinnen und Sänger. Das Lied ist demnach definitiv für den konzertanten Vortrag und nicht als Massenlied gedacht. Damit unterscheidet sich *Békét!* von den meisten anderen politischen Liedern Armas, die speziell auf das Singen von Laien ausgerichtet waren. Abgesehen von *Békét!* zeichnet sich auch das durchkomponierte Lied *Contre qui?* (die deutsche Originalfassung des Stücks ist verschollen) durch ein komplexes Rhythmuschema aus.¹⁵¹² Des Weiteren sind in *Tous à la guerre!* Wechsel zwischen binären und ternären Rhythmen sowie unterschiedlichen Tempi auszumachen. In *Tous à la guerre!* ist zudem der Klavierpart herausfordernd komponiert und einzig für die Ausführung durch eine Profi-Musikerin bzw. einen Profi-Musiker geeignet. Laut eigener Aussage saß Arma bei Aufführungen des Liedes in den 1930er Jahren selbst am Klavier.¹⁵¹³ Die genannten Lieder stellten in ihrer Komplexität jedoch wie gesagt die Ausnahme dar.

In der Komposition seiner Stücke wurde Paul Arma von Agitprop beeinflusst. Dies wird etwa am Lied *Peuple, dors-tu?* deutlich, das im Oktober 1935 entstand.¹⁵¹⁴ Arma konzipierte es als szenische Montage, einer im Agitprop-Bereich beliebten Form. Für die Umsetzung waren offensichtlich drei Gruppen vorgesehen: Die erste Gruppe war für den Refrain zuständig (Perspektive des Volkes), die zweite Gruppe für die Strophen (allgemeine Beschreibungen) und die dritte Gruppe für die wiederholten Einwürfe »Peuple, dors-tu?/Dans ton rêve que vois-tu?«¹⁵¹⁵ zwischen Strophen und Refrain. Arma arbeitete auch in der musikalischen Umsetzung mit Montagetechnik, indem er einzelne musikalische Elemente und Motive mehrfach wiederholte und übereinanderlegte. Zudem kommen in *Peuple, dors-tu?* für Agitprop typische, Sprechgesang-ähnliche Passagen vor. So gestaltete Arma etwa die Stelle »Peuple, dors-tu?/Dans ton rêve que vois-tu?« ausschließlich aus Wechseln zwischen den Noten *c'* und *c''*.

1510 Dt. Übers.: »Friede!«.

1511 Vgl. Arma, Pál: *Békét!*, Paris, 1937 (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).

1512 Vgl. Arma, Paul: *Contre qui?* (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).

1513 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 75.

1514 Vgl. Arma, Paul: *Peuple, dors-tu?*, Manuskript, Paris: Oktober 1935 (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).

1515 Dt. Übers.: »Volk, schläfst du?/Was siehst du in deinem Traum?«.



Abb. 26: Titelblätter von Kampflied-Editionen Paul Armas

Im Jahr 1937 komponierte Paul Arma laut eigener Aussage sein letztes Kampflied, *La femme du soldat*.¹⁵¹⁶ Um genau zu sein, handelt es sich um eine Kontrafaktur des *Roten Saarlieses* aus dem Jahr 1934.¹⁵¹⁷ Armas Kampflied-Phase endete also mit dem Niedergang des Front Populaire, der sich Ende Juni 1937 mit dem Rücktritt Léon Blums als Premierminister bereits abzeichnete.

Neben den politischen Inhalten und dem Kampflied-Stil Armas verweisen auch die Zeichnungen auf den Titelblättern seiner in den 1930er Jahren publizierten Kampflieder auf die politische Dimension der Stücke. Beliebte Abbildungen waren Kampfszenen, der kommunistische Gruß der erhobenen Faust, kommunistische Symbole wie die Sichel oder die rote Fahne sowie Porträts bekannter Antifaschisten, denen die Lieder gewidmet waren (siehe Abb. 26).

Obwohl Arma in den 1930er Jahren im Exil in Frankreich mit seinen antifaschistischen Kampfliedern äußerst erfolgreich war, scheint er damit zumindest in seinen ersten Jahren in Frankreich kaum Geld verdient zu haben.¹⁵¹⁸ Laut eigener Aussage gingen alle Erlöse aus den Jahren 1933 und 1934 an »des Comités pour la libération de prisonniers antifascistes«¹⁵¹⁹.

1516 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 94.

1517 Vgl. hierzu Kap. 7.4.

1518 Vgl. Widmaier 2016 («Le compositeur militant: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934»), S. 265, Fußnote 57.

1519 Arma; Arma [1986], S. 69. Dt. Übers.: »Komitees zur Befreiung antifaschistischer Gefangener«.

7.4 Übersetzungen und Kontrafakturen

In den 1930er Jahren stellte das Übersetzen politischer Lieder in andere Sprachen eine übliche Praxis dar, um die Lieder im antifaschistischen Kampf weitreichend einsetzen zu können. Ein bekanntes Beispiel ist die *Internationale* als Symbol der Arbeiterbewegung, die unter anderem ins Spanische, Italienische, Deutsche, Dänische, Schwedische, Niederländische, Englische, Amerikanische, Jiddische, Tschechoslowakische, Jugoslawische, Polnische und Russische übertragen wurde.¹⁵²⁰ Auch diverse politische Stücke von Komponisten des französischen Exils erschienen in anderen Sprachen, wie folgende Liste zeigt.

Originaltitel	Übersetzungen
Paul Arma	
<i>Bauernmarsch</i>	<i>Le chant des paysans</i> (Roc)
<i>Die Sowjets in der Welt voran</i> (Revolutionäres Oratorium)	<i>Les Soviets, avant-garde du monde</i> (AEAR), zudem: russische Version von Lajos Kertész
<i>L'Antifasciste</i>	<i>Antifaschistenlied</i> (S.B.), <i>Hiv az antifasiszta akció!</i> (Lajos Kertész)
<i>Steht auf – ihr jungen Millionen</i>	<i>Allons – debout nous les Jeunes!</i> , <i>Fó! Ifjú milliók!</i> (Lajos Kertész), <i>Nézz szét a földön</i> (Zsuzsa Gál)
<i>Mit Worten schlägt man keinen Feind!</i>	<i>Guerre à la guerre impérialiste</i> (AEAR), <i>Az ellentá madás ba át</i> (Lajos Kertész)
<i>Ihr seid nicht vergessen!</i>	<i>Secours à nos combattants</i> (Jean François), <i>Veletek vagyunk</i> (Aladár Komját), <i>A békéért harcolni kell</i> (Istvan Raics)
<i>Han! Coolie!</i>	<i>Der Song vom Strick</i> (Fritz Hoff), zudem: ungarische Versionen von Lajos Kertész und Zsuzsa Gál, slowakische Version von Bohuslav Valastan, russische Version von Demian Bjedni
<i>Dimitrofflied</i>	<i>Le chant de Dimitrov, Dimitroff állt bakók előtt</i> (Lajos Kertész), zudem: Übersetzung ins Niederländische und 17 weitere Sprachen
<i>Lebendig bleibt Lenin!</i>	<i>Lenine vit toujours</i> (Mirard), <i>Lenin holtan is él</i> (Lajos Kertész), <i>Viva restas Lenin!</i> (Jief)
<i>Thälmannlied</i>	<i>Le Chant de Thaelmann</i> (Georges Sadoul), <i>Chant de Thaelmann</i> (Jean François), zudem: Version auf Niederländisch von Bert Kamp, Esperanto-Version von Jief, ungarische Version von Aladár Komját, russische Version

1520 Vgl. Busch, Ernst; 11. Brigada Internacional (Hrsg.): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., Barcelona, Juni 1938, S. 128–132.

Originaltitel	Übersetzungen
<i>Vorwärts, ihr Frauen</i>	<i>Femmes, courage!</i> (Jean François), spanische Version
<i>Nous partons pour Moscou pour le 1er mai</i> (Agitprop)	<i>Wir fahren nach Moskau zum 1. Mai</i>
<i>Rot Sport</i>	<i>Sport rouge</i> (Mirard)
<i>La nouvelle ronde</i>	Russische Version von T. Sikorsky
<i>Ohé! Peuple, debout!</i>	<i>Seid einig, ihr Massen!</i> (Jeanette Valléry)
<i>Menschen, die leben</i> (<i>Ceux de la vie</i>) (Oratorium)	Ungarische Version von Lajos Kertész
?	<i>Contre qui?</i> (Jean François)
Paul Dessau	
<i>Die Thälmann-Kolonne</i>	Übersetzungen in diverse Sprachen, z.B. Spanisch, Englisch, Schwedisch, Norwegisch, Dänisch, Niederländisch
Hanns Eisler	
<i>Die Ballade vom Baum und den Ästen</i>	<i>The Tree and the Branches</i> (Eric Bentley)
<i>Saarlied</i> (<i>Der dreizehnte Januar</i>)	<i>Song that is sweeping the Saar</i>
<i>Das Einheitsfrontlied</i>	<i>Le Front des Travailleurs</i> (Jeanne Perret), <i>Song of the United Front</i> (H.R. Hays, Eric Bentley), <i>Canción del Frente Popular</i> (José Herrera Petere, Félix Vincente Ramos), zudem: Übersetzungen ins Katalanische, Russische, Schwedische, Griechische, Polnische, Finnische, Norwegische
Franz Landé	
<i>Messe der Arbeit</i> (Messe)	<i>Messe du travail</i> (Franz Landé)

Paul Arma führt, wie im Fall der Kampflieder und politischen Kompositionen generell, auch die Liste der übersetzten Werke an. Wie die meisten Originalstücke Armas, kamen in der Regel ebenso die jeweiligen Übersetzungen in den 1930er Jahren zur Aufführung. Heute hingegen sind sowohl die Originalfassungen als auch die Übersetzungen eigentlich gänzlich unbekannt. Anders gestaltet sich dies im Fall einzelner Lieder anderer Komponisten, etwa dem *Einheitsfrontlied* von Eisler, das heute sowohl in Original als auch Übersetzungen recht verbreitet ist. Ein Stück obiger Liste, das bis heute weder in der deutschen Originalfassung noch in der französischen Übersetzung auf die Bühne kam, ist die *Messe der Arbeit* von Franz Landé.

Paul Arma kannte die meisten Übersetzerinnen und Übersetzer seiner politischen Stücke persönlich. Mit Félix Chevrier war er gut befreundet und

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

engagierte sich mit ihm gemeinsam für den Front Populaire.¹⁵²¹ Zudem publizierte Chevrier mehrere Artikel über Armas Wirken und Schaffen in der Presse.¹⁵²² Auch mit Jean-François Vincent und Aladár Komját verband ihn laut eigener Aussage eine intensive Freundschaft.¹⁵²³ Mit Louis Aragon hatte er offenbar über die AEAR zu tun.¹⁵²⁴ Chevrier, Vincent und Komját übersetzten nicht nur Armas Stücke, sondern schrieben auch gleichzeitig originale Liedtexte, die er vertonte. Was jene Personen betrifft, die rein als Übersetzerinnen und Übersetzer seiner Stücke wirkten, berichtet Arma etwa von einer Liebesbeziehung zu Mireille G. alias Mirard, die er in der Kommunistischen Partei kennengelernt hatte.¹⁵²⁵ Lajos Kertész erwähnt Arma in seinen Memoiren zwar nicht als privaten Freund, aber die große Anzahl der ungarischen Übersetzungen von Armas Werken, die Kertész anfertigte, weist auf einen näheren Kontakt der beiden Künstler hin. Mit Georges Sadoul hatte er über die AEAR zu tun und war zudem des Öfteren in Sadouls Haus nahe dem Bahnhof Montparnasse in Paris zu Besuch, wo er auch Erich Weinert traf.¹⁵²⁶ Ob eine persönliche Beziehung zu Zsuzsa Gál oder Istvan Raics bestand, thematisiert Arma in seinen Memoiren nicht. Ebenso bleibt im Dunkeln, wer die Person mit den Initialen »S. B.« war, die sein Lied *L'Antifasciste* ins Deutsche übersetzte.

Was die diversen Übersetzungen von Dessaus *Thälmann-Kolonne* und Eislers *Einheitsfrontlied* betrifft, ist nicht immer klar, wer sie erstellte und wann genau sie entstanden sind. Ebenso wenig ist bekannt, ob es einen persönlichen Kontakt dieser Personen zu den Komponisten gab. Fest steht nur, dass Hanns Eisler den Übersetzer der spanischen Fassung des *Einheitsfrontliedes*, José Herrera Petere, traf, als er während des Spanischen Bürgerkrieges im Februar 1937 eine Spanien-Reise zu den Internationalen Brigaden unternahm.¹⁵²⁷ Franz Landé kooperierte für die Übersetzung der *Messe der Arbeit* nicht mit einer Übersetzerin oder einem Übersetzer, sondern verfasste die

1521 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 79.

1522 Vgl. Chevrier, Félix: »La chanson populaire: L'influence du chant choral sur les masses«, in: *La Concorde*, 7.6.1935. – Chevrier, Félix: »La chanson Populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Concorde*, 3.5.1935. – Chevrier, Félix: »La chanson populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Réforme* (Brüssel), 5.5.1935. – Chevrier, Félix: »Lettre de Paris: »A propos des Fêtes de Paris« – Un Festival International du Chant«, in: *Le Messager de Bruxelles*, 13.6.1935. – Chevrier, Félix: »Temperaments d'artistes: Pierre Doriaan. Paul Arma. Boris Sapiro«, in: *La Concorde*, 14.6.1935.

1523 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 73–74 und 88.

1524 Vgl. ebd., S. 62.

1525 Vgl. ebd., S. 67.

1526 Vgl. ebd., S. 62.

1527 Vgl. Schebera 1998, S. 146.

Übersetzung selbst – was für unbekanntere Komponistinnen und Komponisten durchaus üblich war.

Übersetzungen politischer Werke konnten stark an den Originaltext gebunden oder aber frei gestaltet sein. Ein Beispiel für ein Lied mit einer eng an das Original gebundenen Übersetzung ist *Rot Sport* von Paul Arma, das von Mireille G. übersetzt wurde. Das Reimschema von Erich Weinerts deutschem Text und der französischen Übersetzung stimmt größtenteils überein. Auch die inhaltliche Aussage der Übersetzung deckt sich weitgehend mit dem Original – obwohl natürlich eine wörtliche Übersetzung ein Ding der Unmöglichkeit ist, da der Text stets an die Melodie angepasst werden muss und die deutsche und französische Sprache grundlegend unterschiedlich aufgebaut sind. Die AEAR druckte für das bereits weiter oben erwähnte *Rassemblement mondial des sportifs antifascistes* im August 1934 ein Flugblatt mit der deutschen und französischen Version des Liedes.¹⁵²⁸ Somit kann angenommen werden, dass sowohl die deutsche Originalversion als auch die französische Übersetzung bei der Sportveranstaltung aufgeführt wurden.

Ein Beispiel für eine freie Übersetzung, die von ihrer Originalversion inhaltlich stark abweicht, stellt *Secours à nos combattants*, übersetzt von Jean-François Vincent, dar. Der Liedtitel der Übersetzung, der auf Deutsch »Hilfe für unsere Kämpfer« bedeutet, hat im Grunde nichts mehr mit dem Originaltitel *Ihr seid nicht vergessen!* zu tun. Ähnlich verhält es sich mit dem Refrain, der im Original lautet: »Die uns Vernichtung geschworen, sie gewannen nur eine Schlacht! Doch der Krieg ist nicht verloren! Es sammelt sich zum Sieg, es gewinnt den Krieg die rote Arbeitermacht!«¹⁵²⁹. Vincent übersetzte diese Passage folgendermaßen: »Contre ce monde malade/Jusqu'au jour de l'assaut final/Protégeons les camarades/Qu'un régime infernal/Frappe dans nos rangs/Secours à nos combattants!«¹⁵³⁰. Der Schwerpunkt der deutschen und französischen Refrain-Versionen liegt demnach auf unterschiedlichen Aspekten. Während in der deutschen Fassung Siegesicherheit und Motivation zum Weiterkämpfen vermittelt wird, steht in der französischen Übersetzung der Schutz der Kämpfenden im Mittelpunkt. Das Vokabular des französischen Refrains ist deutlich negativer gewählt als in der

1528 Vgl. Arma, Paul: *Sport rouge! Rot Sport!*, Paris: AEAR, 1934. – Arma; Arma [1986], S. 73.

1529 Arma, Paul: »Ihr seid nicht vergessen!«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 22.

1530 Arma, Paul: *Secours à nos combattants!*, Paris: La Défense, 1935. Dt. Übers.: »Gegen diese kranke Welt/Bis zum Sturmangriff/Schützen wir die Kameraden davor/Dass ein teuflisches Regime/In unseren Reihen zuschlägt/Hilfe für unsere Kämpfer!«

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

deutschen Version. Auch in den Strophen hielt sich Vincent nur marginal an das deutsche Original und gestaltete den Text konkreter als die relativ allgemein gehaltene deutsche Fassung. So wird beispielsweise der Feind mit »bourgeois assassin«¹⁵³¹ direkt genannt und zudem die Ausbeutung von Menschen ganz konkret in China und Rumänien als Problem angesprochen – was in der deutschen Version nicht der Fall ist.

In mehreren Übersetzungen ist eine Anpassung an den Kontext anderer Länder, in denen jeweils die Sprache der Übersetzungstexte gesprochen wird, zu beobachten. Ein Beispiel wären die Übertragungen von Hanns Eislers *Einheitsfrontlied* ins Französische und Spanische, wodurch eine inhaltliche Ausweitung der Einheitsfront- zur Volksfrontthematik (die sowohl in Frankreich als auch in Spanien aktuell war) stattfand. Eine konkrete Stelle in der französischen Fassung *Le Front des Travailleurs* von Jeanne Perret¹⁵³², an der die Übersetzung vom Original abweicht, findet sich in der vierten Strophe.¹⁵³³ Dort wird eine »grande union«¹⁵³⁴ thematisiert, die in der deutschen Version so nicht vorkommt und an das Volksfrontkonzept einer gemeinschaftlichen Union gegen den Faschismus erinnert. Zudem wird der einzelne Arbeiter im Gegensatz zur deutschen Version direkt angesprochen und aufgefordert, sich in die Union einzureihen. Zwei weitere Passagen der französischen Version wurden frei übersetzt und auf diese Weise an den französischen Kontext angepasst. Die eine Stelle findet sich im Refrain, wenn von »ausländischen Brüdern« die Rede ist, mit denen gemeinsam gekämpft werden soll. Damit könnten zum einen die Emigrantinnen und Emigranten gemeint gewesen sein, die sich Mitte der 1930er Jahre in Frankreich befanden bzw. vor der faschistischen Bedrohung dorthin geflohen waren. Zum anderen könnte die Passage auch in dem Sinne interpretiert werden, dass länderübergreifend gemeinsam gekämpft werden sollte. Jedenfalls wird durch den Zusatz der »ausländischen Brüder« in der französischen Übersetzung die Gruppe der

1531 Dt. Übers.: »bürgerlicher Mörder«.

1532 Perret übersetzte laut Online-Katalog der BnF in den 1930er Jahren mehrere politische Lieder ins Französische. Beispiele hierfür wären die polnische *Varsoviennne*, die im Rahmen der Sammlung *Chants révolutionnaires de divers pays 1937* bei den Editions sociales internationales in Paris erschienen ist, oder *Les Partisans*, ein Lied aus dem Russischen Bürgerkrieg, das 1936 von den Publications révolutionnaires herausgegeben wurde. Zudem ist Perret die Urheberin des französischen Textes des Liedes *Au devant de la vie* aus dem Film *Contre-plan* (1932), das zu einer bedeutenden Hymne des Front Populaire wurde.

1533 Eisler, Hans [sic]: *Le Front des Travailleurs*, Paris: Edition de la Fédération musicale populaire, [1935]. Die vierte Strophe der französischen Fassung lautet: »Tu es un ouvrier oui!/ Viens avec nous, ami, n'aie pas peur./Nous allons vers la grande union,/De tous les vrais travailleurs.« (Eisler, Hans [sic]: *Le Front des Travailleurs*, Paris: Edition de la Fédération musicale populaire, [1935]).

1534 Dt. Übers.: »große Union«.

gemeinsam Kämpfenden ausgeweitet, was wiederum an die Volksfront denken lässt, die möglichst viele Menschen miteinschließen wollte. Auch in der dritten Strophe der französischen Übersetzung¹⁵³⁵ wird, wie bereits im Refrain, von den »Brüdern« gesprochen, die für den Menschen so wichtig seien, obwohl dieser Begriff im deutschen Text kein einziges Mal fällt. Die Brüderlichkeit wird in Frankreich seit der Französischen Revolution nach dem Motto »Liberté, égalité, fraternité!«¹⁵³⁶ hochgehalten und hat dort einen speziellen ideellen Wert, was ein Grund für die Verwendung des Terms in der französischen Version des *Einheitsfrontliedes* gewesen sein könnte. Aufgeführt wurde *Le Front des Travailleurs* unter anderem von der Agitproptruppe Groupe 18 Ans am 17. Mai 1939 in der Salle Susset.¹⁵³⁷ Beim selben Konzert standen auch *Han! Coolie!* von Paul Arma und ein von Louis Saguer erstelltes Arrangement des bekannten *Marche funèbre* auf dem Programm. Als Schallplatte wurde *Le Front des Travailleurs* in den 1930er Jahren beim PCF-nahen Label Le Chant du Monde vertrieben.¹⁵³⁸ Die französische Fassung des *Einheitsfrontliedes* von Jeanne Perret wurde sowohl im Rahmen der FMP als auch im Spanienliederbuch der Internationalen Brigaden veröffentlicht.¹⁵³⁹ In der Spanienliederbuch-Version fand sogar eine Anpassung des Titels an die Volksfrontthematik statt, denn dieser lautet nicht »Le Front des Travailleurs«¹⁵⁴⁰, sondern »Chant de Front Populaire«¹⁵⁴¹. Zusätzlich zur französischen Übersetzung des *Einheitsfrontliedes* beinhaltet das Spanienliederbuch auch eine spanische Übersetzung von José Herrera Petere. Dort ist mit dem Titel »Canción del Frente Popular«¹⁵⁴², also »Lied der Volksfront«, ebenso eine Adaption des deutschen Originaltitels an den Volksfrontkontext auszumachen. Auch im Laufe des Liedtextes ist stets von der »Frente Popular« die Rede.

1535 Die dritte Strophe der französischen Fassung lautet: »L'homme veut avoir des frères oui!/ Il ne veut pas d'coups d'poing ni d'ép'ron [sic]/Il veut des hommes et pas d'messieurs/Des hommes, et pas de patrons.« (Eisler, Hans [sic]: *Le Front des Travailleurs*, Paris: Edition de la Fédération musicale populaire, [1935]).

1536 Dt. Übers.: »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit!«.

1537 Vgl. Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für ein Konzert der Groupe 18 Ans am 17.5.1939 in der Pariser Salle Susset.

1538 Vgl. Anon: »Le Chant du Monde vous présente 10 disques«, in: *Regards*, 5.5.1938, S. 20.

1539 Vgl. 11. Brigade International (Hrsg.): *Kampflieder, Battle-Songs, Canzoni di Guerra, Chansons de Guerre, Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales*, [Madrid], [1937], S. 39. – Busch, Ernst; 11. Brigada Internacional (Hrsg.): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., Barcelona, Juni 1938, S. 66.

1540 Dt. Übers.: »Die Front der Arbeiter«.

1541 Dt. Übers.: »Lied der Volksfront«.

1542 Busch, Ernst; 11. Brigada Internacional (Hrsg.): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., Barcelona, Juni 1938, S. 24.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Ein weiteres Beispiel für eine kontextuelle Anpassung findet sich in der von Jean-François Vincent geschriebenen, französischen Übersetzung von Paul Armas Lied *Vorwärts, ihr Frauen: Femmes, courage!*. In der Übersetzung wird das Thema der gleichen Bezahlung für Männer und Frauen angesprochen (»travail égal, salaire égal«), das Weinert im Original nicht thematisierte.¹⁵⁴³ Sowohl das Recht auf gleiche Bezahlung für gleiche Arbeit als auch die Einführung des Frauenwahlrechts und die Emanzipation der Frau generell wurden in Frankreich in den 1930er Jahren heiß diskutiert. Vincent ging in *Femmes, courage!* explizit und detailliert auf diesen französischen Kontext ein und schuf im Endeffekt mit acht Strophen eine doppelt so lange Übersetzung wie Weinerts vierstrophiges Original. Aufgrund der nur noch losen Verbundenheit mit Weinerts Originaltext kann *Femmes, courage!* kaum mehr als »Übersetzung« bezeichnet werden, sondern gleicht eher einer Nach- bzw. Neudichtung.¹⁵⁴⁴

Eine kontextuelle Anpassung fand des Weiteren in Paul Armas Agitpropstück *Nous partons pour Moscou pour le 1er mai* statt, das anlässlich des Saarabstimmungskampfes unter dem Titel *Wir fahren nach Moskau zum ersten Mai!* auf Deutsch erschien. Während in der französischen Version von den »Pionniers de Paris« und der *Humanité* die Rede ist, machen sich in der deutschen Fassung die »Jungpioniere aus Dudweiler« auf den Weg, und die *Humanité* wurde durch die Saarländer *Arbeiter-Zeitung* ersetzt.¹⁵⁴⁵

Was die Sprachen betrifft, in welche die Stücke exilierter Komponisten übertragen wurden, sind am häufigsten französische Übersetzungen deutscher Texte auszumachen. *L'Antifasciste* und *Ohé! Peuple, debout!* von Paul Arma bilden Ausnahmen, denn Arma komponierte diese Lieder auf Basis französischer Texte, die in der Folge ins Deutsche übersetzt wurden. Der Großteil der französischsprachigen Stücke wurde hingegen nicht übersetzt, da sie vorwiegend für bestimmte Anlässe in Frankreich entstanden. Die Übertragung etlicher Stücke Armas ins Ungarische ist wiederum damit zu erklären, dass Arma gebürtiger Ungar war und Kontakte zu ungarischsprachigen Autoren pflegte. Die übersetzten Stücke wurden in der Regel einzeln ediert, aber zum Teil auch gesammelt, wie zum Beispiel im Band *Hat proletár*

1543 Vgl. Arma, Paul: *Femmes, courage!*, Paris: Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme, 1934. – Arma, Paul: »Vorwärts, ihr Frauen«, in: *Alles singt mit*, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936.

1544 Vgl. Langenbruch 2012, S. 151–152.

1545 Arma, Paul: »Nous partons pour Moscou«, in: *Mon camarade*, Mai 1934. – CEDIAS Paris: Jaschek: *Wir fahren nach Moskau zum ersten Mai!*, Text zum Agitprop-Stück von Paul Arma, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.

tömegdal, welcher die Lieder *L'Antifasciste*, *Steht auf – ihr jungen Millionen*, *Mit Worten schlägt man keinen Feind!*, *Ihr seid nicht vergessen!*, das *Dimitrofflied* und *Lebendig bleibt Lenin!* auf Ungarisch beinhaltet.¹⁵⁴⁶ Dieser, von der Zeitung *Munkásszemle* der ungarischen Exil-KP herausgegebene Band wurde unmittelbar nach seiner Erscheinung unter dem Horthy-Regime in Ungarn verboten.¹⁵⁴⁷

Im Fall einzelner, in obiger Tabelle aufgelisteter Stücke wurden mehrere im Detail unterschiedliche Übersetzungen desselben Liedes in dieselbe Sprache angefertigt. Paul Armas *Thälmannlied* wurde beispielsweise zunächst von Georges Sadoul ins Französische übertragen und wenig später auch von Jean François (der zudem eine Esperanto-Version des Liedes schuf).¹⁵⁴⁸ Beim Vergleich der beiden französischen Versionen fällt auf, dass sich Jean François wohl phasenweise von der Fassung Georges Sadouls inspirieren ließ. So finden etwa in der dritten Strophe gewisse »faux témoins«¹⁵⁴⁹ und auch »Hitler« Erwähnung, wovon in der dritten Strophe der deutschen Version keine Rede ist – sehr wohl aber in Sadouls dritter Strophe. In Weinerts Original werden die »unaufrichtigen Zeugen« zwar erwähnt, aber in der zweiten und nicht in der dritten Strophe, und Hitler kommt bei Weinert gar nicht vor. Auch für die Esperanto-Version scheint sich Jean François eher an der französischen Fassung von Sadoul orientiert zu haben als an der deutschen Originalversion, denn auch hier ist wieder in der dritten statt zweiten Strophe von »Lügnern« (angelehnt an die »faux témoins«) die Rede, und zudem erinnert der Rest der Übersetzung an Sadouls Text.¹⁵⁵⁰

Neben Übersetzungen waren auch Kontrafakturen, also Neutextierungen bestehender Lieder, in den 1930er Jahren im politischen Milieu – sowohl links als auch rechts – recht gängig. Im politischen Bereich sind Kontrafakturen deshalb erfolgsversprechend, weil sie rasch verbreitet werden können – sofern es sich um bekannte Melodien handelt, die neu textiert werden. In der folgenden Liste sind Kontrafakturen zusammengefasst, die auf Liedern der im Rahmen dieses Buches näher betrachteten, exilierten Komponisten basieren, wobei jeweils die Vorlagen oder Neutextierungen mit der Volksfrontthematik assoziiert werden können.

1546 Vgl. Arma, Pál: *Hat proletár tömegdal*, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934.

1547 Vgl. Markovits, Györgyi: »Les publications hongroises de la Résistance française«, in: *Magyar Könyvszemle*, 85 (1969), S. 206.

1548 Vgl. Arma, Paul: *Chant de Thaelmann*, Paris: La Défense. – Arma, Paul: *Le chant de Thaelmann*, Paris: Publications révolutionnaires.

1549 Dt. Übers.: »unaufrichtige Zeugen«.

1550 Vgl. Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann«, in: *Proleta esperantisto*, Oktober 1934.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Originallied	Komponist	Kontraktur	Entstehungs- jahr	Textdichter
<i>La commune d'Oviedo</i>	Paul Arma	No pasarán! → Übersetzungen auf Deutsch (Jeanette Valléry) und Ungarisch (Aladár Komját)	1936	Robert Desnos
<i>Steht auf – ihr jungen Millionen</i>	Paul Arma	<i>Droit vers le but</i>	[1936]	Robert Desnos
<i>Himne per a l'Olimpiada Popular</i>	Hanns Eisler	<i>Marcha del 5º Regimiento</i> → Übersetzungen auf Französisch (Georges Bénichou), Deutsch (Erich Weinert) und Russisch	Januar 1937	José Herrera Petere
<i>Das rote Saarländ</i>	Paul Arma	<i>La femme du soldat</i>	1937	Jean François
<i>Das Einheitsfrontlied</i>	Hanns Eisler	1. <i>Tsu Eyns Tsvey Dray,</i> 2. <i>Partizaner-Marsch</i>	1943 (beide)	1. Leyb Rosenthal, 2. Shmerke Kaczerginski
<i>Ihr seid nicht vergessen!</i>	Paul Arma	<i>Oradour-sur-Glane</i>	1944	Jean Lançois
<i>Quatorze juillet</i>	Paul Arma	<i>Quatorze juillet</i>	1945	Jean Lançois

Die hier genannten Kontrafakturen sind inhaltlich im selben politischen Spektrum angesiedelt wie ihre Originalfassungen. Es wurden zum Teil aber auch »linke« Lieder für das politisch »rechte« Lager umgedichtet. Ein solches Beispiel wäre Hanns Eislers Kampflied *Roter Wedding*, das als *H. J. marschiert* in der Hitlerjugend zum Einsatz kam.

In Zusammenhang mit den hier aufgelisteten Kontrafakturen scheint es besonders interessant, die Anpassung der originalen Stücke an neue, politische Kontexte zu untersuchen. Ein beliebter Kontext war der Spanische Bürgerkrieg, zu dessen Anlass gleich zwei der Neutextierungen entstanden: *No pasarán!* und *Marcha del 5° Regimiento*. Die auf Armas *La commune d'Oviedo* aufbauende Kontrafaktur *No pasarán!* wurde von Robert Desnos im Herbst 1936, kurz nachdem er Paul Arma kennengelernt hatte, zum Anlass des Spanischen Bürgerkrieges geschrieben. Bereits das ursprüngliche Lied thematisierte einen spanischen Kontext, denn es handelt von einem Arbeiteraufstand in Oviedo im Jahr 1934, der zu einem Symbol der antifaschistischen Bewegung wurde.¹⁵⁵¹ Robert Desnos lehnte sich gewissermaßen an die Originalfassung des Liedes an, wenn er die Wiederholungen an den Enden der Strophen beließ – aber das »Ceux d'Oviedo!« (bzw. »A Oviedo!«, »Pour Oviedo!«, »Vive Oviedo!«) durch den Slogan »No, no pasarán!« (»Nein, sie werden nicht durchkommen!«) der Republikaner im Bürgerkrieg ersetzte. Die letzte Strophe schließt mit »Si, pasaremos«, also »Ja, wir werden durchkommen«, womit Siegesicherheit vermittelt wird.¹⁵⁵² Im Januar 1937 erschien des Weiteren in der kommunistischen Zeitung *Die Rote Fahne* eine von Jeanette Valléry verfasste, deutsche Übersetzung von *No pasarán!*¹⁵⁵³ Wenig später wurde eine ungarische Übersetzung von Aladár Komját herausgegeben.¹⁵⁵⁴

Die Kontrafaktur *Marcha del 5° Regimiento* mit einem Text von José Herrera Petere und Musik von Hanns Eisler ist dem Fünften Regiment der Volksmilizen gewidmet, in dem Herrera Petere selbst kämpfte.¹⁵⁵⁵ Das Stück wurde zum ersten Mal im spanischen Radio in einer Sendung namens »Lautsprecher der Front« öffentlich präsentiert und erschien im Spanienliederbuch *Canciones de las Brigadas Internacionales*.¹⁵⁵⁶ Die Vorlage für den spanischen

1551 Vgl. Morrow, Felix: *Revolution und Konterrevolution in Spanien*, Essen: Gervinus, 1986, S. 213.

1552 Vgl. Arma, Paul: *No pasarán!*, [1937] (Akademie der Künste Berlin, *Orpheus-Trust-Archiv*, Orpheus Trust 534). – CEDIAS Paris: Desnos, Robert: *No pasarán!*, Text zum Lied von Paul Arma, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.

1553 Vgl. Arma, Paul: »no pasarán!«, in: *Die Rote Fahne* (Prag), 23.1.1937.

1554 Vgl. Arma, Pál: »no pasarán!«, in: *Kanadai Magyar Munkás* (Toronto), 2.2.1937.

1555 Vgl. Schebera 1998, S. 146.

1556 Vgl. ebd.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Marcha del 5º Regimiento bildete die ebenfalls spanische *Himne per a l'Olimpiada Popular*, welche Eisler zum Anlass der für Juli 1936 in Barcelona geplanten internationalen Volksolympiade komponiert hatte, die aufgrund des Ausbruchs des Spanischen Bürgerkrieges im Endeffekt aber nicht stattfand.¹⁵⁵⁷ Das Stück weist eine starke Ähnlichkeit mit dem Lied *La Marianne de 1883* von Léon Trafiers auf, in dem die Marianne-Figur gefeiert wird.¹⁵⁵⁸ Die Melodie der *Himne per a l'Olimpiada Popular* bzw. des *Marcha del 5º Regimiento* ist – insbesondere zu Beginn – melodisch und rhythmisch so stark an den Refrain von *La Marianne de 1883* angelehnt, dass es sich kaum um einen Zufall handeln kann (siehe Notenbeispiel 25). Da Eisler vor der Komposition der *Himne per a l'Olimpiada Popular*, vermutlich im Jahr 1933¹⁵⁵⁹, bereits ein Arrangement von *La Marianne* für Blasorchester, Banjo und Klavier angefertigt hatte, ist anzunehmen, dass das *Marianne*-Zitat in der *Himne per a l'Olimpiada Popular* von Eisler beabsichtigt war. Neben den musikalischen Ähnlichkeiten gleichen sich die Stücke auch inhaltlich, beispielsweise was die Freiheitsthematik betrifft. Der *Marcha del 5º Regimiento* erschien abgesehen von der spa-

1557 Alonso Tomás, Diego: »Music for Spanish Anti-Fascism: Hanns Eisler's *Himne per a l'Olimpiada Popular* (1936) and *Marcha del Quinto Regimiento* (1937)«, in: *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017: Das Populäre in der Musik und das Musikverlagswesen*, hrsg. von Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming, Wiesbaden: Springer VS, 2019, S. 277–281. Es wäre aber ohnehin zu keiner Aufführung der *Himne per a l'Olimpiada Popular* gekommen, denn Eisler erhielt für seine bereits vollendete, gedruckte, für Orchester arrangierte, uraufgeführte und im Radio verbreitete *Himne per a l'Olimpiada Popular* vom Organisationskomitee der Olympiade im letzten Moment eine Absage. Über die Gründe kann nur spekuliert werden. Vermutlich wurde Eislers Lied abgelehnt, weil sich die Veranstaltung im Laufe der Organisationsphase immer mehr zu einem nationalistischen, katalanischen Event entwickelte, in das der deutsche Komponist Eisler nicht wirklich hineinpasste. Geplant waren insbesondere Darbietungen spanischer Volkslieder und -tänze, etwa des katalanischen Reigentanzes »Sardana«. Abgesehen davon, dass Eisler außerhalb des Katalonien-Kontextes stand, war er in Spanien nicht sehr bekannt, was zur Absage beigetragen haben dürfte.

1558 Vgl. hierzu Brécy, Robert: *La chanson de la Commune: chansons et poèmes inspirés par la Commune de 1871*, Paris: Editions Ouvrières, 1991, S. 225. Die Figur der Marianne ist seit der Französischen Revolution ein Symbol für die Republik, für Frankreich und für die Freiheit. Während monarchisch regierter Zeitabschnitte, beispielsweise zwischen 1804 und 1848 oder zwischen 1852 und 1870, wurde die Figur der Marianne jeweils durch andere Symbole wie die Trikolore ersetzt. In revolutionären Zeiten, also zum Beispiel während der bürgerlichen Revolution 1848 oder der Pariser Kommune 1871, feierte die Marianne aber immer wieder ein Comeback. Ab der Dritten Republik, das heißt ab den 1870er Jahren, als die Idee der Republik in Frankreich breitflächig anerkannt wurde, kam es zu dem Konsens, die Figur der Marianne als offizielles Symbol für Frankreich anzuerkennen (vgl. Schüle, Klaus: *Paris: Die politische Geschichte seit der Französischen Revolution; Vom Erfinden und Schwindeln der Demokratie in der Metropole*, Tübingen: Narr, 2005, S. 188–195).

1559 Vgl. Eisler, Hanns: *Mariannelied*, [1933] (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 795).

A - de - lan - te ba - ta - llones; a - de - lan - te los hé - roes de a - ce - ro;

Notensbeispiel 25: Vergleich *Mariannelied* (oben, Posaunenstimme, arr. von Eisler) und *Marcha del 5° Regimiento* (unten)

nischen Version auch auf Französisch, Deutsch und Russisch.¹⁵⁶⁰ In der deutschen und französischen Übersetzung werden einige inhaltliche Unterschiede zum Original deutlich. Die französische Fassung wurde speziell in der ersten Strophe inhaltlich sehr frei übersetzt, sodass die Zuhörerinnen und Zuhörer stärker direkt angesprochen und zum Kampf aufgefordert werden. Aus dem schlichten Ausruf »Adelante batallones;/adelante los héroes de acero;/[...] Adelante, milicianos«¹⁵⁶¹ wurde »Notre Espagne vous appelle/levez-vous fiers bataillons ouvriers/[...] La milice vous appelle«¹⁵⁶². Dieser konkrete Aufruf zum Kampf in der französischen Fassung der FMP könnte damit zu tun gehabt haben, dass 1937, als das Lied in Frankreich herausgegeben wurde, aktiv nach freiwilligen Kämpfern für die spanische Republik im Bürgerkrieg Ausschau gehalten wurde. In Erich Weinerts deutscher Fassung beginnt jede Strophe sowie Strophenmitte (abgesehen von der Strophenmitte der letzten Strophe) mit »Zur Attacke«¹⁵⁶³, womit ebenfalls die Kampfeslust betont wird. Ein wesentlicher Unterschied der deutschen zur spanischen und französischen Version besteht darin, dass Weinert das Verlangen nach Frieden als ultimatives Ziel der Kämpfe hervorhebt. Gleich zwei Mal erwähnt er in der letzten Strophe den Frieden, der in der spanischen und französischen Fassung kein einziges Mal vorkommt.¹⁵⁶⁴ Vom Musikalischen her erhält der *Marcha*

1560 Vgl. Alonso Tomás 2019, S. 282.

1561 Busch, Ernst; II. Brigada Internacional (Hrsg.): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., Barcelona, Juni 1938, S. 8. Dt. Übers.: »Vorwärts, Bataillone;/vorwärts, Helden aus Stahl;/[...] Vorwärts, Milizionäre«.

1562 Eisler, Hans [sic]: *Marche du 5^e Régiment de l'armée républicaine espagnole*, hrsg. von der Fédération musicale populaire, Paris: Editions sociales internationales, 1937. Dt. Übers.: »Unser Spanien ruft euch/steht auf, stolze Arbeiterbataillone/[...] Die Miliz ruft euch«.

1563 Weinert, Erich: *Camaradas: Ein Spanienbuch*, zusammengestellt von Peter Kast, Berlin: Volk und Welt, 1956, S. 26.

1564 Vgl ebd.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Die Fah - nen ent - rollt, die Ge - weh - re ge - fällt!

rompe el si - len - cio del al - ba el tro - nar

Notenbeispiel 26: Vergleich *Kominternlied* (oben) und *Marcha del 5° Regimiento* (unten)

del 5° Regimiento durch ein Zitat von Eislers *Kominternlied* einen stark propagandistischen Charakter. Konkret ähnelt die Passage »rompe el silencio del alba el tronar« stark der Stelle »Die Fahnen entrollt, die Gewehre gefällt« aus dem *Kominternlied* (siehe Notenbeispiel 26). Den *Marcha del 5° Regimiento* zitierte Eisler wiederum in späteren Werken mehrfach. So stellt etwa der *Song of the Hostages* mit einem Text von Bertolt Brecht aus Eislers Filmmusik zu *Hangmen Also Die* (1943) – abgesehen von minimalen, musikalischen Veränderungen – eine Kontrafaktur des *Marcha del 5° Regimiento* dar.¹⁵⁶⁵ Ursprünglich konzipierte Brecht den *Song of the Hostages* als Kontrafaktur des *Kominternliedes*¹⁵⁶⁶, die aber aufgrund des offensichtlichen Gebrauchs kom-

1565 Vgl. Gall, Johannes C.: *Hanns Eisler Goes Hollywood: Das Buch Komposition für den Film und die Filmmusik zu Hangmen Also Die*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015, S. 169. In dem Film geht es darum, dass die NS-Führung Geiseln gefangen hält, die nach der Reihe exekutiert werden sollen, bis eine der Personen ihr Schweigen bricht und den Mörder des NS-Reichsstatthalters in Prag, Reinhard Heydrich, verrät. Dieses Szenario ist von der Realität inspiriert, und zwar von der Verfolgung von Menschen nach dem Attentat auf Heydrich im Mai 1942. Der Refrain des *Song of the Hostages* entspricht musikalisch gesehen dem *Marcha del 5° Regimiento* bzw. der *Himne per a l'Olimpiada Popular*, abgesehen von minimalen Veränderungen. Die Unterschiede betreffen eine Oktavierung und kleine rhythmische Modifikationen, die sich aus dem neuen Liedtext ergeben (vgl. Gall 2015, S. 169). Der *Song of the Hostages* spielt im Film *Hangmen Also Die* eine wichtige Rolle und kommt drei Mal vor. Das erste Mal liest ein als Geisel Inhaftierter den »selbstverfassten« Liedtext *Song of the Hostages* einem ebenfalls inhaftierten, bekannten Poeten vor. Im vortragenen Liedtext wird an das Durchhaltevermögen im Kampf für die »richtige« politische Seite appelliert. Die unsichtbare Fackel soll weitergegeben werden, ohne dass ihr Licht erlöscht, heißt es im Gedicht. Als später Gefangene zur Hinrichtung abtransportiert werden, kommt das Lied zum zweiten Mal vor – diesmal von den verbliebenen Gefangenen a cappella gesungen, mit jeweils einer erhobenen Hand und Victory-Handzeichen. Der *Song of the Hostages* erklingt ein letztes Mal am Ende des Films, und zwar mit Orchesterbegleitung, als der Abschlussbericht der Operation Heydrich von der NS-Leitung unterschrieben wird. Durch Täuschungen der Widerstandsbewegung war ein Gestapo-Spitzen als Mörder angeklagt worden, obwohl er die Tat nicht begangen hatte (vgl. Lang, Fritz: *Hangmen Also Die!*, Arrow, 1943). Dieser Sieg der Widerstandsbewegung wird durch den *Song of the Hostages* zusätzlich unterstrichen.

1566 Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal*, Bd. 2, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 557.

unistischer Symbolik (durch die Verwendung der bekannten *Komintern-Melodie*) nicht in den Film aufgenommen wurde¹⁵⁶⁷. Des Weiteren zitierte Eisler die Melodie des *Marcha del 5º Regimiento* in der Kantate *Mitte des Jahrhunderts* (1950), einer Auftragskomposition des Politbüros der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) zum Anlass des III. Parteitags der SED.¹⁵⁶⁸ Der Schlusschor dieses Werks mit dem Titel *Sei begrüßt, Partei* entspricht ab dem siebten Vers des Chors, also ab den Worten »Ihr Genossen, unermüdllich«, melodisch gesehen dem *Marcha del 5º Regimiento* und weicht einzig am Schluss des Stücks davon ab.¹⁵⁶⁹

Nicht in Zusammenhang mit der Spanien-Thematik, aber noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges entstanden die Kontrafakturen *Droit vers le but* und *La femme du soldat* auf Basis von Liedern Paul Armas. Der Chronologie der Memoiren-Einträge von Arma nach zu urteilen schrieb Robert Desnos *Droit vers le but* unmittelbar nach der Entstehung von *No pasarán!*, wobei Arma über die freundschaftliche Verbundenheit mit Desnos in die Entstehung beider Neutextierungen involviert gewesen sein könnte.¹⁵⁷⁰ Sowohl das Originallied *Steht auf – ihr jungen Millionen* als auch *Droit vers le but* zielen auf ein jugendliches Publikum ab und motivieren für ein Zusammenstehen im Sinne der gemeinsamen Sache. Diese gemeinsame Sache war in *Steht auf – ihr jungen Millionen* noch der Kampf gegen den Faschismus, während in dem mit »joyeux«¹⁵⁷¹ überschriebenen *Droit vers le but* in einem weniger kämpferischen Esprit der gemeinsame Gang in eine positive Zukunft angestrebt wird.¹⁵⁷² Die unterschiedlichen Grundstimmungen des Originals und der Kontrafaktur werden über den Vergleich der Partitur-Illustrationen gut deutlich (siehe Abb. 27 und 28).

1567 Vgl. Gall 2015, S. 174–175.

1568 Vgl. Grüneis, Christian: »Die Kantate »Mitte des Jahrhunderts«: Hanns Eisler zwischen Systemkonformität und musikalischem Anspruch«, in: *Kantate und Politik – Zwei historische Fallstudien*, Reihe *Erträge der Lehre*, Bd. 5, hrsg. von Christian Glanz und Annegret Huber, Wien: Mille Tre Verlag, 2015, S. 65–66.

1569 Vgl. Eisler, Hanns (Komp.): »Mitte des Jahrhunderts«, in: *Vokalsinfonik*, Berlin Classics, 1996. Zwischen den hier erwähnten Stücken, die musikalische Parallelen aufweisen, sind teilweise auch inhaltliche Parallelen auszumachen. Der Freiheitskampf ist beispielsweise eine zentrale Thematik in der *Himne per a l'Olimpiada Popular*, im *Marcha del 5º Regimiento* sowie im *Song of the Hostages*. Eine Parallele zwischen *La Marianne de 1883*, der *Himne per a l'Olimpiada Popular*, dem *Song of the Hostages* und dem Schlusschor der Kantate *Mitte des Jahrhunderts* stellen die Licht-Metaphern dar. In allen vier Stücken wird die Idee des Lichtes und des Feuers im übertragenen Sinne für Freiheit und Frieden verwendet. Möglicherweise ist dies ein Grund, weshalb Eisler genau diese Kompositionen durch ein und dieselbe Melodie verband (vgl. Alonso Tomás 2019, S. 286).

1570 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 91.

1571 Dt. Übers.: »fröhlich, vergnügt«.

1572 Vgl. Arma, Paul: *Droit vers le but*, Paris: Editions Ouvrières, 1942.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung



Abb. 27: Partitur-Illustration von *Steht auf – ihr jungen Millionen*

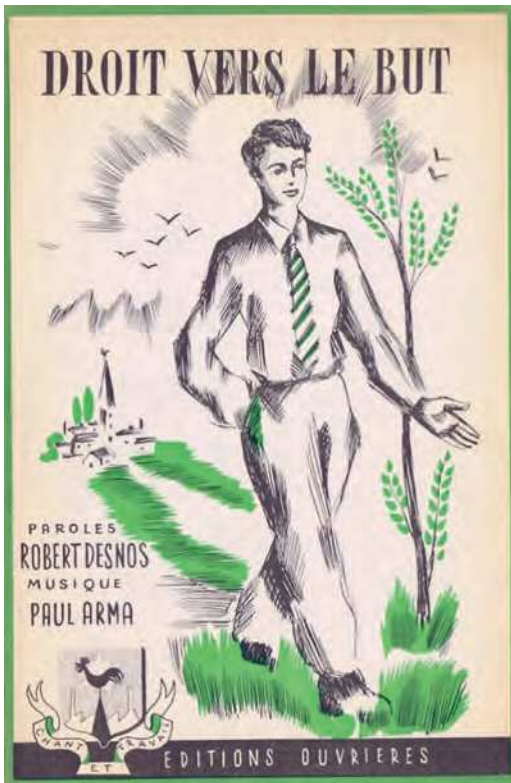


Abb. 28: Partitur-Illustration von *Droit vers le but*

Droit vers le but wurde im Februar 1939 im LMJ-Organ *Chantons au vent* abgedruckt¹⁵⁷³, was darauf hinweist, dass Chöre der LMJ das Lied sangen. Zudem berichtet Paul Arma von einem Auftritt des Jugendchors der LMJ mit *Droit vers le but* im Jahr 1941 in einem Jugendzentrum. Im Vorfeld des Auftrittes gab es laut Arma heftige Diskussionen, da das Jugendzentrum mit dem Vichy-Regime verbunden war. Schlussendlich habe man sich aber für den Auftritt entschieden, mit dem Argument »qu'il convient d'y aller et d'y faire – sous couvert de concert – de la propagande et du noyautage parmi les Jeunes«¹⁵⁷⁴. Laut eigener Aussage führte Arma mit dem Chor, der hauptsächlich aus Jüdinnen und Juden bestand, als Provokation gegenüber dem Vichy-Regime nicht nur französische Volkslieder, sondern auch polnische, kanadische, irische, rumänische und jüdische Gesänge auf.¹⁵⁷⁵ Veröffentlicht wurde *Droit vers le but* 1942 bei den Editions Ouvrières als »chant de la jeunesse«¹⁵⁷⁶.

Von der Kontrafaktur *La femme du soldat* ist ausschließlich der Text, nicht aber die Partitur überliefert, weshalb einige Zweifel an der Lied-Vorlage dieser Kontrafaktur bestehen.¹⁵⁷⁷ Laut Arma erstellte Jean-François Vincent *La femme du soldat* auf Basis der Melodie des *Roten Saarlieses*.¹⁵⁷⁸ Die Silbenzahlen der Texte des *Roten Saarlieses* und *La femme du soldat* stimmen jedoch nicht durchweg überein. Somit dürften einzelne Stellen der Originalmelodie leicht verändert worden sein, oder aber die Kontrafaktur basiert auf einem anderen Stück. Inhaltlich werden die negativen Folgen des Krieges beschrieben. Es geht um das schwierige Leben einer Frau, deren Mann in den Krieg zieht und die Opfer einer Vergewaltigung durch einen Mönch wird, welcher sie auch noch schwängert. Als ihr Mann vom Krieg zurückkehrt und von der Geschichte erfährt, erschießt er einen in Wirklichkeit unschuldigen Mönch, den er der Tat verdächtigte.

Während des Zweiten Weltkrieges entstanden die Kontrafakturen *Tsu Eyns*, *Tsvey*, *Dray*, *Partizaner-Marsh* und *Oradour-sur-Glane*. Die zwei jiddischen Kontrafakturen des *Einheitsfrontliedes* *Tsu Eyns*, *Tsvey*, *Dray* von Leyb Rosenthal und *Partizaner-Marsh* von Shmerke Kaczerginski wurden 1943 im

1573 Vgl. Arma, Paul: »Droit vers le but«, in: *Chantons au vent*, Februar 1939.

1574 Arma; Arma [1986], S. 142. Dt. Übers.: »dass es angebracht ist hinzugehen und dort – unter dem Deckmantel eines Konzerts – Propaganda und Unterwanderung unter den Jugendlichen zu betreiben«.

1575 Vgl. ebd.

1576 Arma, Paul: *Droit vers le but*, Paris: Editions Ouvrières, 1942. Dt. Übers.: »Lied der Jugend«.

1577 Vgl. CEDIAS Paris: Jean François: *La femme du soldat*, Text zum Lied von Paul Arma, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.

1578 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 73–74 und 91.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Litauer Ghetto von Wilna verfasst.¹⁵⁷⁹ Sowohl Rosenthal als auch Kaczerginski waren politisch links engagiert und als Mitglieder der sogenannten »Papier-Brigade« – einer Gruppe von Intellektuellen, die im Auftrag der Nationalsozialisten jüdisches Kulturgut plündern und zerstören mussten – an der heimlichen Rettung von Kulturschätzen beteiligt. Rosenthals *Tsu Eyns, Tsvey, Dray* war Teil der Theaterrevue *Peshe fun Reshe* und entstand zu einem Zeitpunkt, als gerade mehrere Arbeitslager nahe Wilna geschlossen wurden und somit ein Rückzug der NS-Truppen in Sicht war. Dieser Esprit spiegelt sich in *Tsu Eyns, Tsvey, Dray* wider, denn die Kontrafaktur beginnt mit der Beschreibung der schönen Vergangenheit, setzt sich mit der Schilderung der traurigen Gegenwart fort, um dann aber Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu vermitteln. Das zweite Werk, Kaczerginskis Kontrafaktur *Partizaner-Marsh*, entstand in einem anderen Kontext – und zwar im August 1943 nach der Verhaftung des Kommunisten und Leiters der jüdischen Widerstandsgruppe Fareinikte Partisaner Organizatsije (FPO) Jitzchak Wittenberg. Im *Partizaner-Marsh* reagiert Kaczerginski gewissermaßen auf diese Ereignisse, wenn er Brechts »links, zwei, drei« durch »FPO« ersetzte. Das Lied vermittelt eine stark kämpferische und revoltierende Stimmung, die auch Kaczerginskis persönliche Einstellung zum Ausdruck bringt, denn er kämpfte damals als Partisane in der Roten Armee.¹⁵⁸⁰

Oradour-sur-Glane von Jean-François Vincent, basierend auf einer Melodie Paul Armas, entstand 1944. Paul Arma versteckte sich damals in einer Gemeinde namens Gometz-le-Châtel etwa 25 Kilometer südwestlich von Paris. Vincent schrieb die Kontrafaktur *Oradour-sur-Glane* offensichtlich ohne Absprache mit Paul Arma, denn dieser berichtet in seinen Memoiren, dass Vincent ihm den Liedtext erst 1945 zukommen ließ.¹⁵⁸¹ Die Originalmelodie wurde dem Lied *Ihr seid nicht vergessen!* entnommen, von dem Vincent bereits Mitte der 1930er Jahre eine französische Übersetzung angefertigt hatte.¹⁵⁸² Der Liedtext von *Oradour-sur-Glane* ist heute zwar nicht überliefert, aber der Titel verweist auf das Dorf Oradour-sur-Glane nahe Limoges. Dort fand am 10. Juni 1944 ein durch die Waffen-SS verübtes Massaker statt, über das Paul Arma in seinen Memoiren schreibt: »à Oradour-sur-Glane, 1300 femmes et

1579 Vgl. hierzu Kramer Sherman, Hadas: »Song Born of Struggle: The Journey of Eisler's *Kampflieder* into the Jewish Musical *Canon*«, Vortrag im Rahmen der EislerTage 2018 in Wien, 2.6.2018.

1580 Vgl. ebd.

1581 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 187.

1582 Vgl. Arma, Paul: *Secours à nos combattants!*, Paris: La Défense, 1935.

enfants brûlés vifs dans les maisons et l'église, lieu de refuge«¹⁵⁸³. Da diese Zeilen bei Arma nur kurz vor der Erwähnung der Kontrafaktur vorkommen, kann angenommen werden, dass der Liedtext von dem Ereignis inspiriert wurde.

Im Jahr 1945 schrieb Jean-François Vincent schließlich unter dem Pseudonym »Jean Lançois« eine Kontrafaktur von Armas Lied *Quatorze juillet*¹⁵⁸⁴, mit unverändertem Titel. Bereits den Originaltext des Liedes hatte Vincent geschrieben, und zwar im Jahr 1936. Im Gegensatz zu den bislang erwähnten Kontrafakturen, bei denen stets eine komplette Neudichtung stattfand, orientierte sich Lançois hier stark am Originaltext. Er behielt den Titel und die darin erwähnte Thematik des 14. Juli, mehrere Schlüsselbegriffe sowie dasselbe Reimschema (aber nur teilweise mit denselben Silben an den Versenden) bei. Während aber in der Fassung von 1936 noch die Einheit der Volksfront im Kampf gegen den Faschismus im Mittelpunkt stand, wird im Text von 1945 das Ende des Zweiten Weltkrieges und der Sieg über den Faschismus gefeiert.¹⁵⁸⁵ In der 1945er-Fassung erwähnt Vincent – wie bereits in der zuvor erwähnten Kontrafaktur – das französische Dorf Oradour-sur-Glane, womit er wahrscheinlich abermals auf das erwähnte Massaker von 1944 anspielen wollte. Mit der Nennung der westfranzösischen Gemeinde Châteaubriant wollte Vincent vermutlich an das Internierungslager von Châteaubriant erinnern, das zum Teil mit dem NS-Regime kooperierte und Kommunisten an Deutschland auslieferte. In der letzten Strophe lobt Vincent zudem die Errungenschaften der »Maquisards« (französische Partisanen der Résistance), Russen und Ukrainer (wobei sicherlich der pro-sowjetische Anteil der Ukrainer gemeint war). Im Gegensatz zur Originalversion von *Quatorze juillet* geht Vincent in der Fassung von 1945 am Ende des Textes nochmals auf den Titel ein, womit ein Kreis zum Anfang geschlossen wird. Nun, nach vier Jahren Naziherrschaft, würden die Leute am 14. Juli wieder in Freiheit tanzen können und die Republik sei wiederhergestellt.

1583 Arma; Arma [1986], S. 187. Dt. Übers.: »in Oradour-sur-Glane, 1300 Frauen und Kinder, in den Häusern und der Kirche, Ort der Zuflucht, lebendig verbrannt«.

1584 Vgl. hierzu Kap. 7.5.

1585 Vgl. CEDIAS Paris: Jean Lançois: *Quatorze juillet*, Text zum Lied von Paul Arma, Fassung von 1945, in: Paul Arma: *Chants de lutte*.

7.5 Lieder für den Front Populaire: *Quatorze juillet* (P. Arma), *Ohé! Peuple, debout!* (P. Arma), *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* (P. Dessau) und *Le Pain, la Paix, la Liberté* (L. Saguer)

Die Kampflieder *Quatorze juillet* und *Ohé! Peuple, debout!* von Paul Arma, *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* von Paul Dessau sowie *Le Pain, la Paix, la Liberté* von Louis Saguer entstanden explizit für die propagandistische Verwendung im Rahmen des Front Populaire und werden aus diesem Grund hier näher beleuchtet. Im Fall der zwei letztgenannten Lieder weisen bereits die Titel auf die Volksfrontthematik hin. »Le Pain, la Paix, la Liberté«¹⁵⁸⁶ war – wie schon mehrfach erwähnt – ein bekannter Wahlspruch des Front Populaire.¹⁵⁸⁷ Im Rahmen der Veröffentlichung des Liedtextes in der Zeitung *L'Œuvre* wurde zudem in der Unterüberschrift darauf hingewiesen, dass es sich um einen »chant du Front populaire«¹⁵⁸⁸ handelt. Das »Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935« war ein Eid auf die Volksfront, der zum Anlass der ersten großen Volksfrontkundgebung am 14. Juli 1935 im Namen des Rassemblement populaire verfasst wurde. Der Eid war ein wesentlicher Bestandteil der Kundgebung, wurde auf großen Plakaten herumgetragen (siehe Abb. 29) und von den Anwesenden gemeinsam gesprochen.¹⁵⁸⁹ Dessau bezeichnete das Stück passend zur Volksfrontthematik als »chanson du front d'unité«¹⁵⁹⁰. *Ohé! Peuple, debout!* kann zwar vom Titel her nicht unmittelbar mit der Volksfront assoziiert werden, wird aber auf einer bei Leschiera in Paris edierten Partitur aus den 1930er Jahren explizit als »Chant du Front Populaire pour la Paix et la Liberté«¹⁵⁹¹ bezeichnet. Auf der Partitur ist zudem die Notiz »nous serons bientôt des millions à le chanter«¹⁵⁹² des radikal-sozialistischen Politikers Marc Rucart abgedruckt – wobei mit »nous« wohl

1586 Dt. Übers.: »das Brot, der Friede, die Freiheit«.

1587 Vgl. Conklin 2011, S. 190.

1588 Dessau, Paul: *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935*, Manuskript, Boulogne-sur-Seine, 7.2.1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0108). Dt. Übers.: »Lied der Volksfront«.

1589 Vgl. Anon.: »A 15 heures 30, les troupes du front populaire ont commence à défiler de la Bastille à la Nation«, in: *Paris-soir*, 15.7.1935, S. 5.

1590 Dessau, Paul: *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935*, Manuskript, Boulogne-sur-Seine, 7.2.1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0108). Dt. Übers.: »Lied der Einheitsfront«.

1591 Arma, Paul: *Ohé! Peuple, debout!*, Paris: A. Leschiera, [1936]. Dt. Übers.: »Lied der Volksfront für den Frieden und die Freiheit«.

1592 Ebd., Hervorhebung vom Verfasser. Dt. Übers.: »wir werden bald Millionen sein, die es singen«.



Abb. 29: Plakat mit dem Volksfront-Eid „Nous faisons le serment solennel de rester unis ...“, Foto vom 14.7.1935

die Volksfrontgemeinschaft gemeint war. In Zusammenhang mit dem Lied wurde im sozialistischen *Populaire* die Hoffnung geäußert, »Que partout, dans les réunions, les meetings, les manifestations, retentissent les accents de ›Ohé, peuple, debout!‹«¹⁵⁹³.

Quatorze juillet, dessen Kontrafaktur im vorigen Kapitel bereits Thema war, erschien gemeinsam mit noch drei anderen Liedern im Rahmen eines Artikels mit dem Titel »Il nous faut des chants populaires!«¹⁵⁹⁴, in dem die Organisation einer großen Front-Populaire-Veranstaltung zum Anlass des Nationalfeiertags im Mittelpunkt der Berichterstattung stand, am 14. Juli 1936 in *L'Œuvre*. In dem entsprechenden Artikel wurde dafür geworben, dass Musikerinnen und Musiker auf die aktuelle politische und gesellschaftliche Situation abgestimmte Lieder komponieren und sie der Zeitung zukommen

1593 L.P.: »Un nouveau chant pour le Front populaire«, in: *Le Populaire*, 18.8.1936, S.4, Hervorhebung vom Verfasser bzw. der Verfasserin. Dt. Übers.: »Dass überall, bei den Sitzungen, Kundgebungen, Demonstrationen ›Ohé, peuple, debout!‹ erklingt«.

1594 Anon.: »Il nous faut des chants populaires!«, in: *L'Œuvre*, 14.7.1936, S.6.



Abb. 30: Abbildung der Marianne, in: *L'Œuvre*, 14.7.1936, S. 6

lassen sollen. Mit der Phrase »Et maintenant, allez-y en chœur, jusqu'à extinction de voix!¹⁵⁹⁵« wurden wiederum die Leserinnen und Leser dazu motiviert, die Lieder zu verbreiten. Den Artikel zierte quasi als »Motto« eine Zeichnung von Frankreichs Nationalfigur der Marianne, die symbolisch für die Republik und die Demokratie steht und auch im Kontext des Front Populaire verehrt wurde. Marianne ist auf der Abbildung, bejubelt von einer Menschenmenge, mit Flügeln und in einer Siegespose dargestellt (siehe Abb. 30), die an das Bild *La Liberté guidant le peuple* von Eugène Delacroix aus dem Jahr 1830 erinnert.

Neben *Quatorze juillet* wurden in dem zitierten *Œuvre*-Artikel zudem *Au-devant de l'amour* (auch bekannt als *Au-devant de la vie*) von Jeanne Perret und Schostakowitsch, *Marche des temps nouveaux* von Georges Lacoste sowie *Cadet-La Rocque* – eine Kontrafaktur der bekannten Melodie *Cadet-Roussel*, die auch auf die Melodie der *Carmagnole* passt – veröffentlicht. *Marche des temps nouveaux* enthält direkte Anspielungen auf die Volksfront, wenn es im Refrain heißt: »Chantons ›Gloire au Front Populaire«. *Quatorze juillet* von Paul Arma erschien also zum ersten Mal in einem Volksfront-nahen Blatt, eingebettet in einen Kontext politischer Lieder und zudem am wichtigsten Feiertag der Franzosen. Demnach war das Lied für das Singen im Rahmen der Front-Populaire-Bewegung gedacht, worauf zudem die Volksfront-affinen Inhalte schließen lassen.

Die Veröffentlichung von *Quatorze juillet* in *L'Œuvre* bedeutete für Paul Arma den Beginn einer neuen Bekanntschaft, und zwar mit dem Chefredakteur der Zeitung, Jean Nocher. Dieser war Mitglied der Amsterdam-

1595 Ebd. Dt. Übers.: »Und jetzt, singt es im Chor bis zur Stimmlosigkeit.«

Pleyel-Bewegung, die sich ab 1933 gegen den Faschismus und für den Frieden einsetzte. Zudem engagierte er sich in der Gewerkschaft CGTU und fungierte im Jahr 1934 als Gründer der linken Gruppierung »Jeunes équipes unies pour une nouvelle économie sociale« (JEUNES). Nocher galt als Verfechter des Front Populaire und war diesbezüglich ein Vorreiter, denn er vertrat bereits vor der Gründung der Volksfront entsprechende Ideen. Laut Armas Erzählungen war er selbst von Nocher und seinen Artikeln fasziniert, aber gleichzeitig fand er ihn doch recht radikal. »Notre première conversation me donne la conviction qu'avec lui, tout dialogue est pratiquement impossible: chaque mot qu'il prononce, chaque pensée qu'il exprime sont catégoriques et définitives!«¹⁵⁹⁶, so Arma. Was die Veröffentlichung von *Quatorze juillet* in *L'Œuvre* betrifft, spielte die Entschlossenheit Nochers Arma jedoch in die Hände, denn Nocher sorgte offenbar noch am selben Tag, an dem Arma ihm *Quatorze juillet* präsentierte, für den Druck des Stücks in seiner Zeitung.¹⁵⁹⁷

Am Tag nach dem Erscheinen von *Quatorze juillet* in *L'Œuvre* veröffentlichte das konservative, nationalistische Blatt *L'Écho de Paris* eine Reaktion darauf. »Franchement, c'est à pleurer«¹⁵⁹⁸, meinte der Autor Le Franc-Parleur in Bezug auf das Stück. Im Speziellen beschwerte er sich über folgende Verse: »Mais les puissants de l'or ont juré de reprendre/Même nos pauvres libertés./ Ils veulent nous mener, nous massacrer, nous vendre/Sans avoir à nous consulter«¹⁵⁹⁹. Der Urheber dieses Textes sei wohl nicht auf dem Laufenden, denn man würde sehr wohl ständig das Volk in Entscheidungen einbeziehen, mit dem negativen Ergebnis, »qu'ils peuvent impunément brailler dans les rues de pareilles sottises«¹⁶⁰⁰. Mit der Aussage »Le refrain vaut le couplet«¹⁶⁰¹ vermittelt der Autor, dass der Refrain noch schlechter geschrieben sei als die zitierte Strophe. Le Franc-Parleur kritisiert in seinem Artikel nicht nur *Quatorze juillet*, sondern auch die anderen, im *Œuvre*-Artikel erschienene Lieder, mit folgendem Fazit: »Ainsi tout cela, destiné au »peuple«, ne parle que de

1596 Arma; Arma [1986], S. 89. Dt. Übers.: »Unser erstes Gespräch überzeugt mich davon, dass mit ihm jeglicher Dialog unmöglich ist: jedes Wort, das er ausspricht, und jeder Gedanke, den er vermittelt, sind kategorisch und endgültig!«

1597 Vgl. ebd.

1598 Le Franc-Parleur: »Chants populaires!!!«, in: *L'Écho de Paris*, 15.7.1936, S. 2. Dt. Übers.: »Es ist wirklich zum Weinen.«

1599 Ebd. Dt. Übers.: »Aber die reichen Mächtigen haben sich geschworen./Uns sogar unseren wenigen Freiheiten zu berauben./Sie wollen uns anführen, uns massakrieren, uns verkaufen/Ohne uns fragen zu müssen.«

1600 Ebd. Dt. Übers.: »dass sie auf den Straßen ungestraft derartige Dummheiten herum-schreien können.«

1601 Ebd. Dt. Übers.: »der Refrain übertrifft die Strophe.«

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

haine! Quelle pitié!»¹⁶⁰². Über diesen in *L'Écho de Paris* erschienenen Artikel wird der Stellenwert politischer Lieder im politischen Diskurs deutlich. Die Verwendung von abwertendem Vokabular in Bezug auf gegnerische Kampflieder – Stichwort »Quelle pitié!« – unterstreicht die politische Dimension der Diskussion zusätzlich.

Zeitungen spielten nicht nur für die Veröffentlichungen und Rezensionen von Kampfliedern eine Rolle, sondern inspirierten exilierte Komponisten auch zu ihren Textvorlagen. Dies gilt zum Beispiel für Dessaus *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935*, dessen Liedtext der Komponist der Presse entnahm. Bereits im Vorfeld der erwähnten Volksfrontveranstaltung vom 14. Juli 1935 erschien der Eid in linken Zeitungen – zum Beispiel in *L'Œuvre*, *L'Humanité*, *Le Midi syndicaliste*, *L'Éveil ouvrier et paysan*, *Le Petit Troyen* und im *Journal des débats politiques et littéraires*. Sogar die konservativen Zeitungen *Le Figaro* und *Le Temps*, die sich zu Front-Populaire-Zeiten dem Volksfrontkonzept gegenüber kritisch äußerten, druckten den Text ab. Auch noch nach der Volksfrontkundgebung wurde der Text mehrfach veröffentlicht – etwa am 15. Juli in *L'Echo d'Alger*, *Le Populaire* und *Paris-soir*. Paul Dessau schrieb seine Komposition jedoch nicht auf Basis eines dieser Artikel aus dem Jahr 1935, sondern eines fast zwei Jahre später, am 6. Februar 1937, erschienenen Abdrucks in der kommunistischen *Humanité*.¹⁶⁰³ In der betreffenden Nummer der *Humanité* lag ein Schwerpunkt auf der Erinnerung an die Ereignisse vom 6. Februar 1934, als durch eine Massendemonstration des politisch rechten Lagers gegen die Regierung blutige Straßenkämpfe ausgelöst worden waren. Die *Humanité* informierte über einen geplanten Aufmarsch am 7. Februar 1937 zum Andenken an diese Geschehnisse. Im selben Atemzug wurden in der Zeitungsausgabe auch die Errungenschaften der Volksfront thematisiert, da die Situation vom Februar 1934 gewissermaßen zur Bildung des Front Populaire beigetragen hatte. Der Eid *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* erschien dabei unter der Überschrift »Nous jurons ...« inmitten von Artikeln mit politisch aussagekräftigen Titeln wie »6 février 1934: l'assaut contre la liberté«, »Qui a vaincu? L'unité!« und »Nos martyrs« (siehe Abb. 31).

Im Vergleich zur Originalversion von 1935 fehlt in der *Humanité*-Textfassung der Teil »en cette journée qui fait revivre la première victoire de la République«¹⁶⁰⁴. Diese Passage wurde weggelassen, da sie sich auf den 14. Juli

1602 Ebd. Dt. Übers.: »Folglich spricht all dies, vorgesehen für das ›Volk‹, nur von Hass! Was für eine Schande!«

1603 Vgl. Anon.: »Nous jurons ...«, in: *L'Humanité*, 6.2.1937, S. 8.

1604 Dt. Übers.: »an diesem Tag, der den ersten Sieg der Republik wieder aufleben lässt«.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

als Tag der Republik bezieht und somit nicht in den Kontext der Berichterstattung jener Februar-Ausgabe der *Humanité* passte. Es kann angenommen werden, dass Paul Dessau der bekannte Eid *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* bereits vor 1937 geläufig war. Dennoch hat ihn offenbar erst die Veröffentlichung am 6. Februar 1937 in der *Humanité* zu seiner Vertonung angeregt. Auf dem Manuskript der Partitur nennt er jedenfalls explizit den *Humanité*-Artikel vom 6. Februar 1937 als Quelle.¹⁶⁰⁵ Auch das Kompositionsdatum, der 7. Februar 1937, spricht für den einen Tag zuvor erschienenen Artikel als Ausgangspunkt für die Komposition. Zudem verwendete Dessau für seine Vertonung die Textversion vom Februar 1937, ohne die erwähnte Textstelle über den 14. Juli.

Ebenfalls auf Basis eines in der Presse abgedruckten Textes entstand *Le Pain, la Paix, la Liberté* von Louis Saguer. Laut dem Musikwissenschaftler Amaury du Closel schrieb Saguer *Le Pain, la Paix, la Liberté* im Jahr 1937 ausgehend von einem Text aus der *Humanité*.¹⁶⁰⁶ Nach Durchsicht der von der BnF digitalisierten *Humanité*-Ausgaben, die für das Jahr 1937 die gesamte Auflagenstärke abdecken, konnte jedoch keine Ausgabe ausfindig gemacht werden, in der Roger Diverts Text abgedruckt ist. Die Annahme, *Le Pain, la Paix, la Liberté* sei 1937 nach einer Textvorlage aus der *Humanité* entstanden, ist also nicht verifizierbar. In der Zeitung *L'Œuvre* hingegen erschien der Text *Le Pain, la Paix, la Liberté* am 5. April 1936.¹⁶⁰⁷

Angesichts der in *L'Œuvre* notierten Unterüberschrift »chant du Front populaire«¹⁶⁰⁸ wäre es naheliegend, dass die Vertonung zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Artikels bereits existierte. So weist die Bezeichnung als »chant« darauf hin, dass hier ein Liedtext und nicht einfach ein unvertonetes Gedicht abgedruckt wurde. Mit dieser These würde zusammenpassen, dass im Katalog der BnF das Jahr 1936 als Entstehungsjahr von *Le Pain, la Paix, la Liberté* angenommen wird. Ob die Vertonung damals tatsächlich schon existierte, kann aber nicht mit Sicherheit gesagt werden. Gegen die These spricht jedenfalls die Reihenfolge der Strophen, in welcher der Gedichttext in *L'Œuvre* erschien, denn diese stimmt nicht mit jener in Saguers Vertonung überein. Zudem wird in *L'Œuvre* eine Strophe mehr zitiert als in Saguers

1605 Vgl. Dessau, Paul: *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935*, Manuskript, Boulogne-sur-Seine, 7.2.1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0108).

1606 Vgl. Du Closel 2005, S. 322. Worauf diese Information beruht, wird von Du Closel nicht spezifiziert. Vermutlich bezieht er sich dabei auf die Memoiren Louis Saguers, wo dieser das Lied für das Jahr 1937 erwähnt und schreibt, dass die Vertonung auf einem in der *Humanité* gefundenen Text basiere (vgl. Saguer 1998, S. 48).

1607 Vgl. Divert, Roger: »Le Pain, la Paix, la Liberté«, in: *L'Œuvre*, 5.4.1936, S. 9.

1608 Ebd. Dt. Übers.: »Lied der Volksfront«.

Fassung. Die Frage, ob Saguers Vertonung bereits vor der *Œuvre*-Publikation bestand, kann also nicht definitiv beantwortet werden.

Wenn Komponisten ihre Liedtexte Zeitungen entnahmen, kann davon ausgegangen werden, dass sie die entsprechenden Blätter auch lasen. Dies lässt im Fall von politischen Zeitungen wiederum Schlüsse bezüglich der politischen Verortung der Komponisten zu. Speziell was Personen betrifft, über deren Exil nur wenige Quellen überliefert sind, können derartige Hinweise bedeutend sein. Im Fall von Dessau zum Beispiel weist die Tatsache, dass er die *Humanité* las, auf eine Affinität mit dem Kommunismus bereits zum damaligen Zeitpunkt hin. Saguer kann über die Entnahme des Liedtextes von *Le Pain, la Paix, la Liberté* aus *L'Œuvre* im Umkreis des Front Populaire verortet werden. Im Fall von Dessau und Saguer werden diese Annahmen zu ihrer politischen Ausrichtung durch weitere Aspekte bekräftigt.¹⁶⁰⁹

Der Volksfront-Bezug ist in allen vier hier näher betrachteten Liedern unmittelbar aus den Liedtexten herauszulesen. In *Quatorze juillet* wird konkret zur Revolte gegen Faschismus und Krieg aufgerufen, wenn es heißt »Peuples unis, debout contre fascisme et guerre!¹⁶¹⁰. Das Volk solle seine Freiheit zurückgewinnen, und zwar als einheitliche Front – womit auf die Einheits- bzw. Volksfrontpolitik angespielt wird. Des Weiteren wird die unter dem Front Populaire wiederholt angesprochene Problematik der Kluft zwischen Arm und Reich thematisiert. Von der *Quatorze-juillet*-Fassung aus dem Jahr 1936 sind zwei leicht voneinander abweichende Textfassungen überliefert. Während in der einen Fassung die Bourgeoisie als Feindbild des hungernden Volkes präsentiert wird (»Le Monde a faim. Le bourgeois qui se gave«¹⁶¹¹), ist in der anderen Version vom »Tyranen« als Feind die Rede¹⁶¹² – womit wohl Adolf Hitler gemeint war. Da auf dem Partitur-Manuskript von Arma ausschließlich die erste Textstrophe notiert ist und die eben zitierte Passage fehlt¹⁶¹³, bleibt unklar, welche Textversion dem Original entspricht.

In *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* wird gleich zu Beginn mit »Nous faisons le serment de rester unis«¹⁶¹⁴ auf ein vereintes Vorgehen im

1609 Vgl. hierzu das Kap. 2.3.2 über Paul Dessau und das Kap. 2.3.7 über Louis Saguer.

1610 Dt. Übers.: »Vereinte Völker, erhebt euch gegen Faschismus und Krieg!«

1611 CEDIAS Paris: Brief von Jean-François Vincent an Paul Arma, Paris, 12.4.1937, in: *Paul Arma: Chants de lutte*. – CEDIAS Paris: Jean Lançois: *Quatorze juillet*, Text zum Lied von Paul Arma, Fassung von 1936, in: *Paul Arma: Chants de lutte*. Dt. Übers.: »Die Welt hat Hunger. Der Bürgerliche, der schlemt.«

1612 Vgl. Arma, Paul: »Quatorze juillet!«, in: *L'Œuvre*, 14.7.1936, S. 6.

1613 Vgl. Arma, Paul: *Quatorze juillet*, Manuskript, 1936 (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).

1614 Dt. Übers.: »Wir schwören, vereint zu bleiben.«

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

Sinne der Volksfront und der Demokratie geschworen. Es wird Brot für die Arbeiterschaft, Arbeit für die Jugend, Weltfriede und die Auflösung faschistischer »Ligen« gefordert – womit rechtsextreme und antiparlamentarische Organisationen gemeint waren, die im Frankreich der 1920er und 1930er Jahre verbreitet waren. Der Liedtext von *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* entspricht nicht dem üblichen Aufbau als Gedicht in Versform, wie er in Kampfliedern in der Regel zum Einsatz kam, sondern einem durchgängigen Text. Dennoch erzeugte Dessau musikalisch den Eindruck einer geschlossenen Form, indem er das Lied über weite Teile in Vierer-Taktgruppen einteilte (abgesehen von einzelnen Abweichungen wie etwa am Ende des Stücks, wo er eine Fünfer-Taktgruppe im Sinne eines auskomponierten *ritardandos* schrieb, um die Worte »la grande paix humaine«¹⁶¹⁵ besonders hervorzuheben) und die Anfangsmelodie gegen Ende des Liedes wiederholte. Da der Eid in »Wir«-Form geschrieben ist, werden die Leserinnen bzw. Leser in die Volksfront-Gemeinschaft eingeschlossen.

Ähnlich wie in *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* wird auch im Lied *Ohé! Peuple, debout!* inhaltlich für ein gemeinschaftliches Vorgehen als Volksfront im Sinne des Friedens, der Freiheit und der Republik Frankreich plädiert. Auch hier werden wieder die Menschen animiert, sich aktiv zu engagieren, wenn es heißt: »Debout, debout, Peuple de France!«¹⁶¹⁶. Paul Arma setzte diese Aufforderung in der Form eines aufsteigenden Quartsprungs musikalisch um, wodurch er das Erheben sowohl verklanglichte als auch in der Partitur verbildlichte. Bereits im *Thälmannlied* arbeitete Arma mit einer derartigen Verbildlichung, um das dort beschriebene Erheben der Faust musikalisch darzustellen.¹⁶¹⁷ In *Ohé! Peuple, debout!* entschied sich Arma vermutlich deshalb konkret für das Intervall der aufsteigenden Quart, weil es für seine Appellfunktion und als Weckruf bekannt ist.¹⁶¹⁸ Diese Konnotation könnte zudem ein Grund für Paul Dessau gewesen sein, die aufsteigende Quart *f'–b'* in *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* drei Mal einzusetzen.

In *Le Pain, la Paix, la Liberté* werden die Leserinnen und Leser bzw. Zuhörerinnen und Zuhörer ebenfalls direkt angesprochen. Es wird an sie appelliert, sich nicht alles gefallen zu lassen, sondern sich gegen Ungerechtig-

1615 Dt. Übers.: »der große, menschliche Friede«.

1616 Arma, Paul: *Ohé! Peuple, debout!*, Paris: A. Leschiera, [1936]. Dt. Übers.: »Erhebe dich, erhebe dich, Volk Frankreichs!«

1617 Vgl. Langenbruch 2012, S. 151.

1618 Vgl. Akenson, Don: *An Irish History of Civilization*, Bd. 1, Montréal: McGill-Queen's University Press, 2005, S. 407.

keiten zu wehren – speziell was die großen gesellschaftlichen Unterschiede zwischen Reich und Arm betrifft. Ganz deutlich wird die propagandistische Absicht des Liedes über den bereits erwähnten Volksfrontslogan »Pour le Pain, la Paix et la Liberté«, der nicht nur im Titel, sondern auch im Lied mehrfach zitiert wird. In der zusätzlichen Textstrophe des Liedes, die bei Saguer nicht vorkommt, aber in der *Œuvre*-Version abgedruckt ist, wird die Arbeit hoch gelobt und die Arbeiterschaft als Mittelpunkt einer neuen Epoche der Humanität präsentiert – wiederum eine klare Anspielung auf die Volksfrontpolitik.

Neben den Front-Populaire-nahen Inhalten verweist im Fall von *Le Pain, la Paix, la Liberté* auch der Name des Textdichters Roger Divert in die Reihen der Volksfront. So wird Divert im Jahr 1936 in der Presse etwa mehrfach als Mitglied des Cabaret du Front Populaire erwähnt¹⁶¹⁹, in dem auch Kosma und Oswald auftraten¹⁶²⁰. Divert stand offenbar vor allem den Sozialisten nahe, denn es sind diverse Auftritte des Autors im sozialistischen Milieu nachgewiesen – zum Beispiel bei einer Feier der SFIO zum ersten Geburtstag des Foyer Socialiste am 10. Oktober 1936.¹⁶²¹ Abgesehen von seinem eigenen Namen dürfte er auch das Pseudonym »André Santor« verwendet haben. Dies wird durch eine halbfertige Partitur für einen politischen Film aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg vermittelt, in der das Lied *Le Pain, la Paix, la Liberté* vorkommt und wo als Textdichter André Santor und nicht Roger Divert genannt wird.¹⁶²² Im Gegensatz zu Divert ist über die politische Einstellung des Textdichters von *Quatorze juillet*, Jean-François Vincent, nur wenig bekannt. Laut Paul Arma stand er dem linken Milieu nahe, war aber nie Mitglied einer Partei.¹⁶²³ Félix Chevrier, der *Ohé! Peuple, debout!* ins Französische übersetzte, war wiederum eine prominente Person im Volksfront-Milieu. Neben seiner Tätigkeit als Journalist und Verfasser politisch aussagekräftiger Texte, war er vor allem für sein Engagement in den Reihen des Front Populaire im Umkreis von Marc Rucart sowie für seinen Einsatz

- 1619 Vgl. Anon.: »Exposition de la presse et de la littérature du Front populaire«, in: *L'Humanité*, 22.2.1936, S. 6. – Anon.: »Exposition de la presse et de la littérature du Front populaire«, in: *Le Peuple*, 23.2.1936, S. 4. – Anon.: »Grande Soirée Artistique«, in: *Le Populaire*, 25.11.1936, S. 6. – Anon.: »Trois galas à la Galerie La Boétie«, in: *Comœdia*, 30.5.1936, S. 2.
- 1620 Vgl. Anon.: »Exposition de la presse et de la littérature du Front populaire«, in: *L'Humanité*, 5.2.1937, S. 6. – Camille, Georgette: »Les poètes et la tradition orale«, in: *Europe*, 15.5.1936, S. 141.
- 1621 Vgl. Anon.: »Matinée artistique«, in: *Le Travailleur de la banlieue ouest*, 10.10.1936.
- 1622 Vgl. Bibliothèque nationale de France: Filmmusik für einen nicht identifizierten, politischen Film, in: *Richelieu – Musique – magasin*, MS-22097.
- 1623 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 74.

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

im Rahmen der gemeinnützigen Organisation Œuvre de secours aux enfants (OSE) zugunsten jüdischer Kinder bekannt.¹⁶²⁴

Eine musikalische Gemeinsamkeit aller vier in diesem Kapitel näher betrachteten Lieder ist der Marschcharakter. Dieser wird insbesondere durch die Marschbegleitung der Stücke kreiert, der sich in allen Liedern durch quasi ununterbrochene Schläge auf den Zählzeiten auszeichnet. In *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* wird das Marschartige durch Achtelnoten und Achtel-Punktierungen sowie das in Takt 18 notierte *maestoso marcato* zusätzlich verstärkt. Eine marschartige Wirkung haben des Weiteren die Achtel-Passagen in der Begleitstimme des Liedes *Quatorze juillet*, das im Gegensatz zu den anderen Stücken auf einer ternären Rhythmusstruktur im 12/8-Takt basiert. Hier wird durch das Ternäre der Marschcharakter gewissermaßen mit einem tänzerischen Charakter durchmischt, der durch die Bezeichnungen »Gaiement et bruyamment«¹⁶²⁵ im Partitur-Manuskript sowie »Gai et Joyusement«¹⁶²⁶ in der *Œuvre*-Ausgabe unterstrichen wird.

In *Serment du Rassemblement du 14 juillet* arbeitete Paul Dessau mit musikalischen Zitaten aus einem bekannten, revolutionären Lied. So zitierte er bei »conquise[s] par le peuple de France« sowie bei »pour désarmer et dissoudre les ligues factieuses, pour mettre nos libertés hors de l'atteinte« die Melodie der *Marseillaise* (siehe Notenbeispiele 27 und 28). Derartige Übernahmen bekannter melodischer Motive sind typisch für die Arbeiterlied-Tradition, wobei speziell die *Marseillaise* ein gerne zitiertes Lied darstellte.¹⁶²⁷

Ganz im Sinne der Volksfront-Kulturpolitik gestaltete Dessau *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935* gesangstechnisch einfach, was auch eine Ausführung durch Laien erlaubt. Das Lied besitzt einen Ambitus von nur einer Oktave, eine simple Melodie sowie einen einfachen Rhythmus. Zudem spielt das Klavier die Gesangsstimme durchgehend mit, wodurch das Singen erleichtert wird. Neben der Melodie ist auch der harmonische Verlauf schlicht angelegt, denn Dessau verwendete hauptsächlich die Grundstufen Tonika, Subdominante und Dominante und beendete fast jede Vierer-Taktgruppe auf der Tonika. Ein Gegenbeispiel wäre *Le Pain, la Paix, la Liberté*, das melodisch und harmonisch komplexer aufgebaut ist. Saguer reicherte in dem Stück die Akkorde häufig mit Sexte und Septime an, notierte mehrere verminderte Septakkorde und zahlreiche Modulationen.

1624 Vgl. Bartrop, Paul R.; Grimm, Eve E.: *Children of the Holocaust*, Santa Barbara (CA): ABC-CLIO, 2020, S. 34.

1625 Arma, Paul: *Quatorze Juillet*, Manuskript, 1936 (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).

1626 Arma, Paul: »Quatorze juillet!«, in: *L'Œuvre*, 14.7.1936, S. 6.

1627 Vgl. Lammel, Inge: *Das Arbeiterlied*, Leipzig: Reclam, 1970, S. 23–25.

ques, con - qui - se[s] par le peu - ple de Fran - ce con - qui - se[s] par le peu - ple de Fran - ce

Al-lons, en - fants de la pa - tri - e! Le jour de gloire est ar - ri - vé.

Notenbeispiel 27: Vergleich *Serment du Rassemblement du 14 juillet* (oben) und *La Marseillaise* (unten)

pour dés - ar - mer et dis - sou - dre les li - gues fac - ti - eu - ses, pour met - tre nos li - ber - té - hors de l'at -

tein - te du fas - cis - me.

Con - tre nous de la ty - ran - ni - e, l'ê - ten - dard san - glant est le - vé, l'ê - ten - dard san - glant est le -

vé.

Notenbeispiel 28: Vergleich *Serment du Rassemblement du 14 juillet* (oben) und *La Marseillaise* (unten)

Über die Verwendung der hier untersuchten Lieder im Kontext des Front Populaire können nur begrenzt Aussagen getroffen werden. Ein Grund dafür ist, dass Kampflieder häufig spontan zum Einsatz kamen – etwa im Rahmen politischer Kundgebungen – und diese spontanen Darbietungen nur selten dokumentiert wurden. Einzig in Bezug auf *Le Pain, la Paix, la Liberté* sind Hinweise auf den Gebrauch vorhanden. So weist die Tatsache, dass sich Kopien einer Chorfassung des Liedes im Archiv des Chorale Populaire de Paris befinden, auf eine Verwendung im Rahmen dieses Chors hin. Ob diese Verwendung bereits zu Zeiten des Front Populaire stattfand, ist hingegen unklar, denn die entsprechende Chorfassung dürfte aus dem Jahr 1950 stam-

7. Kompositionen als Medien musikalisch-politischer Verflechtung

men, wie aus den Memoiren von Saguer hervorgeht.¹⁶²⁸ Das Lied ist aber auch, wie bereits weiter oben erwähnt, Teil eines Konvoluts der FMP (Inventar der Association des Maisons de la Culture), was wiederum eine Verwendung in den 1930er Jahren nahelegt.¹⁶²⁹ Da der Chorale Populaire de Paris zu jener Zeit der FMP unterstand, kann angenommen werden, dass *Le Pain, la Paix, la Liberté* bereits damals zum Repertoire des Chors zählte.

1628 Vgl. Saguer 1998, S. 48.

1629 Vgl. Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »Fédération musicale populaire: Recueils de chants«, in: *Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS/7.

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Die Publikationsmöglichkeiten politischer Musik in den 1930er Jahren in Frankreich waren vielfältig. Ein entscheidender Faktor, um erfolgreich zu publizieren, waren Beziehungen zu den »richtigen« Personen bzw. Institutionen. Im vorliegenden Abschnitt wird zunächst die Publikationssituation exilierter Komponisten¹⁶³⁰ für den Bereich der politischen Musik erörtert. Im Anschluss daran werden zwei Publikationsprojekte – ein Lieder- und Gedichtband sowie eine Musikzeitschrift – vorgestellt. Schließlich wird auf Publikationsschwierigkeiten eingegangen, denn für Komponisten des Exils stellte das Publizieren von Werken insbesondere in den Anfängen ihres Frankreich-Aufenthalts eine Herausforderung dar.

8.1 Publikationssituation

Im Rahmen dieses Buches werden unter »Publikationen« nicht nur von Musikverlagen edierte Notenausgaben verstanden, sondern jegliche Arten von Veröffentlichungen – etwa auch Flugblätter, Zeitungen oder Konzertprogramme, auf denen Musikstücke abgedruckt waren. Veröffentlichungen von Liedtexten ohne Musik werden hingegen nicht zu den Publikationen gezählt. Ausgehend von diesem Verständnis, soll hier zunächst ein Überblick über die Publikationssituation gegeben werden. Für die Erstellung folgender Statistiken (Seite 334) wurden die im Kapitel 7.2 aufgelisteten, politischen Kompositionen exilierter Komponisten berücksichtigt.¹⁶³¹

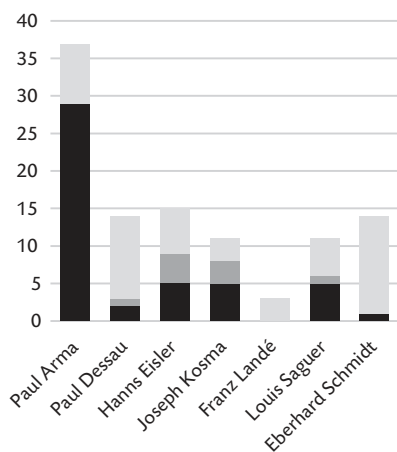
Die erste Statistik zeigt die absoluten Zahlen publizierter, politischer Werke exilierter Komponisten, wobei in der Darstellung zwischen kurz nach deren Entstehungszeitpunkt publizierten, später publizierten und nicht publizierten Werken unterschieden wird. Mehrfach-Publikationen ein- und desselben Stücks wurden in der Auswertung nicht berücksichtigt. In der zweiten Statistik ist der Prozentsatz der unmittelbar publizierten, später publizierten

1630 Wie bereits mehrfach erwähnt, konnten keine weiblichen exilierten Komponistinnen politischer Musik ausfindig gemacht werden.

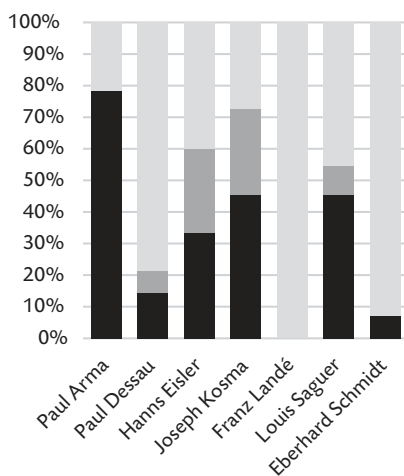
1631 Die Vervielfältigung von *Die Sowjets in der Welt voran* in seiner deutschen Originalfassung (Fassung 1) im Jahr 1932 durch den Verlag für neue Musik Leipzig fand keine Berücksichtigung.

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

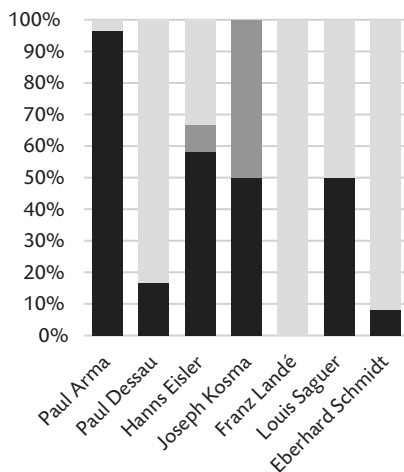
Statistik 1: Absolute Anzahl der publizierten politischen Werke



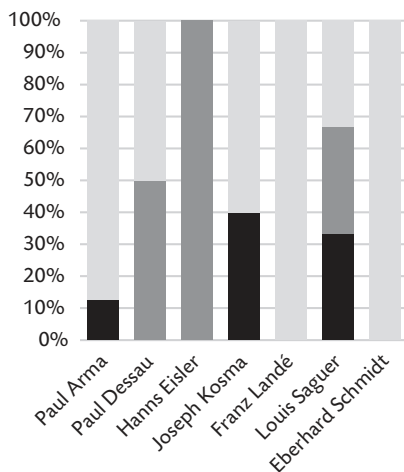
Statistik 2: Anteil der Publikationen im Spektrum der politischen Werke der jeweiligen Komponisten



Statistik 3: Anteil der Publikationen politischer Lieder im Spektrum der politischen Lieder einzelner Komponisten



Statistik 4: Anteil der Publikationen politischer Werke abseits des Liedes



Legende:

schwarz = mit Entstehung publiziert, dunkelgrau = später publiziert, hellgrau = nicht publiziert

und nicht publizierten Werke innerhalb des Spektrums der politischen Kompositionen der einzelnen Komponisten aufgelistet. In der dritten und vierten Statistik wurde die zweite Statistik nochmals aufgesplittet, und zwar in politische Lieder einerseits und politische Werke abseits des Liedes andererseits. In die zweite Kategorie fallen beispielsweise Oratorien, Messen, Sinfonien und Agitprop-Stücke.

Paul Arma führt die Publikationsliste ganz klar an, und zwar sowohl was die absolute Anzahl der Publikationen (Statistik 1) als auch den Prozentsatz der publizierten Werke im Spektrum aller von Arma im Exil komponierten politischen Werke betrifft (Statistik 2). Dass von seinen 37 politischen Stücken ganze 29 publiziert wurden, ist bemerkenswert. Die Aufsplittung in Lieder und andere Werkgattungen zeigt, dass Arma fast alle seiner politischen Lieder publizieren konnte (Statistik 3), während Werke anderer Gattungen weitgehend unveröffentlicht blieben (Statistik 4). Dies heißt jedoch nicht zwangsläufig, dass Letztere nicht aufgeführt wurden, denn aus Konzertankündigungen, Konzertprogrammen und Berichten Paul Armas geht hervor, dass auch mehrere seiner umfangreicheren Werke abseits des Liedes zur Aufführung kamen. Zudem muss daran erinnert werden, dass Armas politische Stücke aus den 1930er Jahren meistens nicht nur in ihren Originalversionen publiziert wurden, sondern auch in diversen Übersetzungen, die aber nicht in die Statistiken einbezogen wurden. Wären die Übersetzungen einbezogen worden, hätte dies einen noch weitaus deutlicheren Vorsprung Paul Armas in Sachen Publikationen im Vergleich zu den anderen Komponisten zur Folge gehabt. Dasselbe wäre bei der Berücksichtigung von Mehrfach-Publikationen einzelner Stücke der Fall gewesen.

Den krassen Gegensatz zu Paul Arma stellen in Bezug auf Publikationen im Exil Franz Landé und Eberhard Schmidt dar. Diese konnten in Frankreich nach heutigem Wissensstand kein einziges politisches Werk veröffentlichen. Beiden Komponisten fiel es auch unabhängig vom politischen Bereich schwer, Verlagsmöglichkeiten für ihre Stücke zu finden. Sie wichen vermutlich zum Teil auf die Eigenedition aus, die Franz Landé schon in Deutschland betrieben hatte.¹⁶³²

In Zusammenhang mit Paul Arma wurde bereits die Tendenz der Veröffentlichung von deutlich mehr Liedern als Stücken anderer Werkgattungen angesprochen. Dies bestätigt sich auch im Fall der anderen Komponisten, die ebenfalls mehr Lieder publizierten (Statistiken 3 und 4). Somit kann

1632 Vgl. beispielsweise Landé, Franz: *Panzerkreuzer Potemkin*, Düsseldorf, 1929, Klavierauszug, Selbstverlag Franz Landé (Akademie der Künste Berlin, *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 648).

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

konstatiert werden, dass für exilierte Komponistinnen und Komponisten in den 1930er Jahren politische Lieder generell einfacher zu publizieren waren als andere politische Werke – was auch für französische Komponistinnen bzw. Komponisten und für Lieder abseits des Politischen gegolten haben dürfte. Die Hauptgründe für die gehäufte Publikation von Liedern waren vermutlich die billige Herstellung von Lieddrucken sowie die hohe Nachfrage nach Liedern speziell für den antifaschistischen Kampf. Umfangreichere Werke zu drucken kam teurer, was sich vor allem dann nicht rentierte, wenn die Stücke für bestimmte Anlässe geschrieben wurden und somit von vornherein klar war, dass sie nach den entsprechenden Anlässen nicht mehr aufgeführt würden.

Was jene Werke betrifft, die nicht unmittelbar nach deren Entstehung, sondern später verlegt wurden, führen Hanns Eisler und Joseph Kosma die Statistiken an. Dies mag an der steigenden Prominenz der beiden Komponisten im Laufe der Jahre gelegen haben. Kosmas Bekanntheitsgrad in Frankreich nahm in den 1940er Jahren insbesondere durch seine intensive Zusammenarbeit mit Jacques Prévert zu, wodurch sich französische Verlage zunehmend für sein Schaffen interessierten. Hanns Eislers in Frankreich komponierte Stücke wurden vielfach erst Jahrzehnte später gedruckt, als sich die Musikwissenschaft vermehrt mit Eisler auseinandersetzte und sein Wirken und Schaffen aufgearbeitet wurde.

8.2 Publikationsliste

Die folgende Liste zeigt im Detail Publikationen politischer Stücke der im Rahmen dieses Buches näher betrachteten Komponisten aus ihrer Zeit im französischen Exil.¹⁶³³ Obwohl eine möglichst vollständige Auflistung publizierter Werke angestrebt wurde, konnten sicherlich nicht alle Publikationen erfasst werden – vor allem aufgrund der diversen Veröffentlichungen abseits der üblichen Partitur.

1633 Die Reihenfolge der Auflistung der Veröffentlichungen erfolgt nach Publikationsdatum.

Titel	Publikationen	Knotenpunkt ¹⁶³⁴
Paul Arma		
<i>Bauernmarsch</i>	<p>Arma, Paul: »Bauernmarsch«, in: <i>Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder</i>, hrsg. von der Kampfgesellschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 23.</p> <p>→ Übersetzungen:</p> <p>Arma, Paul: »Le chant des paysans«, in: <i>Almanach ouvrier et paysan</i>, Paris: Bureau d'éditions [de <i>L'Humanité</i>], 1934. (Französisch)</p>	1
<i>L'Antifasciste</i>	<p>Arma, Paul: <i>l'antifasciste</i>, Paris: Association des écrivains et artistes révolutionnaires, 1933.</p> <p>Arma, Paul: »L'antifasciste«, in: <i>Chansons Rouges</i>, hrsg. von Louise Larbalette, La Louvière: Labor, 15.5.1937, S. 26–27.</p> <p>→ Übersetzungen:</p> <p>Arma, Paul: »Antifaschistenlied«, in: <i>Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder</i>, hrsg. von der Kampfgesellschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 5. (Deutsch)</p> <p>Arma, Pál: »Hív az antifaszista akció!«, in: <i>Hat proletár tömegdal</i>, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934. (Ungarisch)</p> <p>Arma, Paul: »Antifaschistenlied«, in: <i>Alles singt mit</i>, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936. (Deutsch)</p>	2
<i>Steht auf – ihr jungen Millionen</i>	<p>Arma, Paul: <i>Steht auf – ihr jungen Millionen</i>, Paris: Editions Henri Barbusse, September 1933.</p> <p>Arma, Paul: »Steht auf – ihr jungen Millionen«, in: <i>Die Anti-Kriegs-Aktion</i>, Sonderausgabe 11, September 1933.</p> <p>Arma, Paul: »Steht auf – ihr jungen Millionen!«, in: <i>Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder</i>, hrsg. von der Kampfgesellschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 3.</p> <p>→ Übersetzungen:</p> <p>Arma, Paul: <i>Allons – debout nous les Jeunes!</i>, Paris: Comité Français de la Jeunesse contre la Guerre et le Fascisme. (Französisch)</p> <p>Arma, Pál: »föl! ifjú milliók...«, in: <i>Hat proletár tömegdal</i>, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934. (Ungarisch)</p> <p>Arma, Pál: <i>föl! ifjú milliók...</i>, Paris: A Munkásélet. (Ungarisch)</p> <p>Arma, Paul: <i>Nézz szét a földön</i>, Budapest: Zengjen az ének, 1949. (Ungarisch)</p>	3

1634 Die »Knotenpunkt«-Spalte ist erst für die Netzwerkanalyse im Kapitel 10.1.3 relevant.

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Titel	Publikationen	Knotenpunkt
<i>Droit vers le but</i> (Kontrafaktur von <i>Steh auf – ihr jungen</i> <i>Millionen</i>)	Arma, Paul: »Droit vers le but«, in: <i>Chantons au vent</i> , Februar 1939. Arma, Paul: <i>Droit vers le but</i> , Paris: Editions Ouvrières, 1942.	4
<i>Mit Worten schlägt man keinen Feind!</i>	Arma, Paul: »Mit Worten schlägt man keinen Feind!«, in: <i>Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder</i> , hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 6. Arma, Paul: »Mit Worten schlägt man keinen Feind«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> (Saarbrücken), 30.7.1934. → Übersetzungen: Arma, Paul: <i>guerre à la guerre impérialiste!</i> , Paris: AEAR. (Französisch) Arma, Paul: »Les paroles sont impuissantes«, in: <i>Avant-garde</i> , 1.8.1933. (Französisch) Arma, Pál: »az ellentá madás ba át!«, in: <i>Hat proletár tömegdal</i> , Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934. (Französisch)	5
<i>Ihr seid nicht vergessen!</i>	Arma, Paul: »Ihr seid nicht vergessen!«, in: <i>Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder</i> , hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 21–22. → Übersetzungen: Arma, Pál: »veletek vagyunk!«, in: <i>Hat proletár tömegdal</i> , Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934. (Ungarisch) Arma, Paul: <i>Secours à nos combattants!</i> , Paris: La Défense, 1935. (Französisch) Arma, Paul: <i>A békéért harcolni kell</i> , Budapest: Varas Kultur-litfarsag, 1948. (Ungarisch)	6
<i>Han! Coolie!</i>	Arma, Paul: <i>Han! Coolie!</i> , Paris: Publirime. Arma, Paul: <i>Han! Coolie!</i> , Paris: Editions musicales transatlantiques, 1962. → Übersetzungen: Arma, Paul: »Hohl Kulil«, in: <i>Alles singt mit</i> , 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936. (Deutsch)	7
<i>Dimitrofflied</i>	Arma, Paul: »Das Dimitrofflied«, in: <i>Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder</i> , hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 13. Arma, Paul: <i>Das Dimitrofflied</i> , Internationales Befreiungskomitee für Dimitroff, Thälmann, Torgler, Popoff, Taneff und alle gefangenen Antifaschisten in Deutschland, 1934. Arma, Paul: »Das Dimitrofflied«, in: <i>Der Gegen-Angriff</i> , 17.2.1934.	8



Titel	Publikationen	Knotenpunkt
Dimitrofflied (Fortsetzung)	<p>Arma, Paul: »Dimitroff-Lied«, in: <i>Arbeiter-Zeitung</i> (Saarbrücken), 1.5.1936.</p> <p>→ Übersetzungen:</p> <p>Arma, Paul: <i>Le chant de Dimitroff</i>, Paris: Comité pour la libération de Dimitroff, Torgler, Popof, Tanef, Thaelman et des antifascistes allemands emprisonnés, 1934. (Französisch)</p> <p>Arma, Pál: »Dimitroff állt bakók elött«, in: <i>Hat proletár tömegdal</i>, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934. (Ungarisch)</p> <p>Arma, Paul: »Le chant de Dimitroff«, in: <i>Commune</i>, März 1934. (Französisch)</p> <p>Arma, Pál: <i>Dimitroff állt bakók elött...</i>, Paris: A Munkásélet. (Ungarisch)</p> <p>Arma, Paul: <i>Le chant de Dimitrov</i>, Paris: Publications révolutionnaires. (Französisch)</p>	8
Lebendig bleibt Lenin!	<p>Arma, Paul: »Lebendig bleibt Lenin!«, in: <i>Alles singt mit! Sammlung neuer und alter Kampflieder</i>, hrsg. von der Kampfgesellschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 14.</p> <p>Arma, Paul: »Lebendig bleibt Lenin!«, in: <i>L'Humanité</i> (Strasbourg), 6.1.1935.</p> <p>Arma, Paul: »Lebendig bleibt Lenin!«, in: <i>Russland von heute</i> (Strasbourg), Januar 1935.</p> <p>Arma, Paul: »Lebendig bleibt Lenin«, in: <i>Die Rote Fahne</i>, 1935.</p> <p>→ Übersetzungen:</p> <p>Arma Pál: »Lenin holtan is él!«, in: <i>Hat proletár tömegdal</i>, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934. (Ungarisch)</p> <p>Arma, Paul: »Lénine vit toujours!«, in: <i>Almanach ouvrier et paysan</i>, Paris: Bureau d'éditions [de <i>L'Humanité</i>], 1935. (Französisch)</p> <p>Arma, Paul: »Viva restas Lenin!«, in: <i>Proleta esperantisto</i>, Februar 1935. (Esperanto)</p>	9
Chant de l'Humanité	<p>Arma, Paul: »Marche éditée à l'occasion du 30e anniversaire de l'Humanité«, in: Programmzettel für die 30. Geburtstagsfeier der <i>Humanité</i> am 12.4.1934 im Vélodrome d'Hiver (CEDIAS Paris, Paul Arma: <i>Chants de lutte</i>).</p>	10
Thälmannlied	<p>Arma, Paul: <i>Das Thälmannlied</i>, Befreiungskomitee für Thälmann und alle eingekerkerten Antifaschisten.</p> <p>Arma, Paul: »Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: <i>L'Humanité</i> (Strasbourg), 14.6.1934.</p> <p>Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann: Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: <i>Lu</i>, Paris, 22.6.1934.</p> <p>Arma, Paul: »Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: <i>Die junge Garde</i>, Ende Juni 1934.</p> <p>Arma, Paul: »Das Thälmannlied«, in: <i>Der Arbeiter</i>, 1.7.1934.</p> <p>Arma, Paul: »Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: <i>Tribunal</i>, Mitte Juli 1934, Sondernummer, S. 7.</p>	11

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Titel	Publikationen	Knotenpunkt
Thälmannlied (Fortsetzung)	<p>Arma, Paul: »Das Thälmannlied«, in: <i>Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder</i>, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 12.</p> <p>Arma, Paul: <i>Das Thälmannlied</i>, Leningrad: Triton, 1934.</p> <p>Arma, Paul: »Das Thälmannlied«, in: <i>Alles singt mit</i>, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936.</p> <p>Arma, Paul: »Das Thälmannlied«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i>, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 92.</p> <p>Arma, Paul: »Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: <i>Auf zur Rettung</i>.</p> <p>Arma, Paul: »Thälmannlied«, in: <i>Leben, Singen, Kämpfen: Liederbuch der deutschen Jugend</i>, 9. Aufl., Berlin: Verlag Neues Leben, 1958.</p> <p>→ Übersetzungen:</p> <p>Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann«, in: <i>Étudiant d'Avant-garde</i>, Juni 1934. (Französisch)</p> <p>Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann«, in: <i>L'Humanité</i>, 22.6.1934, S. 6. (Französisch)</p> <p>Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann: Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: <i>Lu</i>, 22.6.1934. (Französisch)</p> <p>Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann«, in: <i>Mon Camarade</i>, Juli 1934. (Französisch)</p> <p>Arma, Paul: <i>Das Thälmannlied</i>, Leningrad: Triton, 1934. (Russisch)</p> <p>Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann«, in: <i>Proleta esperantisto</i>, Oktober 1934. (Esperanto)</p> <p>Arma, Paul: »Thälmannlied«, in: <i>Rode hulp</i>, Dezember 1934. (Niederländisch)</p> <p>Arma, Paul: »Thälmannlied«, in: <i>Afweerstand</i>, Dezember 1934. (Niederländisch)</p> <p>Arma, Paul: »Elöre Thälmannért!«, in: <i>Szabad szó</i> (Paris), 25.4.1936. (Ungarisch)</p> <p>Arma, Paul: »Chant de Thaelmann«, in: <i>Le Populaire</i>, 10.5.1936. (Französisch)</p> <p>Arma, Paul: »Elöre Thälmannért!«, in: <i>Sarló és kalapács</i> (Moskau), 15.5.1936. (Ungarisch)</p> <p>Arma, Paul: »Elöre Thälmannért!«, in: <i>Új Előre</i> (Cleveland), 19.5.1936. (Ungarisch)</p> <p>Arma, Paul: <i>Chant de Thaelmann</i>, Paris: La Défense. (Französisch)</p> <p>Arma, Paul: <i>Le chant de Thaelmann</i>, Paris: Publications révolutionnaires. (Französisch)</p> <p>Arma, Paul: »Chant de Ernst Thaelmann«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i>, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 92–93. (Französisch)</p>	11

Titel	Publikationen	Knotenpunkt
<i>Vorwärts, ihr Frauen</i>	<p>Arma, Paul: »Vorwärts, ihr Frauen«, in: <i>Alles singt mit</i>, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936.</p> <p>→ Übersetzungen: Arma, Paul: <i>Femmes, courage!</i>, Paris: Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme, 1934. (Französisch)</p>	12
<i>Nous partons pour Moscou pour le 1er mai (Agitprop)</i>	<p>Arma, Paul: »Nous partons pour Moscou«, in: <i>Mon camarade</i>, Mai 1934.</p>	13
<i>Das rote Saarlied</i>	<p>Arma, Paul: <i>Das Rote Saarlied</i>, hrsg. von der Kampfgesellschaft der Arbeitersänger, Saarbrücken: W. Brandmaier, 1934.</p> <p>Arma, Paul: »Das rote Saarlied«, in: <i>Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder</i>, hrsg. von der Kampfgesellschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 11–12.</p>	14
<i>Kanon für den Status quo</i>	<p>Arma, Paul: »Kanon für den Status quo«, in: <i>Der Gegen-Angriff</i>, 5.12.1934.</p> <p>Arma, Paul: »Kanon für Status quo«, in: <i>Freie Jugend (Saarbrücken)</i>, Dezember 1934.</p>	15
<i>Rot Sport</i>	<p>Arma, Paul: <i>Sport rouge! Rot Sport!</i>, Paris: AEAR, 1934.</p> <p>Arma, Paul: »Rot Sport!«, in: <i>Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder</i>, hrsg. von der Kampfgesellschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 24.</p> <p>Arma, Paul: »Das Lied des antifaschistischen Sportes«, in: <i>Sportif antifasciste</i>, 11.8.1934.</p> <p>Arma, Paul: »Rot Sport«, in: <i>Alles singt mit</i>, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936.</p> <p>→ Übersetzungen: Arma, Paul: <i>Sport rouge! Rot Sport!</i>, Paris: AEAR, 1934. (Französisch)</p>	16
<i>La nouvelle ronde</i>	<p>Arma, Paul: »la nouvelle ronde«, in: <i>Almanach ouvrier et paysan</i>, Paris: Bureau d'éditions [de L'Humanité], 1935.</p> <p>Arma, Paul: »La nouvelle Ronde«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i>, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 61.</p> <p>Arma, Paul: »la nouvelle ronde«, in: <i>Le Matin de Paris</i>, 27.12.1982.</p> <p>→ Übersetzungen: Arma, Paul: <i>La nouvelle ronde!</i>, Moskau: Musgis, 1935. (Russisch)</p>	17
<i>La commune d'Oviedo</i>	<p>Arma, Paul: <i>La Commune d'Oviedo</i>, Paris: La Défense, [1934].</p>	18

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Titel	Publikationen	Knotenpunkt
<i>No pasaran</i> (Kontrafaktur von <i>La commune d'Oviedo</i>)	Arma, Paul: »no pasaran!«, in: <i>Die Rote Fahne</i> (Prag), 23.1.1937. Arma, Paul: »no pasaran!«, in: <i>Die Volksstimme</i> (Luxemburg), 17.7.1937. → Übersetzungen: Arma, Paul: »no pasaran!«, in: <i>Magyar nap</i> , 24.1.1937. (Ungarisch) Arma, Paul: <i>No pasaran!</i> , Toronto: Kanadai magyar munkás, 2.2.1937. (Ungarisch) Arma, Paul: <i>No pasaran</i> , New York: <i>Új Előre</i> , 1937. (Ungarisch) Arma, Paul: <i>No pasaran</i> , Budapest: Költök dalök for radolmak, 1969. (Ungarisch)	19
<i>On désarme!...</i>	Arma, Paul: <i>On désarme!...</i> , Paris: Collection des chansons satiriques, 1934.	
<i>Tous à la guerre!</i>	Arma, Paul: <i>Tous à la guerre!</i> , Paris: Publi-rime, 1934.	20
<i>Pionniers, soyons prêts!</i>	Arma, Paul: <i>Pionniers, soyons prêts!</i> , Paris: Les chansons de Mon Camarade, 1935.	21
<i>La corde casse..!</i>	Arma, Paul: <i>La corde casse..!</i> , Paris: Zinco Litho, [1935].	22
<i>Suivant le rail...</i>	Arma, Paul: <i>Suivant le rail...</i> , Paris: Zinco Litho, [1935].	23
<i>Ohé! Peuple, debout!</i>	Arma, Paul: »Ohé, debout!«, in: <i>L'Œuvre</i> , 21.7.1935, S. 6. Arma, Paul: <i>Ohé! Peuple, debout!</i> , Paris: A. Leschiera, [1936]. → Übersetzungen: Arma, Paul: »Seid einig, ihr Massen«, in: <i>Alles singt mit</i> , 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936. (Deutsch)	24
? [französische Fassung: <i>Contre qui?</i>]	→ Übersetzungen: Arma, Paul: <i>Contre qui?</i> , Paris: Maison Wacker, 1936. (Französisch)	25
<i>Peuple, dors-tu?</i>	Arma, Paul: <i>Peuple, dors-tu?</i> , Paris: Maison Wacker, 1936.	26
<i>Quatorze juillet</i>	Arma, Paul: »Quatorze juillet!«, in: <i>L'Œuvre</i> , 14.7.1936, S. 6. Arma, Paul: <i>Quatorze juillet</i> , Paris: Maison Wacker, 1936.	27
<i>Madam' la société des nations</i>	Arma, Paul: <i>Madam' la société des nations</i> , Paris: Maison Wacker, 1936.	28
<i>Jeunesses qui se délivrent</i>	Arma, Paul: <i>Jeunesses qui se délivrent</i> , Paris: Maison Wacker, 1936.	29
<i>Madrid határán – Madrid védői</i>	Arma, Pál: »Madrid határán«, in: <i>Szabad szó</i> , 2.1.1937. Arma, Pál: »Madrid határán«, in: <i>Magyar nap</i> , 10.1.1937. Arma, Pál: »Madrid határán«, in: <i>Kanadai magyar munkás</i> , 19.1.1937. Arma, Pál: »Madrid határán«, in: <i>Új Előre</i> , 19.1.1937. Arma, Pál: »Madrid határán«, in: <i>Szabad szó</i> , 2.1.1937. Arma, Pál: »Madrid határán«, in: <i>Magyar nap</i> , 10.1.1937.	30



Titel	Publikationen	Knotenpunkt
<p><i>Madrid határán – Madrid védői</i> (Fortsetzung)</p>	<p>Arma, Pál: »Madrid határán«, in: <i>Kanadai magyar munkás</i>, 19.1.1937. Arma, Pál: »Madrid határán«, in: <i>Új Előre</i>, 19.1.1937. Arma, Pál: »Madrid határán«, in: <i>Kanadai magyar munkás</i>, 4.2.1937. Arma, Pál: <i>Madrid védői</i>, Budapest: Szikra, 1947. Robin Arma erwähnt auf seiner Homepage www.robinarma.com zudem die Veröffentlichung von diversen ungarischen Versionen sowie bulgarischen, tschechischen, slowakischen, russischen und rumänischen Fassungen zwischen 1948 und 1977.</p>	30
Paul Dessau		
<i>No pasaran!</i>	<p>Dessau, Paul: <i>No pasaran</i>, Paris: Comité International d'aide au peuple espagnol, 1937.</p>	31
<i>Die Thälmann-Kolonne</i>	<p>Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i>, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 32. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>20 Lieder</i>, Erfurt: Thüringer Volksverlag GmbH, 1950. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>(FDGB-)Liedblätter</i>, Nr. 28, Leipzig: Friedrich Hofmeister Verlag, 1954. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>Neues Volksliederbuch für gemischten Chor</i>, Leipzig: Edition Peters, 1955. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>Soldaten singen: Liederbuch der Kasernierten Volkspolizei</i>, Leipzig: Friedrich Hofmeister Verlag, 1955. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>Hell klingt unser Lied</i>, Berlin: Volk und Wissen, 1956. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>Schreiten wir in Reih und Glied: Liederbuch für die Kampfgruppen</i>, Leipzig: Friedrich Hofmeister Verlag, 1957. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>Leben, Singen, Kämpfen: Liederbuch der deutschen Jugend</i>, 9. Aufl., Berlin: Verlag Neues Leben, 1958. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>Lieder der Partei</i>, Leipzig: Friedrich Hofmeister Verlag, 1961. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, Briefmarke der DDR, 1966. Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: <i>Lieder gegen den Tritt: politische Lieder aus fünf Jahrhunderten</i>, hrsg. von Annemarie Stern, Oberhausen: Asso Verlag Althoff, 1978, S. 303–304.</p>	32

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Titel	Publikationen	Knotenpunkt
<p><i>Guernica</i> (Klavierstück)</p>	<p>Dessau, Paul: »Guernica«, in: <i>Drei Intermezzi für Klavier</i>, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1958. Dessau, Paul: »Guernica« (nach Picasso/according to Picasso), in: <i>Neue Klaviermusik Deutsche Demokratische Republik</i>, Heft 2, hrsg. von Helge Jung, Köln: Gerig, 1958, S. 6–9. Dessau, Paul: »Guernica«, in: <i>Klaviermusik aus der DDR</i>, Heft 2, Berlin: Verlag Neue Musik, 1973. Dessau, Paul: »Guernica«, in: <i>Sowremennaja fortepiannaja miniatjura</i>, Bd. 2, Leningrad: Sowjetski kompositor, 1984.</p>	
Hanns Eisler		
<p><i>Das Lied vom Anstreicher Hitler</i></p>	<p>Eisler, Hanns: »Das Lied vom Anstreicher Hitler«, in: <i>Lieder, Gedichte, Chöre</i>, Paris: Editions du Carrefour, 1934.</p>	33
<p><i>Vie de famille</i></p>	<p>Eisler, Hans [sic]: <i>Vie de famille</i>, Editions Majestic – Jacques Canetti, 1984.</p>	
<p><i>Die Ballade vom Baum und den Ästen</i></p>	<p>Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Baum und den Ästen«, in: <i>Lieder, Gedichte, Chöre</i>, Paris: Editions du Carrefour, 1934. Eisler, Hanns: »Ballade vom Baum und den Ästen«, in: <i>Ausgewählte Lieder</i>, Teil 1, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1962. → Übersetzungen: Eisler, Hanns: »The Tree and the Branches«, in: <i>The Brecht-Eisler Song Book</i>, New York: Oak Publications, 1967. (Englisch)</p>	34
<p><i>Das Lied vom Klassenfeind</i></p>	<p>Eisler, Hanns: »Das Lied vom Klassenfeind«, in: <i>Lieder, Gedichte, Chöre</i>, Paris: Editions du Carrefour, 1934. Zudem: ediert im Rahmen der <i>Deutschen Sinfonie</i> (siehe weiter unten)</p>	35
<p><i>Saarlied (Der dreizehnte Januar)</i></p>	<p>Eisler, Hanns: »Das Saarlied«, in: <i>Unsere Zeit</i>, Nr. 11 (Saar-Sonderheft), November 1934. Eisler, Hanns: »Das Saarlied (Song that is sweeping the Saar)«, in: <i>The Sunday Referee</i>, 18.11.1934. Eisler, Hanns: »Kampflied für die freie Saar«, in: <i>Pariser Tageblatt</i>, 21.11.1934, S. 4. Eisler, Hanns: »Das Saarlied Hanns Eislers«, in: <i>Schweizerische Sängler-Zeitung</i>, 1.1.1935, S. 4. → Übersetzungen: Eisler, Hanns: »Das Saarlied (Song that is sweeping the Saar)«, in: <i>The Sunday Referee</i>, 18.11.1934. (Englisch)</p>	36
<p><i>Das Einheitsfrontlied</i></p>	<p>Eisler, Hanns: <i>Einheitsfrontlied</i>, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1936. Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Kampflieder des deutschen Proletariats aus dem Repertoire Ernst Buschs</i>, Moskau: Musgis, 1937. Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Die Volksillustrierte</i>, 8.12.1937.</p>	37



Titel	Publikationen	Knotenpunkt
Das Einheitsfrontlied (Fortsetzung)	<p>Eisler, Hanns: »Das Lied von der Einheitsfront«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i>, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 99. (auch in vorigen Aufl.)</p> <p>Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Wir singen</i>, Moskau: Musgis, 1938.</p> <p>Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Antifaschistische Lieder (Antifaschistskije pesni)</i>, Moskau; Leningrad: Musgis, 1942.</p> <p>Eisler, Hanns: <i>Einheitsfrontlied</i>, Berlin: Lied der Zeit, [1946].</p> <p>Eisler, Hanns: »Das Einheitsfrontlied«, in: <i>Sieben Lieder für Massengesang</i>, Berlin: Lied der Zeit, 1.5.1949.</p> <p>Eisler, Hanns: <i>Einheitsfrontlied</i>, Berlin: Lied der Zeit, 1949.</p> <p>Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>FDGB-Liedblätter</i>, Nr. 39, Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1955.</p> <p>Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Poet Ernst Busch (Pesni, ispolnennyye Ernstom Buschem)</i>, Moskau: Gosudarstbennoe Musykalnoe lzd., 1959.</p> <p>Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Lieder, Balladen, satirische Couplets</i>, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1962.</p> <p>Eisler, Hanns: »Das Einheitsfrontlied«, in: <i>Ausgewählte Lieder 5</i>, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972.</p> <p>Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Ausgewählte Lieder</i>, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1973.</p> <p>Eisler, Hanns: <i>Einheitsfrontlied</i>, Berlin: Verlag Neue Musik.</p> <p>→ Übersetzungen:</p> <p>Eisler, Hans [sic]: <i>Le Front des Travailleurs</i>, Paris: Edition de la Fédération musicale populaire, [1935]. (Französisch)</p> <p>Eisler, Hanns: »United Front Song«, in: <i>Daily Worker</i>, Ende 1935 (Akademie der Künste Berlin, <i>Hanns-Eisler-Archiv</i>, Eisler 8563). (Englisch)</p> <p>Eisler, Hanns: <i>Einheitsfrontlied</i>, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1936. (Russisch)</p> <p>Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Kampflieder des deutschen Proletariats aus dem Repertoire Ernst Buschs</i>, Moskau: Musgis, 1937. (Russisch)</p> <p>Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Songs of the People</i>, New York: Workers Library Publishers, 1937. (Englisch)</p> <p>Eisler, Hanns: »Canción del Frente Popular«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i>, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 24 und 99. (Spanisch)</p> <p>Eisler, Hanns: »Chant de Front Populaire«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i>, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 66 und 99. (Spanisch, auch in vorigen Aufl.)</p>	37

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Titel	Publikationen	Knotenpunkt
<i>Das Einheitsfrontlied</i> (Fortsetzung)	Eisler, Hanns: »Song of the United-Front«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i> , 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 51 und 99. (Englisch, auch in vorigen Aufl.) Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Wir singen</i> , Moskau: Musgis, 1938. (Englisch, Französisch, Russisch) Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Lieder, Balladen, satirische Couplets</i> , Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1962. (Russisch) Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>The Brecht-Eisler Song Book</i> , New York: Oak Publikations, 1967. (Englisch) Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: <i>Ausgewählte Lieder</i> , Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1973. (Russisch)	37
<i>Der 7. Januar</i>	Eisler, Hanns: »Das Lied vom 7. Januar«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i> , 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 35. (auch in vorigen Aufl.)	38
<i>Marcha del 5° Regimiento</i> (Kontrafaktur der <i>Himne per a l'Olimpiada Popular</i>)	Eisler, Hanns: »Marcha de 5 Regimiento«, in: <i>Canconer Revolutionari International</i> , Heft 2, hrsg. vom Comissariat de Propaganda, 1937. Eisler, Hanns: »Marcha del 5° Regimiento«, in: <i>Canciones de las Brigadas Internacionales</i> , 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 8. (auch in vorigen Aufl.) Eisler, Hanns: »Marcha del 5. Regimento«, in: <i>Wir singen</i> , Moskau: Musgis, 1938. → Übersetzungen: Eisler, Hanns: »Marche du 5e régiment«, in: <i>Chants révolutionnaires de divers pays</i> , Vol. 3, hrsg. von der Fédération musicale populaire, Paris: Editions sociales internationales. (Französisch) Eisler, Hans [sic]: <i>Marche du 5^e Régiment de l'armée républicaine espagnole</i> , hrsg. von der Fédération musicale populaire, Paris: Editions sociales internationales, 1937. (Französisch) Eisler, Hanns: »Marcha del 5. Regimento«, in: <i>Wir singen</i> , Moskau: Musgis, 1938. (Englisch, Französisch, Russisch)	39
<i>Dans les Rues</i> (Filmmusik)	Eisler, Hanns: »Suite für Orchester Nr. 5«, in: <i>Gesammelte Werke / Hanns Eisler</i> , Ser. 2, Bd. 3, 1. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.	
<i>Die Rundköpfe und die Spitzköpfe</i> (Bühnenmusik)	Eisler, Hanns: »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe«, in: <i>Lieder und Kantaten</i> , Bd. 1, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956. Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Wasserrad«, in: <i>Lieder, Balladen, satirische Couplets</i> , Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1962. Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Wasserrad«, in: <i>Ausgewählte Lieder</i> , Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1973.	▷

Titel	Publikationen	Knotenpunkt
<p><i>Die Rundköpfe und die Spitzköpfe</i> (Bühnenmusik) (Fortsetzung)</p>	<p>Eisler, Hanns: »Das ›Vielleicht‹-Lied«, in: <i>Brecht-Liederbuch</i>, hrsg. und komm. von Fritz Henneberg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.</p> <p>Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Wasserrad«, in: <i>Brecht-Liederbuch</i>, hrsg. und komm. von Fritz Henneberg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.</p> <p>Eisler, Hanns: »Lied von der belebenden Wirkung des Geldes«, in: <i>Brecht-Liederbuch</i>, hrsg. und komm. von Fritz Henneberg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.</p> <p>Eisler, Hanns: <i>Die Rundköpfe und die Spitzköpfe</i>, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1997.</p> <p>Eisler, Hanns: <i>Zehn Lieder aus »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe« op. 45</i>, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1997.</p> <p>Eisler, Hanns: »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe: Bühnenmusik zu dem Stück von Bertolt Brecht«, in: <i>Hanns Eisler Gesamtausgabe</i>, Ser. 5 (Bühnenmusik), Bd. 3, Wiesbaden [u.a.]: Breitkopf & Härtel, 2002.</p> <p>Eisler, Hanns: »Chorlied von der nützlichen Missetat«, in: <i>Ändere die Welt, sie braucht es: 20 Lieder für Singstimme und Klavier nach Texten von Bertolt Brecht</i>, hrsg. von Peter Deeg und Johannes C. Gall, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2006, S. 25–27.</p>	
	<p>→ Übersetzungen:</p>	
	<p>Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Wasserrad«, in: <i>Lieder, Balladen, satirische Couplets</i>, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1962. (Russisch)</p> <p>Eisler, Hanns: »The Love Market«, in: <i>The Brecht-Eisler Song Book</i>, New York. Oak Publications, 1967. (Englisch)</p> <p>Eisler, Hanns: »There's Nothing Quite Like Money«, in: <i>The Brecht-Eisler Song Book</i>, New York. Oak Publications, 1967. (Englisch)</p> <p>Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Wasserrad«, in: <i>Ausgewählte Lieder</i>, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1973. (Russisch)</p>	
<p><i>Deutsche Sinfonie</i> (Sinfonie)</p>	<p>Eisler, Hanns: »Deutsche Sinfonie«, in: <i>Lieder und Kantaten</i>, Bd. 3, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1958.</p>	
Joseph Kosma		
<p><i>Chants du ghetto</i> (Klavierstücke)</p>	<p>Kosma, Joseph: <i>Chants du ghetto</i>, Paris: Eschig, 1935.</p>	40
<p><i>Chasse à l'enfant</i></p>	<p>Kosma, Joseph: <i>Chasse à l'enfant</i>, Paris: Enoch, 1937.</p> <p>Kosma, Joseph: »Chasse à l'enfant«, in: <i>D'autres chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma</i>, Vol. 2, Paris: Enoch, 1947.</p>	41
<p><i>La pêche à la baleine</i></p>	<p>Kosma, Joseph: »La pêche à la baleine«, in: <i>21 Chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma</i>, Paris: Enoch, 1946, S. 7–12.</p>	42

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Titel	Publikationen	Knotenpunkt
<i>Familiale</i>	Kosma, Joseph: <i>Familiale</i> , Paris: Enoch, 1937. Kosma, Joseph: »Familiale«, in: <i>21 Chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma</i> , Paris: Enoch, 1946, S. 43–45.	43
<i>À la belle étoile</i>	Kosma, Joseph: »À la belle étoile«, in: <i>D'autres chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma</i> , Vol. 2, Paris: Enoch, 1947.	44
<i>La grasse matinée</i>	Kosma, Joseph: »La grasse matinée«, in: <i>21 Chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma</i> , Paris: Enoch, 1946, S. 56–59.	45
<i>Les bruits de la nuit</i>	Kosma, Joseph: <i>Les bruits de la nuit</i> , Paris: Enoch, [1937]. Kosma, Joseph: »Les bruits de la nuit«, in: <i>D'autres chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma</i> , Vol. 2, Paris: Enoch, 1947.	46
<i>La Grande Illusion</i> (Filmmusik)	Kosma, Joseph; Gracey, Maurice: <i>Générique du film: »La Grande Illusion«</i> , Paris: Smyth, 1938.	47
Louis Saguer		
<i>Le guerre des paysans</i>	Simon, Jean-Claude: <i>La guerre des paysans</i> , Paris: Editions sociales internationales, 1936.	48
<i>Le Pain, la Paix, la Liberté</i>	Simon, Jean-Claude: <i>Le Pain, la Paix, la Liberté</i> , Paris: Fédération musicale populaire, [1936].	49
<i>Défilé sur des thèmes révolutionnaires français</i> (Fanfare)	Simon, Jean-Claude: <i>Défilé sur des Thèmes révolutionnaires Français</i> , Paris: Editions sociales internationales, 1936.	50
<i>Les Rois</i>	Simon, Jean-Claude: <i>Les Rois</i> , Paris: Editions sociales internationales, 1936. Simon, Jean-Claude: »Les Rois«, in: <i>Chants révolutionnaires français</i> , Vol. 1, hrsg. von der Fédération musicale populaire, Paris: Editions sociales internationales.	51
<i>Lied der ägyptischen Kornträger</i>	Simoni, Wolf: <i>Lied der ägyptischen Kornträger</i> , Reichenberg: K. Kneschke, 1937.	52
<i>Ode au peuple</i> (Chorwerk)	Saguer, Louis: <i>Ode au peuple</i> , Chorstimmen (Bibliothèque nationale de France, Richelieu – Musique – magasin, VMH-9637).	
Eberhard Schmidt		
<i>Wir hinterm Draht</i>	Schmitt [sic], Eberhard: »Wir hinterm Draht (Lied des KZ Gurs)«, in: <i>Lagerstimme</i> , 1940, S. 14.	53

Ob in der Form von Partituren oder anderen Medien entsprachen die meisten der hier aufgelisteten Publikationen aus den 1930er Jahren dem »petit format« – also Formaten, die nicht größer als 17x27 Zentimeter groß waren.¹⁶³⁵ Diese kleinen Formate hatten den Vorteil, dass sie in der Herstellung günstig waren und rasch produziert werden konnten. Eine beliebte Art der Publikation war zudem das Verbreiten von Liedern in Tageszeitungen. So konnten viele Menschen innerhalb kürzester Zeit und ohne großen finanziellen Aufwand erreicht werden. Dass die Stücke dabei lediglich an einem bestimmten Tag und inmitten von Zeitungsartikeln erschienen, war weniger ein Problem, denn es handelte sich häufig um Kompositionen, die für die Verwendung in spezifischen Kontexten, zu bestimmten Anlässen und zur Durchsetzung aktueller politischer Forderungen gedacht waren. Die in Zeitungen publizierte Stücke exilierter Komponisten waren durchweg Kampflieder. Subtilere, gesellschaftskritische Lieder, wie sie etwa Joseph Kosma komponierte, erschienen hingegen eher in Partitur-Form.

Aus den Statistiken des vorigen Kapitels ging bereits hervor, dass Paul Arma von allen im Rahmen dieses Buches näher betrachteten Komponisten die größte Anzahl an politischen Stücken publizieren konnte. In der hier abgebildeten Tabelle wird nun augenscheinlich, dass Arma auch die Liste der in den 1930er Jahren erschienenen Publikationen pro Komposition anführt. Dabei muss angemerkt werden, dass die Publikationstätigkeiten Armas während seines Exils besonders gut dokumentiert sind, was primär Arma selbst zu verdanken ist. Er trug alle möglichen Dokumente zusammen, die Einblick in sein Wirken und Schaffen der 1930er Jahre geben, und geht zudem in seinen Memoiren detailliert auf Kompositions-, Aufführungs- und Publikationskontexte ein. Aufgrund der guten Dokumentation im Vergleich zu anderen Komponisten des französischen Exils scheint es naheliegend, dass Arma in der Tabelle überrepräsentiert ist. Es kann beispielsweise angenommen werden, dass die *Thälmann-Kolonne* von Paul Dessau, die in den 1930er Jahren auch in Frankreich bekannt war, dort zumindest in irgendeiner Form publiziert wurde. Da Dessaus Zeit im Exil in Frankreich aber generell schlecht dokumentiert ist, ist heute auch keine französische Publikation der *Thälmann-Kolonne* bekannt.

1635 Vgl. Daphy, Eliane: »La gloire et la rue: les chanteurs ambulants et l'édition musicale dans l'entre-deux-guerres«, in: *Musiciens des rues de Paris*, Katalog zur Ausstellung im Musée national des Arts et Traditions populaires (18.11.1997–27.4.1998), Paris: Réunion des Musées Nationaux, S.95.

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Was Filmmusiken exilierter Komponisten aus den 1930er Jahren betrifft, konnte kaum eine publizierte Partitur ausfindig gemacht werden. Oftmals sind die Filme selbst die einzigen überlieferten Quellen. Eine Ausnahme stellt Hanns Eislers Filmmusik zu *Dans les Rues* dar¹⁶³⁶, die der Komponist als Suite neu zusammengestellt hat – eine bei ihm übliche Vorgehensweise in Bezug auf Filmmusiken –, um sie auch unabhängig vom Film aufzuführen. Die Publikation der Suite fand dennoch erst Jahrzehnte nach deren Entstehung statt.

Von allen in der Tabelle aufgelisteten Musikstücken sind von Paul Armas *Thälmannlied*, in dem – wie bereits an anderer Stelle erwähnt – die Freilassung Ernst Thälmanns gefordert wurde, am meisten Publikationen überliefert. Für die erste Herausgabe des *Thälmannliedes* sorgte das auf Initiative der Internationalen Roten Hilfe im März 1933 gegründete Comité pour la libération d’Ernst Thaelmann et des antifascistes emprisonnés, das sowohl von kommunistischen als auch sozialistischen und radikalsozialistischen Organisationen unterstützt wurde.¹⁶³⁷ In der Folge wurde das Lied in diversen Blättern publiziert und verbreitete sich schlagartig. Ein Grund, dass das *Thälmannlied* in der Presse innerhalb kürzester Zeit so oft gedruckt wurde, war die Aktualität des Themas und die Dringlichkeit des Anliegens. Die Presse bot sich aufgrund der schnellen und weiten Verbreitungsmöglichkeit besonders an. Weil das *Thälmannlied* unmittelbar nach seiner Entstehung auf Französisch übersetzt wurde und somit quasi von Anfang an zweisprachig existierte, war es für deutsch- und französischsprachige Blätter gleichermaßen attraktiv. Es folgten Übersetzungen auf Ungarisch, Hebräisch, Serbisch, Italienisch, Russisch, Rumänisch, Spanisch und Polnisch – was wiederum neue Publikationsmöglichkeiten eröffnete.¹⁶³⁸

Bei der Betrachtung der publizierten Werke von Joseph Kosma und Louis Saguer fällt auf, dass im Falle beider Komponisten jeweils ein Verlag dominierte. So erschienen alle aufgelisteten Vokalstücke von Kosma bei Enoch, und die meisten Stücke von Saguer wurden im Rahmen der FMP bzw. ihrem Partner-Verlag ESI publiziert. Enoch war ein Verlag, der immer wieder Nachwuchskünstlerinnen und -künstler förderte, wie eben das Künstlerduo Jacques Prévert und Joseph Kosma. Wie genau die Beziehung zwischen den beiden und dem Enoch-Verlag zustande kam, ist unklar. Zwischen Saguer und der FMP sowie den ESI bestand ein Kontakt, da Saguer – wie unter 2.3.7 im Detail beschrieben – im Rahmen der FMP musikalisch tätig war.

1636 Vgl. hierzu Kap. 6.2.

1637 Vgl. Langenbruch 2014, S. 274.

1638 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 70–71.

Einige Stücke der Tabelle wurden erst lange nach ihrer Entstehung zum ersten Mal ediert, obwohl sie in den 1930er Jahren erfolgreich zur Aufführung kamen. Dies gilt etwa für Eislers Lied *Vie de famille*, das erst 50 Jahre nach seiner Entstehung im Jahr 1984 bei den Editions Majestic (Jacques Canetti) veröffentlicht wurde. Ein Grund für die späte Herausgabe war sicherlich, dass das Manuskript lange verschollen war und erst in den 1980er Jahren wieder auftauchte. Dass es so spät noch zu einer Publikation des Liedes in Frankreich kam, ist vermutlich der Prominenz des Dichters Jacques Prévert zu verdanken, der die Textvorlage von *Vie de famille* verfasste, ebenso wie dem Prévert-Schwerpunkt des Canetti-Verlags.

8.3 Veröffentlichung in einem Exil-Verlag: *Lieder, Gedichte, Chöre* (B. Brecht; H. Eisler)

Hanns Eisler konnte im Exil in Frankreich in Sachen Publikation von seinem Beziehungsnetz profitieren, das er sich in Deutschland aufgebaut hatte. So musste er sich etwa für die gemeinsam mit Bertolt Brecht erfolgte Herausgabe des Bandes *Lieder, Gedichte, Chöre* keinen Verlag suchen, sondern ein Exil-Verlag beauftragte umgekehrt ihn, ein entsprechendes Werk zu konzipieren. Die Konzeption des Bandes *Lieder, Gedichte, Chöre* begann im Sommer 1933, als der Schriftsteller Hermann Kesten und der Verleger Willi Münzenberg, die sich beide im Pariser Exil befanden, die Idee für einen entsprechenden Text- und Liederband hatten.¹⁶³⁹ Münzenberg, der bereits in Deutschland als »roter Hugenberg« äußerst effektiv Propaganda für die KPD betrieben hatte und seine Tätigkeiten im Exil fortführte¹⁶⁴⁰, wollte den Band in dem von ihm geleiteten Exil-Verlag Editions du Carrefour veröffentlichen. Bertolt Brecht und Hanns Eisler wurden als Autoren der Texte und Lieder vorgeschlagen und waren von der Idee angetan. Die beiden Künstler verband seit ihrem Kennenlernen im Juli 1927 beim Festival Deutsche Kammermusik in Baden-Baden eine intensive Zusammenarbeit.¹⁶⁴¹ Bereits in Deutschland veröffentlichten sie gemeinsame Werke wie zum Beispiel das

1639 Vgl. Hecht, Werner: *Brecht Chronik 1898–1956*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 372. – Heukenkamp, Ursula: »Lieder Gedichte Chöre«, in: *Brecht-Handbuch*, Bd. 2, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, S. 244.

1640 Nach 1937 wandte sich Münzenberg jedoch von der offiziellen Parteilinie ab und wurde aus der Partei ausgeschlossen – womit immer wieder auch seine Ermordung unter nicht vollkommen geklärten Umständen in Verbindung gebracht wird, die womöglich auf Befehl Stalins erfolgte (vgl. Dugrand 2008, S. 548).

1641 Vgl. Schebera 1998, S. 76.

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Lehrstück *Die Maßnahme* (1930) oder das *Solidaritätslied* (1931). Für *Lieder, Gedichte, Chöre* beauftragten sie eine enge Freundin Brechts, die Schauspielerin und Schriftstellerin Margarete Steffin, mit der Zusammenstellung.¹⁶⁴² Zudem war die Schriftstellerin Elisabeth Hauptmann, die ebenfalls mit Brecht zusammenarbeitete, an der Redaktion des Bandes beteiligt.¹⁶⁴³ Im November 1933 wurde der fertige Band an die Editions du Carrefour geschickt und dort von Alexander Abusch, der vor seinem Exil in Deutschland als Redakteur mehrerer kommunistischer Zeitungen gearbeitet hatte, lektoriert.¹⁶⁴⁴ Wie über die Namen der involvierten Personen deutlich wird, waren ausschließlich exilierte Deutsche an der Entstehung von *Lieder, Gedichte, Chöre* beteiligt. Eine Gemeinsamkeit der Personen war zudem deren kommunistischer Wirkungskreis.

Im Gegensatz zu Brecht, der in Dänemark im Exil lebte, befand sich Eisler zur Zeit der Entstehung von *Lieder, Gedichte, Chöre* in Paris. Brecht reiste zwar für ein Treffen mit Eisler und Steffin bezüglich der Finalisierung der von Steffin vorgeschlagenen Zusammenstellung des Bandes im September 1933 nach Paris¹⁶⁴⁵, um die Kommunikation mit dem Verlag vor Ort im Vorfeld des Druckes kümmerte sich hingegen Eisler. Im Laufe dieses Prozesses kam es zu Unstimmigkeiten mit den Editions du Carrefour. So beschwerte sich Eisler beispielsweise in einem Brief an Brecht vom 9. April 1934¹⁶⁴⁶, dass der Titel, der eigentlich »Lieder, Chöre, Balladen« lauten sollte, vom Verlag zu »Lieder, Gedichte, Chöre« abgeändert wurde. Zudem sei das Lied »Steh auf, die Partei ist in Gefahr!« aus der *Mutter* gestrichen worden, weshalb er jetzt »Krach machen«¹⁶⁴⁷ würde, so Eisler. Wie ein Vergleich mit der publizierten Fassung von 1934 zeigt, wurden die vom Verlag vorgenommenen Änderungen jedoch beibehalten.¹⁶⁴⁸ Am 11. April 1934 berichtete Eisler, dass der Band bereits gedruckt und schon im Vorfeld »sehr günstig aufgenommen«¹⁶⁴⁹ worden sei. Damit meinte er vermutlich die Vordrucke, die in Exil-

1642 Vgl. Hecht 1997, S. 372.

1643 Vgl. Lyon, James K.: »Hitler-Choräle«, in: *Brecht-Handbuch*, Bd. 2, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, S. 239.

1644 Vgl. Hecht 1997, S. 383.

1645 Vgl. ebd., S. 380.

1646 Vgl. Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 9.4.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 173–174.

1647 Ebd., S. 174.

1648 Vgl. Brecht, Bertolt; Eisler, Hanns: *Lieder, Gedichte, Chöre*, Paris: Editions du Carrefour, 1934, Titelseite.

1649 Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 11.4.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 175, Hervorhebung vom Verfasser.

zeitschriften, wie den *Neuen Deutschen Blättern* (Prag, 15.2.1934) oder *Unsere Zeit* (Paris; Basel, Dezember 1933), veröffentlicht wurden.

Die Auflage von *Lieder, Gedichte, Chöre* bei den Editions du Carrefour belief sich auf 3.000 Exemplare.¹⁶⁵⁰ Brecht hatte vor, den Band nicht nur im Exil zu verbreiten, sondern auch in Deutschland bekannt zu machen. Ob er das Werk auch tatsächlich illegal nach Deutschland einschleusen konnte, ist unklar.¹⁶⁵¹ In Paris scheint *Lieder, Gedichte, Chöre* jedenfalls sehr gut angekommen zu sein, denn Eisler schrieb am 17. April 1934 an Brecht: »Das Gedichtbuch geht ausgezeichnet bald 2. te Auflage!!!!«¹⁶⁵². Zu einer solchen zweiten Auflage kam es aber nicht. 1938 wurden lediglich die Texte ohne Musik im Rahmen der gesammelten Werke Brechts beim Malik-Verlag erneut abgedruckt. Hierfür wurden auf Initiative Brechts mehrere Änderungen im Sinne einer Aktualisierung vorgenommen. So wurde der Titel mit »1933« ergänzt, die *Legende vom toten Soldaten* entfernt, die *Moritat vom Reichstagsbrand* hinzugefügt und das Gedicht *Deutschland* vom Epilog in den zweiten Teil verschoben.¹⁶⁵³ Eisler baute einzelne Stücke aus *Lieder, Gedichte, Chöre* – und zwar *Zu Potsdam unter den Eichen*, *Das Lied vom Klassenfeind*, *Sonnenburg*, *An die Kämpfer in den Konzentrationslagern*, *Begräbnis des Hetzers im Zinksarg*, *Deutschland* – in seine *Deutsche Sinfonie* ein.¹⁶⁵⁴ Nach dem Erfolg von *Lieder, Gedichte, Chöre* schmiedeten Brecht und Eisler Pläne für die Herausgabe eines zweiten Bandes mit antifaschistischen Liedern bei den Editions du Carrefour, der zweisprachig auf Deutsch und Französisch herauskommen sollte. Hierfür waren unter anderem das *Einheitsfrontlied*, *Keiner oder alle*, *Krieg eurem Krieg*, die *Ballade von den Osseger Witwen*, das *Hammer- und Sichel-Lied* und *Resolution* vorgesehen.¹⁶⁵⁵ Eine entsprechenden Publikation wurde jedoch im Endeffekt nie veröffentlicht.

Inhaltlich ist *Lieder, Gedichte, Chöre* ganz darauf abgestimmt, die Gräueltaten des Faschismus aufzuzeigen und gegen die faschistische Bedrohung mobilzumachen. In den Texten wird die politische Linie der KPD befürwortet,

1650 Vgl. Hecht 1997, S. 396.

1651 Vgl. Heukenkamp 2001, S. 244.

1652 Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 17.4.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 178, Hervorhebung vom Verfasser.

1653 Vgl. Heukenkamp 2001, S. 245.

1654 Vgl. Dümling, Albrecht: »Eisler/Brecht oder Brecht/Eisler? Perspektiven, Formen und Grenzen ihrer Zusammenarbeit«, in: *Brecht und seine Komponisten*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber, 2000, S. 100.

1655 Vgl. Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Svendborg, Ende August 1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 479.

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

der Brecht und Eisler nahestanden – obwohl sie beide nie Parteimitglieder waren.¹⁶⁵⁶ Alleine schon Titel wie *Lob des Kommunismus* oder *Lob der Partei* im Inhaltsverzeichnis vermitteln ganz klar eine pro-kommunistische Einstellung. Damit reiht sich *Lieder, Gedichte, Chöre* in eine Serie politischer Werke ein, die ab 1933 bei den Editions du Carrefour herausgegeben wurden. Durch die Kombination von Texten und Musik besitzt das Werk im Gegensatz zu den anderen, rein textbasierten Publikationen des Verlags aber eine Sonderstellung. Der Titel *Lieder, Gedichte, Chöre* bezeichnet die im Band verwendeten Textsorten. Obwohl das Werk auch Notenmaterial enthält, waren mit »Lieder« und »Chöre« also nicht Musikstücke gemeint, sondern Texte: »Lieder« als singbare und einprägsame Texte mit Endreim, »Gedichte« als freirhythmische und reimlose Texte mit erörterndem Gestus und »Chöre« als rhythmisch prägnante Texte mit argumentatorischem Gestus, die für den öffentlichen Vortrag bestimmt waren.¹⁶⁵⁷ Insgesamt ist der Band *Lieder, Gedichte, Chöre* in vier Abschnitte gegliedert, die zeitlich und thematisch geordnet sind und folgende Überschriften tragen: 1) 1918–1933, 2) 1933, 3) Lieder und Chöre aus den Theaterstücken »Die Mutter« und »Die Massnahme«, 4) Anhang (Inhaltsverzeichnis siehe Abb. 32).

Für folgende Texte des Bandes sind im beigelegten Notenteil Partituren vorhanden: (vier) *Deutsche Wiegenlieder*, *Das Lied vom SA-Mann* und *Das Lied vom Klassenfeind* aus dem ersten Teil, *Das Lied vom Anstreicher Hitler* und die *Ballade vom Baum und den Ästen* aus dem zweiten Teil sowie die aus Brechts Theaterstück *Die Mutter* entnommenen Lieder *Lob des Lernens*, *Bericht über den Tod eines Genossen* und *Lob des Revolutionärs* aus dem dritten Teil. Es handelt sich dabei um Stücke, die zum Teil vor Eislers Exil, zum Teil in Paris entstanden. Zusätzlich zu den genannten Stücken ist auch für die *Hitler-Choräle* eine musikalische Umsetzung vorgesehen, die jedoch nicht von Eisler komponiert wurde, sondern auf Basis bekannter, protestantischer Kirchenlieder erfolgte – daher auch die Bezeichnung »Choräle«.¹⁶⁵⁸ Brecht versprach sich durch die Verwendung dieser bekannten Melodien gute Verbreitungsmöglichkeiten in Deutschland.¹⁶⁵⁹

In den in *Lieder, Gedichte, Chöre* enthaltenen Vertonungen Eislers sind mehrere Parallelen zu beobachten. So legte Eisler etwa darauf Wert, die Texte in

1656 Vgl. Albrecht, Kai-Britt; Meiners, Antonia; Walther, Lutz: »Bertolt Brecht«, in: *LeMO-Biografien*, URL: <https://www.dhm.de/lemo/biografie/bertolt-brecht>, Zugriff 6.3.2022. – Zündorf, Irmgard: »Hanns Eisler«, in: *LeMO-Biografien*, URL: <https://www.hdg.de/lemo/biografie/hanns-eisler.html>, Zugriff 6.3.2022.

1657 Vgl. Heukenkamp 2001, S. 246–247.

1658 Vgl. Lyon 2001 (»Hitler-Choräle«), S. 239.

1659 Vgl. ebd.

<p>BERTOLT BRECHT HANNS EISLER</p> <p>Lieder Gedichte Chöre</p> <p>Mit 32 Seiten Notenbeilage</p> <p>1934 EDITIONS DU CARREFOUR PARIS</p>	<p style="text-align: center;">INHALTSVERZEICHNIS</p> <p>1918 - 1933</p> <p>Legende vom toten Soldaten 9</p> <p>Gedicht vom Unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen 14</p> <p>Zweites Gedicht vom Unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen 17</p> <p>Zu Potsdam unter den Eichen 20</p> <p>Grabchrift 1919 22</p> <p>Deutsche Wiesenlieder 25</p> <p>Das Lied vom SA-Mann 28</p> <p>Das Lied vom Klassenfeind 30</p> <p>1933</p> <p>Das Lied vom Anstreicher Hitler 39</p> <p>Hitler-Choräle 41</p> <p>Ballade vom Baum und den Aesten 53</p> <p>Sonnenburg 56</p> <p>Ein Bericht 58</p> <p>An die Kämpfer in den Konzentrationslagern 59</p> <p>Begräbnis des Heizers im Zinksarg 61</p> <p>Adresse an den Genossen Dimitroff, als er vor dem Leipziger Gerichtshof kämpfte 63</p> <p>Lieder und Chöre aus den Stücken „Die Mutter“ und „Die Massnahme“</p> <p>An die Frauen 69</p> <p>Das Lied von der Suppe 71</p> <p>Lob des Lernens 72</p> <p>Lob des Kommunismus 74</p> <p>Lob der Partei 75</p> <p>Wer aber ist die Partei? 76</p> <p>Lob der illegalen Arbeit 78</p> <p>Bericht über den Tod eines Genossen 80</p> <p>Lob des Revolutionärs 82</p> <p>Lob der Dialektik 84</p> <p>Anhang</p> <p>Ballade von der Billigung der Welt 89</p> <p>Verschollener Ruhm der Riesenstadt New-York 96</p> <p>Lied der Lyriker, als schon im ersten Drittel des XX. Jahrhunderts für Gedichte nichts mehr gezahlt wurde 108</p> <p>Deutschland 114</p> <p>Notenbeilage 117</p>
--	---

Abb. 32: Titelseite und Inhaltsverzeichnis von *Lieder, Gedichte, Chöre*, 1934

einer Weise zu vertonen, die einem möglichst guten Textverständnis zuträglich ist. Um den Gesang zur Geltung zu bringen, schrieb er jeweils eine einfache Begleitung. Diese zeichnet sich in allen Stücken durch einen Marschcharakter aus, der vor allem durch die fast durchgehende Wiederholung von Viertelnoten – vereinzelt angereichert durch Achtelnoten und Punktierungen – erzeugt wird. Zum Marschcharakter trägt ebenso die silbenweise, skandierte Umsetzung des Textes bei – zum Beispiel am Beginn des Stücks *Lob des Lernens*, wo die Gesangsmelodie zudem in der Klavierbegleitung mitgespielt wird, was das Skandierte zusätzlich betont (siehe Notenbeispiel 29). Der Beginn von *Lob des Lernens* ist insofern speziell, als dass Eisler hier zwischen den $4/4$ -Takten auch raffiniert zwei $3/2$ -Takte einbaute. Mit Taktwechseln arbeitete Eisler des Weiteren in *Bericht über den Tod eines Genossen*, wo er zwischen $3/2$ -, $4/2$ -, und $6/2$ -Takten wechselte und somit ein komplexes Konstrukt kreierte, das durch die wenig sanglich gestaltete Me-

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Ler - ne das ein-fach-ste, für die de-ren Zeit ge - kom-men-ist, ist es
 nie-zu-spät! Ler - ne das A - B - C, es ge - nügt nicht, a - ber ler-ne es!
 Laß es dich nicht ver - drie-Ben, fang an! Du mußt al - les wis-sen!

Notenbeispiel 29

lodie zusätzlich an Komplexität gewinnt. Ein weiteres Beispiel für eine Melodie, die für Sängerinnen und Sänger nicht einfach zu realisieren ist, findet sich im *Lied vom Anstreicher Hitler*, wo Eisler große Sprünge, dissonante Tonkombinationen und die erhöhte sechste Stufe als dorische Deutung des Moll einbaute (siehe Notenbeispiel 30). Die Verwendung modaler Strukturen, speziell des dorischen Modus, ist nicht nur im *Lied vom Anstreicher Hitler*, sondern auch in anderen Vertonungen Eislers zu beobachten. In *Lob des Lernens* komponierte er etwa bei der mehrfach wiederholten Passage »Du mußt die Führung übernehmen!« eine Melodie in d-dorisch (siehe Notenbeispiel 31).

Der An - strei - cher Hit - ler sag - te: Lie - be Leu - te läßt mich ran! Und er
nahm ei - nen Kü - bel fri - scher Tün - che und strich das gan - ze Haus neu an Das gan - ze deut - sche
Haus neu an.

Notenbeispiel 30

Poco pesante

Du musst die Füh - rung ü - ber - neh - men!

Notenbeispiel 31

Notenbeispiel 32

Des Weiteren kommt in *Lob des Revolutionärs* die dorische Sext vor (siehe Notenbeispiel 32) – zunächst die dorische Sext *a* in c-dorisch, später dann (ab Takt 6 des Notenbeispiels) die dorische Sext *d* in f-dorisch. Auch die Parallelharmonik zwischen »dorisch gefärbtem c-Moll« und a-Moll verweist auf die Präsenz modaler Strukturen. Wenn man das *ges* als *fis* liest, kommt als zweite

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

modale Färbung das Lydische (von C-Dur) dazu (siehe Takt 2 des Notenbeispiels). »Ermöglicht« wird also eine mehrfache harmonische Deutung rund um ein modal »beeinträchtigt« c-Moll/C-Dur und a-Moll. Ähnliche Verfahren der harmonischen Erweiterung bzw. ein alternatives Verständnis von Chromatik finden sich zeitgleich beispielsweise bei Béla Bartók oder Darius Milhaud. Für eine (auch) modal zu verstehende Harmonik sprechen in *Lob des Revolutionärs*, ebenso wie in *Bericht über den Tod eines Genossen*, zudem die fehlenden Generalvorzeichen. Zum Teil weisen auch die Schlusswendungen der Vertonungen aus *Lieder, Gedichte, Chöre* auf die Präsenz von Modalität hin. Ein Beispiel wäre die phrygische Wendung am Ende von *Bericht über den Tod eines Genossen* (siehe Notenbeispiel 33).

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff is in 3/4 time and contains the lyrics: "und die Ge - weh - re, ge - rich - tet auf sei - ne Brust und die Ku - gel war von". The second staff is in 4/4 time and contains the lyrics: "sei - nes - glei - chen ge - macht". Above the second staff, the instruction "Pesante, breit" is written. The notation includes various note values and rests, with a fermata over the final note of the second staff.

Notenbeispiel 33

Ein Interpret, der die Lieder aus dem Band *Lieder, Gedichte, Chöre* bekannt machte, ist der Sänger Ernst Busch. In seinen Interpretationen hielt sich Busch aber nicht immer voll und ganz an Eislers Original – beispielsweise im *Lied vom Klassenfeind*, das er in einer überlieferten Aufnahme melodioser gestaltete als Eislers Original.¹⁶⁶⁰ Buschs Interpretation weicht in dieser Aufnahme sowohl von der in *Lieder, Gedichte, Chöre* als auch von der in der Eisler-Gesamtausgabe¹⁶⁶¹ gedruckten Fassung ab. Da die betreffende Aufnahme jedoch mehrere Jahrzehnte nach Erscheinen des Liedes entstand, könnte es sein, dass sich Busch in den 1930er Jahren noch an das Original hielt und erst später mit einer veränderten Fassung auftrat. Über die Änderungen könnte sich Busch auch mit Eisler, den er gut kannte, abgesprochen haben. Ob und zu welchen Anlässen Eislers Lieder aus *Lieder, Gedichte, Chöre* in Frankreich

1660 Vgl. Busch, Ernst: »Das Lied vom Klassenfeind«, in: *Zu guter Letzt*, Barbarossa, 2003.

1661 Vgl. Eisler, Hanns: »Das Lied vom Klassenfeind«, in: *Lieder und Kantaten*, Bd. 3, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1958.

aufgeführt wurden, ist unklar. Denkbar wäre, dass einzelne Stücke bei einem als »revolutionären Liederabend« angekündigten Konzert von Busch und Eisler am 13. Juni 1935 im Saal der Société de Géographie zur Aufführung kamen.¹⁶⁶²

8.4 Zeitschriften-Publikation: *Chantons au vent* (Hrsg.: LMJ; P. Arma)

Die Zeitschrift *Chantons au vent* wurde als Organ der Jeunes chanteurs de la liberté gegründet und monatlich herausgegeben. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, waren die Jeunes chanteurs de la liberté Teil der von Paul Arma 1937 im Rahmen des Kulturförderprogramms des Front Populaire ins Leben gerufenen LMJ. Als Leiter der LMJ war Arma unmittelbar in die Herausgabe von *Chantons au vent* involviert. Er lieferte zum Teil selbst Beiträge für das Blatt, und zudem wurde in der Zeitschrift immer wieder über ihn und seine Aktivitäten berichtet. Während die ersten vier Ausgaben von *Chantons au vent* noch unmittelbar mit den Jeunes chanteurs de la liberté assoziiert waren, wurde die Zeitschrift ab der fünften Ausgabe als generelles »organe mensuel des Loisirs musicaux de la jeunesse« angepriesen. Die LMJ und auch *Chantons au vent* standen unter der Schirmherrschaft des Bildungsministeriums, wie in der Zeitschriften-Ausgabe vom November 1938 zu lesen ist (siehe Abb. 33).¹⁶⁶³ Ehrenpräsident der LMJ war der französische Komponist Darius Milhaud, der intensiv in das Kulturleben der Volksfront involviert war. Zu den wichtigsten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von *Chantons au vent* zählten sowohl ausübende Musikerinnen und Musiker als

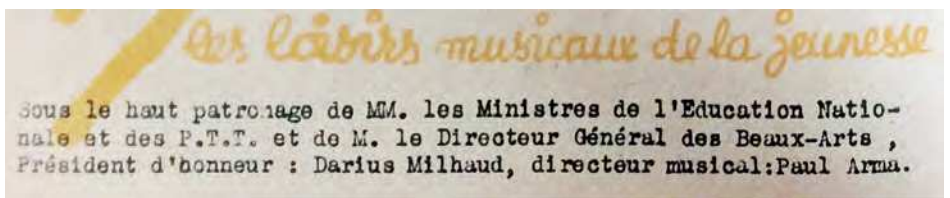


Abb. 33: Ausschnitt aus der Spezialausgabe von *Chantons au vent* vom November 1938

1662 Vgl. Anon.: »Spectacles: Courrier«, in: *Le Populaire*, 13.6.1935, S. 4.

1663 Vgl. *Chantons au vent*, Spezialausgabe von November 1938.

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

auch Komponistinnen und Komponisten, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Musikpädagoginnen und -pädagogen sowie Vertreterinnen und Vertreter von Museen und nationalen Kulturinstitutionen. Ein bekannter Name unter den Involvierten war Paul Delarue, seinerseits Mitglied der Commission Nationale des Arts et Traditions Populaires.¹⁶⁶⁴

Die erste Nummer von *Chantons au vent* wurde im April 1938 herausgegeben. In der BnF sind diverse Ausgaben der Zeitschrift zwischen April 1938 und Juni/Juli 1939 dokumentiert. Obwohl heute keine Ausgaben aus der Zeit danach vorhanden sind, scheint das Blatt noch weiter bestanden zu haben, wie Paul Arma in seinen Memoiren vermittelt. Demnach wurde es ab 1940 unter Kontrolle der Militärzensur ediert.¹⁶⁶⁵ Arma zitiert in seinen Memoiren mehrere Briefe von Kameraden der Armee, die sich für Zusendungen von *Chantons au vent* bedankten und sich positiv über ihre Zeit in den LMJ äußerten.¹⁶⁶⁶ Der letzte Zeitpunkt, für den Arma *Chantons au vent* erwähnt, ist das Jahr 1941, wobei es sich dabei nicht um die Zeitschrift *Chantons au vent*, sondern um eine Sammlung von 111 französischen Liedern mit demselben Titel handelte.¹⁶⁶⁷ Abgesehen von dieser Liedersammlung hatte Arma mit den LMJ bereits zuvor ein Liederheft mit zehn Stücken unter dem Titel *Chantons au vent* herausgebracht.¹⁶⁶⁸

Obwohl im April 1938, als die erste Ausgabe der Zeitschrift *Chantons au vent* herauskam, bereits Édouard Daladier an der Regierungsspitze stand – mit ihm wurde die Volksfront-Ära beendet –, wurde in Sachen Kultur noch länger der Volksfrontkurs verfolgt.¹⁶⁶⁹ Dies bildet sich an den Inhalten der Zeitschrift ab. Bereits die Zusammenstellung als Kombination aus Texten, Partituren und Zeichnungen erinnert an das Kulturideal der Volksfront mit ihren Ambitionen einer spartenübergreifenden Kulturarbeit.¹⁶⁷⁰ Auch die angestrebte Leserschaft verweist in ihrer Breite auf das inklusive Konzept des Front Populaire. So werden auf der Titelseite der allerersten Nummer als Zielgruppe die Mitglieder und Unterstützerinnen bzw. Unterstützer der

1664 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 101.

1665 Vgl. ebd., S. 128.

1666 Vgl. ebd.

1667 Vgl. ebd., S. 147.

1668 Vgl. *Loisirs musicaux de la jeunesse* (Hrsg.): *Chantons au vent, dix chansons pour les jeunes*, Paris: Loisirs musicaux de la jeunesse, [1938].

1669 Daladier sorgte zunächst eher in Bezug auf andere politische Themen für Veränderung, zum Beispiel führte er das Gesetz zur Internierung »unerwünschter Ausländer« ein, schaffte die 40-Stunden-Woche ab und unterschrieb das Münchner Abkommen über die Abtretung des Sudetenlandes an Deutschland.

1670 Vgl. Moore 2006 (*Music in France and the Popular Front [1934–1938]: Politics, Aesthetics and Reception*), S. 11.

Jeunes chanteurs de la liberté, alle am Singen Interessierten und sogar alle, die glauben, sie würden sich nicht für das Singen interessieren, genannt.¹⁶⁷¹ Auch die Tatsache, dass die Leserinnen und Leser aufgefordert wurden, an der Gestaltung des Blattes teilzuhaben¹⁶⁷², indem sie Artikel einsenden oder Feedback geben, lässt an die Volksfront denken, die eine aktive Involvierung aller Menschen im Kulturleben forderte. Ein weiteres Anliegen des Front Populaire wurde mit der Zusammenarbeit von Professionellen und Laien in der musikalischen Arbeit propagiert. Wie aus in *Chantons au vent* abgedruckten Werbungen für die Ausbildung von Chormitgliedern zu Ensembleleiterinnen und -leitern hervorgeht, bemühte man sich darum, die Grenzen zwischen Profis und Laien aufzuweichen.¹⁶⁷³ Derartige Bemühungen erinnern an zeitgleiche, weltanschaulich gegenläufige Konzepte ähnlichen Inhalts etwa im Rahmen des »canto orfeônico« der Nationalfaschisten in Brasilien.¹⁶⁷⁴ Neben einer musikalischen und musiktheoretischen Ausbildung erhielten die künftigen Lehrerinnen und Lehrer im Rahmen der LMJ laut *Chantons au vent* zudem eine repertoiretechnische Schulung, speziell im Hinblick auf die »constitution d'un répertoire pour les jeunes«¹⁶⁷⁵. Dieser Punkt des »geeigneten« Repertoires wurde von Volksfront-nahen Musikerinnen und Musikern, zum Beispiel Hanns Eisler, wiederholt als wichtiger Aspekt in der Laienchorarbeit betont.¹⁶⁷⁶ Wie genau das Repertoire für die Jugend aussehen sollte, darüber gab es laut Arma unter den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von *Chantons au vent* unterschiedliche Ansichten. Arma erwähnt Konflikte in Bezug auf die Lieder, die in den erwähnten, zehn Stücke umfassenden Liederband mit dem Titel *Chantons au vent* aufgenommen werden sollten. Gemeinsam mit Paul Delarue sei er dafür gewesen, ausschließlich »chansons du folklore authentique«¹⁶⁷⁷ einzubeziehen. Damit lehnte sich Arma wohl an die Rhetorik Eislers an, der für das »echte« Volkslied als »aus

1671 Vgl. *Chantons au vent*, April 1938, Titelseite.

1672 Vgl. ebd.

1673 Vgl. Anon.: »nos cours de moniteurs«, in: *Chantons au vent*, Dezember 1938/Januar 1939.

1674 Vgl. hierzu beispielsweise Ferraz, Gabriel: »Heitor Villa-Lobos and Getúlio Vargas: Indoctrinating Children through Music Education«, in: *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 34, 2 (2013), S. 162–195. – Vassberg, David E.: »Villa-Lobos: Music as a Tool of Nationalism«, in: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 6, 2 (Winter 1969), S. 55–65.

1675 Anon.: »nos cours de moniteurs«, in: *Chantons au vent*, Dezember 1938/Januar 1939. Dt. Übers.: »Zusammenstellung eines Repertoires für die Jugend«.

1676 Vgl. beispielsweise Anon.: »Interview mit Hanns Eisler«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung* (Bern), 25. Jg., Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 105.

1677 Arma; Arma [1986], S. 101. Dt. Übers.: »authentische Volkslieder«.

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

dem Volke selbst¹⁶⁷⁸ entstandenes Lied plädierte und das »falsche« Volkslied als »Produkt einer korrupten schmutzigen Vergnügungsindustrie«¹⁶⁷⁹ ablehnte. Die Vertreterinnen und Vertreter des Centre laïque des auberges de jeunesse (CLAJ) hätten sich hingegen für »des chants que tout le monde connaît dans les Auberges«¹⁶⁸⁰ ausgesprochen, um die Verkaufszahlen hoch zu halten, so Arma. Dass er sich diesbezüglich nicht durchsetzen konnte, zeichnet sich am entsprechenden Liederband ab, der sowohl traditionelle Volkslieder wie das bretonische *Chanson du Sabotier* als auch Pfadfinder-Schlager wie *Sur la route il faut chanter* oder *Les Crapauds* und Abzählreime wie *La chèvre* oder *Petrouchka* enthält.¹⁶⁸¹

Paul Arma wird in *Chantons au vent* mehrfach erwähnt. Er wird als anspruchsvoller Chorleiter, aber gleichzeitig »copain«¹⁶⁸² der Jugendlichen beschrieben. In einer Spezialausgabe von *Chantons au vent* von Juli/August 1938 erschien sogar ein Lied über Arma mit dem Titel »il était un copain ...«¹⁶⁸³ (siehe Abb. 34). Es handelt sich hierbei um eine Kontrafaktur des bekannten Pfadfinder-Liedes *La chèvre*, mit einem neuen Text von Geneviève Ossian, die laut Februar-Ausgabe 1939 der Zeitung als Generalsekretärin der LMJ tätig war. »[I]l était un copain ...« handelt von einem Chorleiter, der sich überlegt, wie er mit seinem Chor qualitativ hochwertige Musik schaffen kann, ohne gleichzeitig zu viel Druck auf die Sängerinnen und Sänger auszuüben. Dabei wird das Engagement des Leiters als ausschlaggebend für die Leistungen des Chors beschrieben. Dass konkret Paul Arma gemeint war, wird über die gemeinsam mit der Gesangsmelodie und dem Liedtext abgedruckte Zeichnung deutlich, die ganz klar Paul Arma zeigt. Obwohl einzelne Sängerinnen und Sänger mitunter schräge Töne von sich geben, könne diese Problematik in der Gruppe aufgelöst werden, heißt es in dem Lied ganz im Sinne des inklusiven Front-Populaire-Konzeptes. Dass die Gruppe im Gegensatz zu den Einzelnen stärker sei und gemeinsam einiges bewegt werden könne, wird in der Zeitschrift *Chantons au vent* zudem in Bezug auf die

1678 Vgl. Anon.: »Interview mit Hanns Eisler«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung* (Bern), 25. Jg., Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 105.

1679 Ebd.

1680 Arma; Arma [1986], S. 101. Dt. Übers.: »Lieder, die alle in den Jugendherbergen kennen«.

1681 Vgl. *Loisirs musicaux de la jeunesse* (Hrsg.): *Chantons au vent, dix chansons pour les jeunes*, Paris: *Loisirs musicaux de la jeunesse*, [1938].

1682 Anon.: »La chorale des AMIS DE LA NATURE«, in: *Chantons au vent*, Oktober/November 1938. Dt. Übers.: »Freund«.

1683 Vgl. Ossian, Geneviève: »il était un copain ...«, in: *Chantons au vent*, Juli/August 1938. Dt. Übers.: »Es war einmal ein Freund ...«.

*sur l'air de
"La Chèvre"
paroles de
Geneviève Ossia*

il était un copain...

I's'vantaît de fair'fair
Tout le monde en chantant,
Néanmoins en secret
Il se d'mandait comment

Arriver à produire'
Des sons moins éffrayants.

Il vit un camarad'
Qui dit : C'est éputant.
(Tu massacres les not's
Et estropies les temps)

Viens dans notre choral'
Nous en f'sons tous autant
(Et massacrons les not's
Et estropions les temps)

Du moins la chose est vraie
D'chacun séparément
(Il massacre les not's
Et estrople les temps)

Mais sitôt que le chœur
Entonne quelque chant,
Par le fait d'un miracle
Des plus surprenants

Et dont le responsable
Est p't'êt' le dirigeant,
Chacun chantant très mal,
Tous chant'nt superbement,
(Sans massacrer les not's
Ni estropler les temps.)

gaiement

1. Il était un copain de fort tempérament qui
s'vantaît de fair'fair tout le monde en chantant.

Massacrant les not's et estropiant les temps,
Massacrant les not's et estropiant les temps.

vous les jeunes!

assurez par le disque votre culture musicale.

LA BOÎTE A MUSIQUE - 133 85 RASPAIL

vous y aiderez.

Abb. 34: „il était un copain“, in: *Chantons au vent*, Juli/August 1938

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

Vermittlung gewisser Inhalte über das Singen vermittelt. So steht etwa in einem Artikel vom April 1938 geschrieben:

»Le chant est une affirmation. Plus nous serons nombreux, plus notre affirmation sera puissante, plus nous prendrons conscience de notre unité et de la force qui est en nous. CHANTONS AU VENT doit nous servir à nous mieux connaître, à nous mieux comprendre, à nous mieux grouper, pour que le chant devienne la voix même de notre jeunesse.«¹⁶⁸⁴

Hier wird zwar nicht direkt, aber implizit die Möglichkeit der Propaganda über Musik angesprochen, zu der speziell vonseiten des PCF aufgerufen wurde.¹⁶⁸⁵ Das Interesse für Lieder mit politischen Inhalten wurde in *Chantons au vent* unter anderem über Werbeanzeigen geweckt. So wurde etwa in sechs der zehn heute erhaltenen Nummern von *Chantons au vent* Armas anti-kapitalistisches Lied *Han! Coolie!* angepriesen.

8.5 Publikationsschwierigkeiten

Eberhard Schmidt thematisiert in seinen Memoiren Publikationsschwierigkeiten, die für deutsche Musikerinnen und Musiker im Exil in Frankreich bestanden:

»Tatsächlich hatten es die emigrierten deutschen Komponisten in Frankreich sehr schwer, viel schwerer als die Schriftsteller. Diese waren besser organisiert, hatten in Paris den ›Schutzverband deutscher Schriftsteller‹ gegründet, den Rudolf Leonhard leitete, gaben eine deutschsprachige Monatsschrift heraus, veranstalteten Vorträge und Lesungen und wurden von fortschrittlichen französischen Kollegen unterstützt.«¹⁶⁸⁶

Die hier angesprochene fehlende Organisation unter exilierten Musikerinnen und Musikern war wohl ein wesentlicher Grund, der das Publizieren erschwerte. Ohne übergeordnete Organisation, die Komponistinnen und Komponisten im Exil in Frankreich einen institutionellen Rahmen bot, waren sie im Wesentlichen auf sich allein gestellt. Auch fielen so bedeutende

1684 *Chantons au vent*, April 1938, Titelseite, Hervorhebung vom Verfasser bzw. der Verfasserin. Dt. Übers.: »Der Gesang ist eine Affirmation. Je zahlreicher wir sind, desto wirksamer wird unsere Affirmation sein, desto stärker werden wir uns unserer Einheit und der Kraft, die uns innewohnt, bewusst werden. CHANTONS AU VENT soll uns dabei unterstützen, uns besser kennenzulernen, uns besser zu verstehen, uns besser zu gruppieren, damit der Gesang zur Stimme unserer Jugend wird.«

1685 Vgl. hierzu Kap. 1.2.

1686 Schmidt 1987, S. 49.

Instanzen für die Vermittlung an französische Verlagshäuser weg. Hinzu kamen die bereits weiter oben erwähnten restriktiven Arbeitsregelungen für Ausländerinnen und Ausländer sowie die Koppelung des Aufenthalts- und Arbeitsrechts.¹⁶⁸⁷ Was auch noch mitgespielt haben könnte, ist die geschichtlich gewachsene Rivalität zwischen der deutschen und französischen Musiktradition, wodurch deutsche Komponistinnen und Komponisten einen gewissen Nachteil auf dem französischen Musikmarkt hatten. Die Rahmenbedingungen für das Publizieren im Exil in Frankreich waren also herausfordernd.

Eine Herausforderung für die Neuankömmlinge in Frankreich stellte zudem der geringe Bekanntheitsgrad im neuen Land dar. Sofern sie vor ihrem Exil nicht schon über die Grenzen hinaus bekannt waren, mussten sie sich in Frankreich erst einmal ein Netzwerk und eine Reputation aufbauen. Wie Louis Saguers Memoiren zu entnehmen ist, waren Kontakte und Bekanntschaften bedeutend, um im Bereich der Publikation von Werken weiterzukommen. Saguer erinnert sich etwa an folgende Situation: »Durch Serge Moreux machst Du [Louis Saguer] die Bekanntschaft mit dem Verleger Michel Dillard (Editions Sirène), der die vier *Cánticas Sefardies* und die *Inventionen* in seinen Verlag aufnimmt«¹⁶⁸⁸. Es war natürlich ausschlaggebend, jene Leute zu kennen, die tatsächlich Publikationen in die Wege leiten konnten. Eberhard Schmidt erhielt zum Beispiel immer wieder kleinere Kompositionsaufträge, und seine Stücke wurden auch aufgeführt, aber zu Editionen kam es im Endeffekt nicht. Auch Franz Landé besaß offenbar nicht die nötigen Kontakte, um seine Werke zu publizieren. Die Tatsache, dass sowohl Schmidt als auch Landé vor ihrem Exil in Deutschland nicht sehr bekannt waren, erschwerte sicherlich das erfolgreiche Publizieren im Exil. Schmidt veröffentlichte laut heutigem Wissensstand vor seinem Exil kein einziges Stück. Landé konnte auf einige wenige Publikationen zurückblicken.¹⁶⁸⁹ In Frankreich behinderte zudem die Konkurrenz anderer Komponistinnen und Komponisten des Exils, die bekannter und besser vernetzt waren, eher unbekanntere Personen am Publizieren. So schreibt Eberhard Schmidt beispiels-

1687 Vgl. Vormeier 1998, Sp. 218.

1688 Saguer 1998, S. 43.

1689 *Wir warten!* für gemischten Chor war beim Verlag des DAS in Berlin ediert worden, eine Bearbeitung des Männerchors *Sonntagsfeier* von Uthmann beim Verlag J. Günther in Dresden und der Männerchor *Der Hunger* beim Verlag der Freien Sängergemeinschaft Deutschlands in Düsseldorf (vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werkliste von Franz Landé aus dem Anhang des Klavierauszugs von Landés *Panzerkreuzer Potemkin* [Landé, Franz: *Panzerkreuzer Potemkin*, Düsseldorf, 1929, Klavierauszug, Selbstverlag Franz Landé, S. 86], in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 648).

8. Publikationsmöglichkeiten politischer Musik im Exil in Frankreich

weise in seinen Memoiren in Bezug auf seine Zeit im Saargebiet zwischen 1933 und 1935:

»Leider gelang es mir nicht, für den Saarbrücker Chor etwas zu komponieren. Das auch deshalb, weil der Komponist Paul Arma, der in Paris lebte und schon vor meiner Zeit oft in Saarbrücken gewesen sein mußte, das »Monopol« für Kompositionen des Chores hatte, was ich natürlich nicht übernahm.«¹⁶⁹⁰

Für Paul Arma war der intensive Kontakt zum im Saargebiet einflussreichen Erich Weinert ausschlaggebend, um sich dort eine Reputation aufzubauen und seine Werke zu veröffentlichen. Zudem hatte sich Arma in Paris damals bereits einen Namen als Kampfliedkomponist gemacht. Von seiner Prominenz und seinen Netzwerken profitierte auch Hanns Eisler, der in Frankreich mehrere Stücke veröffentlichte, obwohl er dort insgesamt nur ungefähr 14 Monate verbrachte. Zum Teil wurden bereits getätigte Publikationsversprechen aber auch wieder zurückgezogen, wie Louis Saguer berichtet. Demnach hielt der Verlag Le Chant du Monde das Publikationsversprechen für sein Stück *Lina Odena* nicht ein. Stattdessen erhielt Saguer laut eigener Aussage eine Abschlagszahlung von 100 Francs.¹⁶⁹¹

Die beliebte Praxis unter Exilantinnen und Exilanten des französischen Exils, Pseudonyme zu verwenden, könnte ein Grund dafür sein, dass manche publizierten Werke ihren Urheberinnen und Urhebern heute nicht zugeordnet sind. Was die im Rahmen dieses Buches thematisierten Komponisten betrifft, sind von allen außer Hanns Eisler Pseudonyme bekannt. Imre Weiss-haus nannte sich im Exil »Paul Arma«, Paul Dessau verwendete die Namen »Henri Herblay«, »Peter Daniel« und »Peter Sturm«, Franz Landé bot unter seinem französisierten Namen »François Landé« Klavierunterricht an, Joseph Kosma war als »Jo Cosma« bekannt und komponierte während des Zweiten Weltkrieges unter dem Pseudonym »Georges Mouqué«, Ludwig Wolfgang Simoni zeichnete seine Stücke mit »Ludovico Simoni«, »Jean-Claude Simon«, »Wolf Simoni«, »Hans Wolf«, »Ludwig Simoni« oder »Ludwig Wolfgang«, und Eberhard Schmidt nahm während des Spanischen Bürgerkrieges den Namen »Juan Lopez« an. Manche Komponisten ersetzten ihre Geburtsnamen nach einer gewissen Zeit auch auf legalem Weg durch Pseudonyme, zum Beispiel Paul Arma oder Louis Saguer. Mitunter verwendeten die Personen abgesehen von den heute bekannten Pseudonymen auch noch andere

1690 Schmidt 1987, S. 38.

1691 Vgl. Saguer 1998, S. 48.

Aliasse, was eben der Grund dafür sein könnte, dass man heute von manchen ihrer Publikationen nichts weiß. Das Nicht-Vorhandensein von Kompositionen oder Publikationen muss also nicht zwingend bedeuten, dass die Personen nichts komponierten oder publizierten. Abgesehen davon sind heute diverse Stücke aus dem französischen Exil verschollen bzw. ist die Existenz mancher Werke unbekannt, da sie nicht überliefert sind. Auf die Überlieferung hatte unter anderem die Fluchtthematik einen negativen Einfluss – zum Beispiel im Fall von Franz Landé.¹⁶⁹²

1692 Vgl. hierzu Kap. 10.2.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

Die Volksfront war kein auf Frankreich begrenztes Phänomen, sondern wurde von der Kommunistischen Internationale ab 1935 auch international propagiert und in mehreren Ländern umgesetzt. In Spanien etwa wurde die Frente Popular im Februar 1936 zur neuen Regierung gewählt, im Sommer desselben Jahres aber durch einen Putsch der Nationalisten unter Franco gestürzt, woraufhin der Spanische Bürgerkrieg ausbrach. Während dieses Krieges kam eine Welle internationaler Solidarität mit der spanischen Republik bzw. Volksfront in Gang, an der sich auch Musikerinnen und Musiker aus dem französischen Exil beteiligten.

9.1 Mythos Spanischer Bürgerkrieg

Die Wahlen in Spanien vom 16. Februar 1936 waren ein harter Rückschlag für den politisch rechten Flügel, denn die Frente Popular beanspruchte 35 Prozent der Wählerstimmen und insgesamt 56,5 Prozent der Sitze für sich.¹⁶⁹³ In der Folge stiegen sowohl die Spannungen zwischen den Linken und Rechten als auch innerhalb des rechten Flügels massiv an. Die von der Volksfront initiierte Absetzung des rechtsliberalen Präsidenten Niceto Alcalá-Zamora war der Rechten ein Dorn im Auge und führte zu Konflikten mit dem politischen Gegner. Die Führung der Rechtspartei kam wiederum den Forderungen aus dem eigenen Lager für einen bürgerlich-demokratischen Kurs nicht nach, was zur Radikalisierung und zum Zerfall der Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) beitrug. Hinzu kam der vermehrte Terror der 1933 gegründeten und 1936 von der Volksfrontregierung verbotenen, faschistischen Gruppierung Falange Española, die im Untergrund weiterbestand.¹⁶⁹⁴ Neben parteipolitischen Aspekten trugen auch noch andere Faktoren zu den Spannungen in Spanien bei, wie zum Beispiel die Nachwirkungen der Wirtschaftskrise, Streitereien über die politische Rolle des Großgrundbesitzes, Konflikte zwischen Anhängerinnen und Anhängern

1693 Vgl. Schauff 2006, S. 63.

1694 Vgl. ebd., S. 65–66.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

der tonangebenden katholischen Kirche und Antiklerikalen oder die Ballung von Industriearbeitenden in Katalonien. Hinzu kamen Unabhängigkeitsbestrebungen und der Anarchosyndikalismus der Katalanen sowie der zunehmende Nationalismus der Basken, die sich vom Rest Spaniens isolierten.¹⁶⁹⁵ Im Juli 1936 wurde schließlich durch einen Staatsstreich der Nationalisten unter Oberst Francisco Franco ein Bürgerkrieg ausgelöst, der von 1936 bis 1939 dauerte und mit dem Sieg der Nationalisten endete. Im Laufe dieses Krieges erhielten beide Seiten, sowohl Nationalisten als auch Republikaner, Unterstützung aus dem Ausland. Franco wurde vom faschistischen Italien und vom nationalsozialistischen Deutschland unterstützt. Mit den Republikanern wiederum verbündeten sich Mexiko und die Sowjetunion. Frankreich und England entschieden sich für eine Politik der Nichteinmischung.¹⁶⁹⁶ Léon Blum schickte zwar am 24. Juli 1936 noch eine Waffenlieferung an die spanische Republik¹⁶⁹⁷, unterschieb Anfang August aber eine Vereinbarung der »non-intervention«, da ihm dies die beste Lösung schien, um Frankreich aus dem Krieg herauszuhalten. Die Führung des Front Populaire wurde aus den eigenen Reihen massiv für ihre Politik der Nichteinmischung kritisiert, wie unter anderem aus einem Bericht der *Humanité* über den Marseiller Kongress der Sozialisten vom Juli 1937 hervorgeht.¹⁶⁹⁸ Dennoch hielt Frankreich im Großen und Ganzen bis zum Ende des Krieges an der Nichteinmischungsvereinbarung fest und half nur vereinzelt dabei, Waffen von der Sowjetunion nach Spanien zu transferieren.¹⁶⁹⁹

Trotz der Nichteinmischungspolitik Frankreichs entschieden sich viele Menschen für eine Unterstützung der Spanischen Republik. Die wahrscheinlich bedeutendste Initiative, an der in Frankreich lebende Personen teilnahmen, ging von der Kommunistischen Internationale aus und bestand in der militärischen Unterstützung der spanischen Republik im Rahmen der Internationalen Brigaden. Insgesamt kämpften knapp 60.000 Freiwillige 70 unterschiedlicher Nationalitäten in den Internationalen Brigaden für die spanischen Republikaner. Darunter befanden sich auch etliche Flüchtlinge aus NS-Deutschland.¹⁷⁰⁰ Unter den involvierten Kulturschaffenden waren

1695 Vgl. Vilar 1994, S. 7–33.

1696 Vgl. Schauff 2006, S. 144–172. – Vilar 1994, S. 111–119.

1697 Vgl. Vilar 1994, S. 115.

1698 Vgl. Anon.: »La première journée du congrès socialiste de Marseille«, in: *L'Humanité*, 11.7.1937, S. 1.

1699 Vgl. Vilar 1994, S. 116.

1700 Vgl. ebd., S. 119–121.

Schriftstellerinnen und Schriftsteller besonders stark vertreten.¹⁷⁰¹ Auch Personen aus dem Bereich der Musik zogen zur Unterstützung der Internationalen Brigaden nach Spanien. Was die im Rahmen dieses Buches näher betrachteten Akteurinnen und Akteure betrifft, ist ein entsprechendes Engagement von Eberhard Schmidt nachgewiesen.

Bei der Lektüre von Schmidts Memoiren wird deutlich, dass es dem Musiker ein Anliegen war, sich im Nachhinein als Kriegsheld zu inszenieren.¹⁷⁰² So nimmt sein Spanien-Aufenthalt einen bedeutenden Teil der Erzählung in Anspruch, erfolgt mit akribischer Genauigkeit sowie unter der Erwähnung bekannter Spanienkämpferinnen und -kämpfer. Laut eigener Aussage zogen er und andere Freiwillige im Oktober 1936 mit einem Sammelvi-sum und unter der Verwendung spanischer Decknamen los. »Ich hieß Juan Lopez«¹⁷⁰³, erinnert sich Schmidt. In Spanien angekommen, kämpfte Schmidt im Edgar-André-Bataillon (fälschlicherweise mit »g« statt »k« geschrieben), das nach dem in NS-Deutschland hingerichteten KPD-Politiker und Widerstandskämpfer Etkar André benannt war.¹⁷⁰⁴ Dieses Bataillon war gemeinsam mit dem Commune-de-Paris-Bataillon und dem Dąbrowski-Bataillon Teil der XI. Internationalen Brigade, die später durch das Thälmann-Bataillon ergänzt wurde. In Schmidts Kompanie befanden sich offenbar hauptsächlich Kommunisten, aber auch Sozialdemokraten und Parteilose¹⁷⁰⁵ – was auf eine Zusammensetzung im Sinne der Volksfront verweist. Was die Berufe betrifft, seien vor allem Arbeiter, aber auch einige Kulturschaffende¹⁷⁰⁶, jedoch keine Musiker, dabei gewesen. Als Stationen der Grundausbildung nennt Schmidt Figueres, Valencia, Albacete und Tarragona. Gekämpft habe er dann in Madrid, Murcia, Jarama, Guadalajara, Utande, Brunete, Teruel, Fayón und Barcelona.¹⁷⁰⁷ Im Rahmen seines Engagements variierten seine Aufgaben:

1701 Bei der Pariser Tagung des Internationalen Schriftstellerkongresses 1937, die der Verteidigung der Kultur gegen Krieg und Faschismus gewidmet war, stellte der Erhalt des republikanischen Spaniens ein Hauptanliegen dar, und es wurde zum Engagement in Spanien motiviert (vgl. Obermann 1984, S. 114).

1702 Vgl. Schmidt 1987.

1703 Ebd., S. 53.

1704 Vgl. ebd., S. 57.

1705 Vgl. ebd., S. 62.

1706 Er erwähnt die Schauspieler Ferdinand Asper und Richard Hilgert, den Maler Willy Kitz sowie die Schriftsteller Eduard Claudius und Walter Gorrish (vgl. Schmidt 1987, S. 62).

1707 Vgl. Schmidt 1987, S. 55–74.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

»Ich war zunächst einfacher Soldat im Edgar-André-Bataillon, dann Brigada (Feldweibel) in einer Aufklärungskompanie der XI. Brigade – dann im zweiten Büro (Abwehr) und später bei der Intendantur. Beim »zweiten Einsatz«, im Januar 1939, kämpfte ich wieder als Soldat.«¹⁷⁰⁸

Neben Eberhard Schmidt soll laut mehreren Sekundärquellen auch Louis Saguer in den Internationalen Brigaden engagiert gewesen sein.¹⁷⁰⁹ Die früheste Quelle diesbezüglich ist eine Magisterarbeit von Lionel Esparza aus dem Jahr 1991, in welcher zu lesen ist: »Il [Louis Saguer] exerce diverses activités [...] avant de se lier aux Brigades Internationales et de rejoindre l'Espagne«¹⁷¹⁰. Woher die Information zu Saguers angeblichem Kampf im Rahmen der Internationalen Brigaden stammt, gibt Esparza nicht an.¹⁷¹¹ Die späteren Quellen, die von Saguers Spanienkampf berichten, beziehen sich wiederum auf Esparza. So zitiert Alain Pâris Esparza in seinem Lexikoneintrag zu Louis Saguer in der *Encyclopædia Universalis*¹⁷¹², und auch François-Gildas Tual gibt in seinem Saguer-Eintrag auf MGG Online¹⁷¹³ Esparzas Studie als Quelle an. Saguer selbst erwähnt jedoch in seinen Memoiren keinerlei Engagement in den Internationalen Brigaden.¹⁷¹⁴ Demnach reiste der im französischen Exil stationierte Saguer 1936 sehr wohl nach Spanien, aber nicht, um am Krieg teilzunehmen, wenn er schreibt:

»Dann die zweite Reise nach Spanien. Im Instituto Histórico Studien, vor allem zur sephardischen Volksmusik. Danach Toledo, Sevilla, Cádiz und schließlich, da es keine andere Bleibe gab, Torremolinos. Das kleine Haus auf den Klippen. Der Beginn des Bürgerkriegs; schließlich – da Málaga völlig von Francos Truppen eingekreist war – Evakuierung nach Gibraltar auf einem englischen Kreuzer. Die Sehnsucht und der Abschiedsschmerz, während wir vor dem Haus in Torremolinos vorbeifahren. Dann Marseille.«¹⁷¹⁵

1708 Ebd., S. 62. Mit dem »zweiten Einsatz« war der unerwartete, erneute Einsatz deutscher und österreichischer Soldaten im Januar 1939 gemeint, nachdem die Internationalen Brigade bereits demobilisiert worden waren.

1709 Vgl. Esparza 1991. – Pâris, Alain: »Saguer Louis (1907–1991)«, in: *Encyclopædia Universalis*, URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/louis-saguer/>, Zugriff 6.3.2022. – Tual, François-Gildas: »Saguer, Louis«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg11244&v=1.0&q=louis%20saguer&rs=mgg11244>, Zugriff 6.3.2022.

1710 Esparza 1991, S. 18. Dt. Übers.: »Er [Louis Saguer] geht diversen Aktivitäten nach, bevor er sich den Internationalen Brigaden anschließt und nach Spanien geht«.

1711 Vgl. ebd.

1712 Vgl. Pâris, Alain: »Saguer Louis (1907–1991)«, in: *Encyclopædia Universalis*, URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/louis-saguer/>, Zugriff 6.3.2022.

1713 Vgl. Tual, François-Gildas: »Saguer, Louis«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg11244&v=1.0&q=louis%20saguer&rs=mgg11244>, Zugriff 6.3.2022.

1714 Vgl. Saguer 1998.

1715 Ebd., S. 46.

Die hier angesprochene Einkreisung Málagas, die Saguer zur Flucht bewog, begann Ende 1936¹⁷¹⁶ und resultierte in der Schlacht von Málaga, die im Februar 1937 von den Nationalisten gewonnen wurde. Neben der Tatsache, dass Saguer selbst in seinen Memoiren kein Wort über ein potenzielles Engagement in den Internationalen Brigaden verliert, spricht auch seine Beschreibung vom »kleinen Haus auf den Klippen« in Torremolinos nicht gerade für ein Basislager der Internationalen Brigaden. Zudem schien die Spanienreise im Jahr 1936 eher durch Saguers Interesse an sephardischer Volksmusik getrieben gewesen zu sein als durch eine Motivation, mit der Waffe in der Hand zu kämpfen.

Des Weiteren wird in der Sekundärliteratur auch über Paul Dessau vermittelt, dass dieser Ambitionen zeigte, die spanischen Republikaner im Bürgerkrieg zu unterstützen. So schreibt etwa Till Knipper, ein Gespräch mit Dessaus Sohn Maxim Dessau vom 9. Juni 2005 zitierend: »Angeblich wollte er [Paul Dessau] sogar in den Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939) ziehen, wurde aber von seinem polnischen Freund Jean (Senek) Korngold davon abgehalten, der selbst als Genosse für die ›spanische Befreiungsfront‹ tätig war«¹⁷¹⁷. Laut Eberhard Schmidt wollte sich zudem Cora Schmidt-Eppstein in Spanien engagieren, »aber es ging nicht«¹⁷¹⁸. Die Tatsache, dass selbst die von Dessau und Schmidt-Eppstein nicht umgesetzten Überlegungen, nach Spanien in den Krieg zu ziehen, erwähnt werden, zeigt den hohen Stellenwert des Spanien-Engagements in linken Kreisen noch lange nach dem Bürgerkrieg auf. Die Kreation des »Mythos Spanischer Bürgerkrieg« begann jedoch bereits zu Zeiten des Krieges, wie die unzähligen zeitgenössischen Buch- und Filmpublikationen zum Thema vermitteln.¹⁷¹⁹

1716 Vgl. Schauff 2006, S. 184.

1717 Knipper, Till: »Ein kleiner Blödsinn oder künstlerischer Widerstand aus dem Exil? Paul Dessaus ›Guernica (nach Picasso) für Klavier«, in: *Guernica: über Gewalt und politische Kunst*, hrsg. von Wolfgang Gratzner und Otto Neumaier, Paderborn; München: Fink, 2010, S. 134.

1718 Schmidt 1987, S. 53.

1719 Vgl. beispielsweise die Erlebnisberichte *Menschenopfer unerhört: Ein Schwarzbuch über Spanien* von Arthur Koestler (1937), *Mein Katalonien (Homage To Catalonia): Bericht über den Spanischen Bürgerkrieg* von George Orwell (1938), die Romane *For Whom the Bell Tolls* von Ernest Hemingway (1940), *Die drei Kühe: Eine Bauerngeschichte zwischen Tirol und Spanien* von Egon Erwin Kisch (1938), *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss (vgl. insbesondere Bd. 1, 1975) sowie die Filme *The Spanish Earth* (1937) von Joris Ivens, *Sierra de Teruel* (1939) bzw. *L'Espoir* (1945) von André Malraux und *Wem die Stunde schlägt* (1943) von Sam Wood.

9.2 Spanien-Kompositionen

Musik spielte im Spanischen Bürgerkrieg eine nicht unbedeutende Rolle. Der spanische Komponist Carlos Palacio erinnert sich etwa, dass Musikerinnen und Musiker geradezu angehalten wurden, Lieder für den Kampf zu schreiben:

»Ich war in Madrid. Genau in diesen Tagen begann die militärische Erhebung. Ich nahm ein Gewehr und bin los, die junge Republik zu verteidigen. Ich war nur ein oder zwei Tage an der Front, dann sagte man mir: Du musst Lieder schreiben. Du musst alle angesehenen Komponisten Madrids versammeln, und du musst erreichen, dass sie Lieder über den Krieg schreiben, um die Moral unserer Truppen zu heben.«¹⁷²⁰

Egon Erwin Kisch berichtete in einer Reportage aus dem Jahr 1938 vom hohen Stellenwert der Musik speziell für die Internationalen Brigaden:

»Die Musik ist sozusagen die außerdienstliche Dienstsprache der Internationalen Brigaden. Wo man singt, in welchem Idiom es auch sei, laß dich ruhig nieder; sofern du eine Mandoline oder eine Harmonika besitzt, mitpfeifen oder mitsingen kannst, gehörst du dazu, woher du auch stammst«¹⁷²¹

Auch Eberhard Schmidt erwähnt in seinen Memoiren das häufige gemeinsame Musizieren im Rahmen der Brigaden, wodurch unter anderem das Gruppengefühl gestärkt werden sollte.¹⁷²² Laut Schmidt wurde während Busfahrten, in Kampfpausen und am Abend gesungen. Direkt an der Front sei zwar auch gesungen worden, aber nur wenn dadurch die Sicherheit nicht gefährdet wurde.¹⁷²³ Das Repertoire von Schmidts Truppe habe etliche vertraute Arbeiterlieder und Kampflieder, aber auch Schlager, Volkslieder und spanisches Liedgut umfasst.¹⁷²⁴ Des Weiteren erwähnt Schmidt Kontakte zur

1720 Zit. nach Pietsch, Gina: »Spanien, das uns Heimat war: Lieder und Kämpfe im Spanischen Bürgerkrieg«, in: *Unser Blatt*, hrsg. von der Berliner Vereinigung der Verfolgten des Nazi-regimes-Bund der Antifaschistinnen und Antifaschisten, Nr. 63 (September 2016), S. 9.

1721 Kisch, Egon Erwin: »Soldaten am Meeresstrand«, in: *Geschichten aus sieben Ghettos – Eintritt verboten – Nachlese*, Berlin: Aufbau, 1973, S. 325.

1722 Vgl. Schmidt 1987, S. 54.

1723 Vgl. ebd., S. 65.

1724 Besonders gerne gesungen wurde laut Schmidt in seiner Truppe die *Thälmann-Kolonie* von Paul Dessau, das im KZ Börgermoor entstandene *Lied der Moorsoldaten* und die deutschen Versionen der polnischen *Warschawjanka*, des russischen Kampfliedes *Partisanen vom Amur* und des ebenfalls russischen *Liedes der roten Matrosen*. Zudem sei bei den Kameraden die zu Schlagern mutierten Soldatenlieder *Lore, Lore, Lore* und *Ade, nun zur guten Nacht* beliebt gewesen. Die deutschen Spanienkämpfer sangen offenbar auch gerne das Volkslied *Wilde Gesellen vom Sturmwind durchweht* – vermutlich in der antifaschistischen Textfassung Ernst Buschs von 1937 – und das revolutionäre *Heckerlied*, im Andenken an den deutschen

spanischen Musikkultur. Er berichtet etwa, dass Spanierinnen und Spanier gerne die anlässlich des Spanischen Bürgerkrieges entstandene Kontrafaktur *Los cuatro generales*¹⁷²⁵ sangen, Straßen-Konzerte mit Stücken von Enrique Granados und Isaac Albéniz gaben oder mit traditionellen Sardanas auftraten.¹⁷²⁶ Das Praktizieren von Sardanas konnte während des Spanischen Bürgerkrieges als antifaschistische Geste gewertet werden, denn Franco hatte sich für ein Verbot der katalanischen Sprache und der Sardana als katalanisches Kulturgut ausgesprochen.¹⁷²⁷ Schmidt stand laut eigener Aussage auch vereinzelt in persönlichem Austausch mit Einheimischen. Einmal sei er mit spanischen Bauern ins Gespräch gekommen, die vor ihrem Haus spanische Gitarrenmusik spielten: »Sie zeigten mir einige Kniffe auf der Gitarre. Ich sang ihnen ein deutsches Lied vor. Darauf stimmten sie einen Flamenco mit Gitarrenbegleitung an«¹⁷²⁸. Zudem berichtet Schmidt von einem Abendessen mit einem Bauern aus dem katalanischen Dorf Cornudella, dem er Dessaus *Thälmann-Kolonne* vorsang.¹⁷²⁹

Die im Rahmen dieses Buches bereits mehrfach thematisierte *Thälmann-Kolonne* von Paul Dessau ist eines der bekanntesten Lieder, die anlässlich des Spanienkampfes entstanden.¹⁷³⁰ Dessau schrieb die *Thälmann-Kolonne* 1936 in Paris, basierend auf einem Text von Gudrun Kabisch, den die Autorin angeblich unter dem Pseudonym »Karl Ernst« in einem Kochbuch notiert hatte.¹⁷³¹ Das Ernst Thälmann gewidmete Lied¹⁷³² war im Spanischen Bürgerkrieg speziell unter den Internationalen Brigaden populär und wurde

Revolutionär Friedrich Hecker. Ab dem Zeitpunkt, als Spanier zur Brigade hinzukamen, sei das Repertoire vermehrt durch spanische Lieder erweitert worden wie zum Beispiel *Somos de la once revolucionarios*, das in der Ebro Schlacht entstandene *El Ejército del Ebro* oder *Las compañías de Acero* (vgl. Schmidt 1987, S. 65–68).

1725 Es handelte sich dabei um eine Neutextierung des Volksliedes *Los cuatro muleros* aus dem 16. Jahrhundert, die während des Bürgerkrieges im Umlauf war. Hier wurden die vier Maultiere aus der Originalversion durch die vier faschistischen Generäle Franco, Mola, Varela und Queipo de Llano ersetzt. *Los cuatro generales* zeugt von der Siegesstimmung der Republikaner im Juli 1936, als sie die Nationalisten an der Besetzung Madrids hindern konnten. Das Lied wurde im Laufe der Zeit immer wieder mit neuen Texten versehen, zum Beispiel von Charlie Haden (vgl. Bessie, Alvah: *Songs of the Spanish Civil War*, Booklet, Folkways Records, 1961, S. 3). Es kommt auch im politischen Oratorium *Proletenpassion* (1976) der österreichischen Politrock-Gruppe »Schmetterlinge« vor.

1726 Schmidt 1987, S. 70–72.

1727 Vgl. Lowe, Norman: *Mastering Modern World History*, 5. Aufl., London: Palgrave Macmillan, 2013, S. 347. – Schmidt 1987, S. 71–72.

1728 Schmidt 1987, S. 71.

1729 Vgl. ebd., S. 65.

1730 Vgl. Langenbruch 2014, S. 289.

1731 Vgl. Dessau 1974, S. 18. – Phleps, Thomas: »Guernica – Musik im Exil«, in: *Paul Dessau: Von Geschichte gezeichnet*, Symposionsbericht des Musikfestes Hamburg 1994, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim: Wolke, 1995, S. 76.

1732 Vgl. Hennenberg 1965, S. 134.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

auch noch lange Zeit später in Deutschland, insbesondere in der DDR, gesungen.¹⁷³³ Der Spanien-Kontext wird gleich zu Beginn der *Thälmann-Kolonne* explizit angesprochen, wenn es heißt: »Spaniens Himmel breitet seine Sterne über unsre Schützengräben aus [...] Die Heimat ist weit, doch wir sind bereit. Wir kämpfen und sterben für dich: Freiheit!«¹⁷³⁴. In der Musikwissenschaft wird spekuliert, ob der eben zitierte Satz im Urtext nicht eher »Wir kämpfen und siegen für dich: Freiheit!« geheißen hat.¹⁷³⁵ Dessau selbst bestand im Nachhinein jedoch immer wieder auf der ersten Variante und positionierte sich somit gegen den weitverbreiteten Siegesoptimismus in der DDR.¹⁷³⁶ Dass die *Thälmann-Kolonne* konkret für das Singen unter Spanien-Engagierten gedacht war, wird unter anderem durch die Verwendung des Personalpronomens »wir« deutlich, das sowohl Interpretinnen und Interpreten als auch Zuhörerinnen und Zuhörer in die Gemeinschaft der Kämpfenden einschließt. Musikalisch gesehen scheint die im Arbeiterlied-Bereich viel zitierte *Marseillaise*¹⁷³⁷ eine Inspiration für die *Thälmann-Kolonne* gewesen zu sein. Insbesondere die Anfangsmelodien der beiden Lieder sind sehr ähnlich, und auch der harmonische Aufbau der Stücke deckt sich über weite Teile.¹⁷³⁸ Wie bereits weiter oben erwähnt, zitierte Dessau die *Marseillaise* auch in *Serment du Rassemblement du 14 juillet*.¹⁷³⁹

Abgesehen von der *Thälmann-Kolonne* komponierte Paul Dessau noch etliche weitere Spanien-Stücke – zum Beispiel das heute eigentlich gänzlich unbekanntes Lied *No pasarán*, das als Manuskript im Archiv der Akademie der Künste Berlin liegt und vermutlich 1936 entstand.¹⁷⁴⁰ Der Titel *No pasarán* entspricht dem berühmten Slogan der Republikaner im Spanischen Bürgerkrieg, der mit »sie werden nicht durchkommen« übersetzt werden kann und von der Revolutionärin Dolores Ibárruri in Spanien verbreitet wurde.¹⁷⁴¹ Der Liedtext, dessen Urheberin bzw. Urheber nicht bekannt ist, wurde aus der Perspektive eines Spanienkämpfers verfasst. Im Zentrum steht der anti-

1733 Vgl. ebd., S. 37. – Reinhold 1995, S. 42.

1734 Dessau, Paul: *Die Thälmann-Kolonne* (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.1268).

1735 Vgl. Reinhold 1995, S. 42.

1736 Vgl. ebd.

1737 Vgl. Lammel 1970, S. 23–25.

1738 Vgl. Phleps 1995, S. 78.

1739 Vgl. hierzu Kap. 7.5.

1740 Dessau notierte den Titel auf seinem Manuskript fälschlicherweise in der Schreibweise »No passaran« (vgl. Dessau, Paul: *No passaran*, [1936] [Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.98]).

1741 Vgl. Power, Margaret: »Ibárruri, Dolores (La pasionaria) (1895–1989)«, in: *Women and War: A Historical Encyclopedia from Antiquity to the Present*, Bd. 1, hrsg. von Bernard A. Cook, Santa Barbara (CA): ABC-CLIO, 2006, S. 297.

faschistische Kampf für die Freiheit unter dem Motto »No pasarán!«. Musikalisch gesehen ist *No pasarán* in typischer Kampflied-Manier als Marschlied geschrieben. Es beinhaltet drei Strophen auf Deutsch ohne Refrain, wobei die erste Strophe neben dem deutschen Text auch zusätzlich auf Spanisch notiert ist.¹⁷⁴² Neben Dessau schrieb auch Eisler ein Kampflied mit dem Titel *No pasarán*, und von Paul Arma ist eine Kontrafaktur mit demselben Titel überliefert. Eislers *No pasarán* mit einem Text von José Herrera Petere entstand während Eislers Reise zu den Internationalen Brigaden Anfang 1937 in Madrid. Die Begleitung in durchgehenden Vierteln verleiht dem sehr eingängigen Lied einen starken Marschcharakter.¹⁷⁴³ Zum ersten Mal öffentlich präsentiert wurde es, wie auch seine weiter oben erwähnte Kontrafaktur *Marcha del 5º Regimiento*, in der Radiosendung »Lautsprecher der Front«.¹⁷⁴⁴ Paul Armas Kontrafaktur *No pasarán!*, die bereits im Kapitel 7.4 eingehender beschrieben wurde, ist mit der Widmung »à tous ceux dont la sympathie agissante rapproche la victoire de l'Espagne républicaine«¹⁷⁴⁵ versehen. Im Gegensatz zu den gleichnamigen Liedern Eislers und Dessaus steht Armas *No pasarán!* im 6/8-Takt und beinhaltet ein Vor- und Nachspiel, wodurch der Marschcharakter abgeschwächt wird.

Von Paul Dessau sind noch folgende weitere Spanien-Lieder aus seinem französischen Exil überliefert: *Ein spanisches Lied »Vom Stalin«*, *¡Oviedo!*, *Der tote Soldat in Spanien* und *Captain Potatoe*. Ediert wurde offenbar keines dieser Stücke. *Ein spanisches Lied »Vom Stalin«* ist mit dem 20.-24. Januar 1937 datiert. Im Liedtext von Sancho Perez wird Josef Stalins Kampf als Anführer der Sowjetunion mit jenem eines Kämpfers im Spanischen Bürgerkrieg für sein Dorf verglichen.¹⁷⁴⁶ Es wird konkret zum Kampf aufgefordert, wenn es heißt: »Wenn mich die Feinde im Kampf erschossen,/Bruder, nimm mein Gewehr!/Man muss zu Kämpfen und Siegen bereit sein,/dann ist das Sterben nicht schwer!«¹⁷⁴⁷ Im Stück *¡Oviedo!*, das am 25. Februar 1937 entstand, wird die in Zusammenhang mit einer Komposition Armas bereits erwähnte Stadt Oviedo thematisiert, die seit dem asturischen Aufstand von 1934 als

1742 Vgl. ebd.

1743 Vgl. Eisler, Hanns: *No pasarán*, Madrid, 1936 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 1584).

1744 Vgl. Schebera 1998, S. 146.

1745 Arma, Paul: *No pasarán!*, [1937] (Akademie der Künste Berlin, *Orpheus-Trust-Archiv*, Orpheus Trust 534). Dt. Übers.: »an alle, deren aktive Anteilnahme zum Sieg des republikanischen Spaniens beiträgt«.

1746 Vgl. Dessau, Paul: *Ein spanisches Lied »Vom Stalin«*, Boulogne-sur-Seine, 20.1.1937–24.1.1941 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.107).

1747 Ebd.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

antifaschistisches Zentrum galt und während des Bürgerkrieges von den Nationalisten besetzt wurde. Die einzigen Textzeilen, die Dessau in diesem Stück notierte, lauten »Victoria! Victoria! Oviedo! Victoria, los dinamiteros!«. Demnach wird hier ein Sieg in Oviedo gefeiert, der für die Republikaner während des Bürgerkrieges jedoch nicht Realität werden sollte.¹⁷⁴⁸ Im März 1937 komponierte Dessau *Der tote Soldat in Spanien* mit einem Text von »Karl Ernst«.¹⁷⁴⁹ In diesem Lied geht es um die »verderbliche Verblendung«¹⁷⁵⁰ eines deutschen Soldaten, der auf dem Weg an die spanische Front erst realisiert, dass das Leben dort mit beträchtlichen Einbußen einhergeht. Als ihm mitgeteilt wird, dass er keinen Kontakt mit seiner Familie wird haben dürfen, pocht er darauf, dass das Schiff umdreht und ihn wieder nach Hause bringt. *Captain Potatoe*, ebenfalls basierend auf einem Text von Karl Ernst, handelt von einem englischen Kapitän, der das hungernde Volk in Spanien heimlich mit Essenslieferungen versorgt.¹⁷⁵¹ Das Lied entstand am 5. Mai 1937 und gilt als das letzte Kampflied Paul Dessaus.¹⁷⁵² Ein weiteres Lied Dessaus, das in Spanien während des Bürgerkrieges gerne gesungen wurde, aber nicht explizit den Bürgerkrieg thematisiert, ist *An die Armeen Europas*. Dieses Stück entstand 1936 auf einen Text Erich Weinerts und ist ein Appell für die Einreihung von Soldaten in die rote Front.¹⁷⁵³ Abseits des Genres »Kampflied« komponierte Dessau zudem das im Kapitel 9.3 näher betrachtete Zwölftonstück *Guernica*, dessen Titel zwar an die Bombardierung der gleichnamigen Stadt im Bürgerkrieg erinnert, aber möglicherweise ursprünglich nicht in Anspielung auf dieses Ereignis entstand.

Von den im Rahmen dieses Buches näher thematisierten Komponisten des französischen Exils war Hanns Eisler in Bezug auf die Komposition von Werken anlässlich des Spanischen Bürgerkrieges nach Dessau der zweitproduktivste. Im Gegensatz zu den Stücken Dessaus entstanden jene von Eisler im Januar 1937 vor Ort in Spanien im Rahmen eines Besuchs der Internationalen Brigaden. Neben dem bereits erwähnten Lied *No pasarán* sowie der Kontrafaktur *Marcha del 5º Regimiento*¹⁷⁵⁴ ist des Weiteren *Der 7. Januar* über-

1748 Vgl. Dessau, Paul: *¡Oviedo!*, Boulogne-sur-Seine, 25.2.1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.109).

1749 Vgl. Dessau, Paul: *Der tote Soldat in Spanien*, März 1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0110).

1750 Hennenberg 1965, S. 37.

1751 Vgl. Dessau, Paul: *Captain Potatoe*, Boulogne-sur-Seine, 5.5.1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0150).

1752 Vgl. Knipper 2010, S. 134.

1753 Vgl. Dessau, Paul: *An die Armeen Europas*, [1936] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.99).

1754 Vgl. hierzu Kap. 7.4.

liefert. Dieses Lied ist auch als *In dem spanischen Land* bekannt und entstand spontan für ein Konzert bei der XI. Brigade in Murcia auf einen Text des Kommandanten Ludwig Renn. In einem Zeitungsartikel vom November 1937 aus der Prager *Illustrovany Casopie* berichtet Eisler vom Schaffensprozess von *Der 7. Januar*:

»Renn hat sich seinen Block genommen und fing an die Melodien nach alten Gedichtvorlagen zu schreiben. Er gab mit [sic] das Erste, was er gerade zusammengestellt hatte und ich habe angefangen zu komponieren. Wir sind oft von Meldungen und alldem, was sich mit einer Armee, die sich auf dem Rückzug befindet ergibt, unterbrochen worden [...] Nach zweistündiger Arbeit bin ich in meine Wohnung gefahren und dort haben [sic] ich die Noten ins Reine geschrieben.«¹⁷⁵⁵

Im Liedtext von *Der 7. Januar* geht es um einen Genossen, der im Krieg umgekommen ist, was seine Kameraden jedoch nicht daran hindert, weiterhin für die Freiheit zu kämpfen. Als Begleitinstrument ist eine Ziehharmonika vorgesehen – eine sicherlich primär praktische Entscheidung, damit das Lied von den Soldaten ohne viel Aufwand aufgeführt werden konnte. Wie aus einem Foto der XI. Brigade mit dem Sänger Ernst Busch hervorgeht, befand sich unter den Interbrigadisten auch ein Ziehharmonika-Spieler mit entsprechendem Instrument (siehe Abb. 35).¹⁷⁵⁶

Mit jeweils zwei im französischen Exil entstandenen Spanien-Stücken vertreten sind Paul Arma, Franz Landé und Louis Saguer. Landé komponierte, wie bereits weiter oben erwähnt, das *Lied der Internationalen Brigade* mit einem Text von Ludwig Renn und *Al ataque* mit einem Text von Jef Last. Da beide Lieder verschollen sind, können keine weiteren Aussagen darüber getroffen werden.¹⁷⁵⁷ Was Paul Arma betrifft, schuf dieser abgesehen von *No pasarán* zudem das Spanien-Lied *Madrid határán – Madrid védői* auf einen ungarischen Liedtext von Aladár Komját.¹⁷⁵⁸ Obwohl Blut vergossen werde, solle im Kampf um Madrid nicht aufgegeben werden, heißt es hier. Offensichtlich spielt der Liedtext auf die Schlacht um Madrid im November 1936 an. Laut seinen Memoiren sprach Arma zu Beginn des Kompositionsprozesses den Text immer wieder durch, dachte dabei an die Ereignisse in Spanien und versuchte so, einen geeigneten Rhythmus zu finden: marschartig und

1755 Eisler, Hanns: »Konzert na frontě«, in: *Illustrovany Casopie*, Prag, November 1937 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 4574, deutsche Übersetzung).

1756 Vgl. Hoffmann, Ludwig; Siebig, Karl: *Ernst Busch: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Berlin: Henschel, 1987, S. 194.

1757 Vgl. Anon.: »Konzert spanischer Freiheitslieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.3.1937, S. 5.

1758 Vgl. Arma, Pál: *Madrid védői*, Budapest: Szikra, 1947.



Abb. 35: Ernst Busch im Kreise von Interbrigadisten

mit vielen Punktierungen. Im zweiten Schritt erfand er eine Melodie zu diesem Rhythmus und suchte im dritten Schritt nach passenden Akkorden.¹⁷⁵⁹ Eine Besonderheit des Liedes ist der $3/4$ -Takt der instrumentalen Einleitung, während das Stück selbst im $4/4$ -Takt geschrieben ist. Die Partitur wurde von ungarischen Freiwilligen nach Spanien gebracht und war dort laut Arma äußerst beliebt.¹⁷⁶⁰ Die Popularität von Armas Kampfliedern bei den Spanienkämpfern ist zudem im *Populaire* dokumentiert.¹⁷⁶¹

Louis Saguer schrieb ein Kampflied mit dem Titel *Marsch der Deutschen in Spanien* sowie *Lina Odena* für Tenor, Bariton, Chor und Orchester. Der *Marsch der Deutschen in Spanien*, gezeichnet mit dem Pseudonym »Hans Wolf«, ist mit dem 28. Dezember 1936 datiert.¹⁷⁶² Im Liedtext von Fritz Hoff wird die Situation während des Spanischen Bürgerkrieges sowie das Engagement deutscher Antifaschisten für die spanische Republik beschrieben. Als Lyrisches Ich fungiert ein deutscher Kämpfer aus dem Umkreis der KPD, der mit großem Engagement in Spanien für »den Frieden, die Freiheit, das Recht«¹⁷⁶³

1759 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 91.

1760 Vgl. ebd.

1761 Vgl. L. P.: »Un nouveau chant pour le Front populaire«, in: *Le Populaire*, 18.8.1936, S. 4.

1762 Vgl. Wolf, Hans: *Marsch der Deutschen in Spanien*, Manuskript, 28.12.1936 (Bibliothèque nationale de France, Richelieu – Musique – magasin de la Réserve, MS-21946).

1763 Ebd.

kämpft. Musikalisch gesehen ist der *Marsch der Deutschen in Spanien* als typisches Kampflied in Dur im 4/4-Takt, mit marschartigen Punktierungen und einfacher Begleitung konzipiert.¹⁷⁶⁴ *Lina Odena* mit einem Text des KP-nahen Autors Lorenzo Varela entstand laut einer auf einem Manuskript des Stücks angebrachten Datierung Saguers im Jahr 1937.¹⁷⁶⁵ Das Stück ist von wahren Begebenheiten inspiriert, denn es wird das Schicksal der kommunistischen Spanienkämpferin Paulina Ódena García alias Lina Odena beschrieben, die sich im September 1936 das Leben nahm, als sie von Rebellen eingekreist wurde. Varela betont im Text, dass trotz des Dramas um Lina Odena der Kampf fortgesetzt und Vergeltung für das Schicksal der Spanienkämpferin geübt werden soll. Für die musikalische Besetzung sind jeweils ein Tenor- und Bariton-Solist sowie Chor und Orchester inklusive Saxofon und Klavier vorgesehen. Die Rhythmik betreffend ist *Lina Odena* komplex aufgebaut, denn die Taktart ändert sich in jedem einzelnen Takt und wechselt zwischen 6/8-, 2/4-, 3/4- und 4/4-Takten.¹⁷⁶⁶ Laut Louis Saguer war *Lina Odena* ein Auftragswerk von Le Chant du Monde.¹⁷⁶⁷ Aufgeführt wurde es aber im Endeffekt nie, was wahrscheinlich der Komplexität des Stücks geschuldet war. Saguer schuf in den 1930er Jahren einige weitere Kompositionen mit Spanien-Thematik, die zwar keine politischen Inhalte vermitteln, aber dennoch bei Solidaritätsveranstaltungen für das republikanische Spanien zur Aufführung kamen. Ein Beispiel wäre die Sammlung *Canticas Sefardies*, bestehend aus den Stücken *Alma y Vida y Coraçon*, *Tres Hermanicas*, *Cancion de Cuna*, *Abraham Avinu* und *Nica*.¹⁷⁶⁸ Die *Canticas Sefardies* wurden unter anderem bei einem von der FMP organisierten Konzert zugunsten spanischer Kinder im Exil am 23. Juni 1937 in der Pariser Mutualité präsentiert. Laut einer Konzertankündigung in *Ce soir* wurde das Konzert auch im spanischen Radio übertragen.¹⁷⁶⁹ Eine ähnliche Veranstaltung fand am 7. Mai 1938 im Gymnase Huyghens in Paris statt. Diesmal handelte es sich um ein ganzes Festival zugunsten spanischer Kinder im Exil, organisiert von der FMP und dem Comité international d'aide au peuple espagnol. Hier stand wiederum *Ah, si j'avais de l'huile!*, ein Arrangement eines spanischen Volksliedes für Chor, das Louis Saguer unter dem Pseudonym »Jean-Claude Si-

1764 Vgl. ebd.

1765 Vgl. Saguer, Louis: *Lina Odena*, Manuskript, 1937 (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21987).

1766 Vgl. ebd.

1767 Vgl. Saguer 1998, S. 48.

1768 Vgl. Esparza 1991, S. 104–105.

1769 Vgl. Anon.: »Concert au profit des enfants d'Espagne en exil organisé par la Fédération musicale populaire«, in: *Ce soir*, 23.6.1937, S. 6.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

mon« verfasst hatte, auf dem Programm. In einer Kritik der Veranstaltung in der Zeitung *L'Art musical populaire* lobte Charles Kœchlin Saguers Arrangement auf das Höchste.¹⁷⁷⁰ Inhaltlich geht es in *Ah, si j'avais de l'huile!* um eine hungernde Person, die zur heiligen Maria betet und von Öl, Gewürzen und Wein träumt.¹⁷⁷¹ Das Lied war zur Zeit des Spanischen Bürgerkrieges insofern aktuell, als dass sich der Hunger in der spanischen Bevölkerung zu einem ernstzunehmenden Problem entwickelte.

Mehrere Lieder, die zum Anlass des Bürgerkrieges geschrieben wurden, ebenso wie altbekannte Kampflieder, fasste der Sänger Ernst Busch in Zusammenarbeit mit der XI. Internationalen Brigade im Liederbuch *Canciones de las Brigadas Internacionales* zusammen. Die Publikation von Liederbüchern war unter den Bedingungen des Bürgerkrieges nicht leicht. Busch fungierte gleichzeitig als Redakteur, Korrektor, Setzer und Drucker.¹⁷⁷² In einem Brief vom 19. Mai 1938 schrieb er: »Meine Arbeit ist wirklich sehr schwierig – und wenn ich nicht wüßte, warum ich eigentlich hier bin – würde ich den ganzen Krempel längst hingeschmissen haben«¹⁷⁷³. Die erste Auflage der *Canciones de las Brigadas Internacionales* erschien im April 1937. Die Sammlung wurde mehrfach überarbeitet und erweitert, sodass im Juni 1938 bereits die 5. Auflage herauskam.¹⁷⁷⁴ Diese 5. Auflage beinhaltet 153 Lieder, wobei diese Zahl die übersetzten Versionen mehrerer Lieder miteinschließt (einige Lieder sind mehrfach, in unterschiedlichen Sprachen, abgedruckt).¹⁷⁷⁵ Den Großteil der Sammlung machen deutsche (42, davon wurden einige aus dem Russischen übersetzt), spanische (34), englische (27), französische (20) und italienische (10) Lieder aus. Hinzu kommen einzelne niederländische, dänische, schwedische, polnische, jugoslawische, tschechische, amerikanische, ungarische, russische, chinesische, japanische, mexikanische und jiddische Stücke. Zwischen den Liedern befinden sich in den *Canciones de las Brigadas Internacionales* einige leere Seiten, die dafür gedacht waren, dass die Interbrigadisten Liedtexte in ihrer Landessprache notieren konnten.¹⁷⁷⁶

Von den im Rahmen dieses Buches betrachteten Komponisten sind Paul Arma, Paul Dessau und Hanns Eisler in den *Canciones de las Brigadas Interna-*

1770 Kœchlin, Charles: »Festival de musique«, in: *L'Art musical populaire*, Juli 1938.

1771 Vgl. Simon, Jean-Claude: *Ah, si j'avais de l'huile*, Arrangement, Paris: Fédération musicale populaire, [1938].

1772 Vgl. Ihering; Fetting 1965, S. 102.

1773 Zit. nach ebd., S. 103.

1774 Vgl. Busch, Ernst; 11. Brigada Internacional (Hrsg.): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., Barcelona, Juni 1938. – Ihering; Fetting 1965, S. 103.

1775 Vgl. Busch, Ernst; 11. Brigada Internacional (Hrsg.): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., Barcelona, Juni 1938.

1776 Vgl. Hoffmann; Siebig 1987, S. 186.

cionales vertreten. Besonders viele Stücke aus der Sammlung stammen von Hanns Eisler: der *Marcha del 5º Regimiento* (Text: José Herrera Petere), *Das Lied der Einheitsfront* (Bertolt Brecht; abgedruckt auf Deutsch, Spanisch, Englisch und Französisch), das *Solidaritätslied* (Bertolt Brecht; abgedruckt auf Deutsch, Spanisch und Englisch), *Einer steht für Alle* (Bertolt Brecht), *Der 7. Januar* (Ludwig Renn), *Resolution* (Bertolt Brecht), *Der Rote Wedding* (Erich Weinert), *Arbeiter, Bauern ...* (Erich Weinert) und *Komintern* (Franz Jahnke und Maxim Vallentin; abgedruckt auf Deutsch, Spanisch und Englisch). Zwei Lieder aus den *Canciones* wurden von Paul Arma komponiert: *La nouvelle ronde* (Louis Aragon) und *Das Thälmannlied* (Erich Weinert; abgedruckt auf Deutsch und Französisch). Paul Dessau ist mit der *Thälmann-Kolonnen* vertreten.

Eine gute Möglichkeit, neu komponierte Lieder zu verbreiten, stellte während des Bürgerkrieges das Radio dar. Von dieser Möglichkeit machte beispielsweise Paul Arma Gebrauch. In einem an ihn adressierten Brief von Carlos Palacio im Namen des Senders *Altavoz del Frente* vom 30. Oktober 1936 ist zu lesen, dass Armas Lieder *Femmes, courage!* und *La commune d'Oviedo* ins Spanische übertragen wurden und bei *Altavoz del Frente* gespielt werden sollen. Auch die übrigen Lieder, die Arma geschickt habe, würden übersetzt und verbreitet werden. Er solle Palacio noch weitere antifaschistische Lieder für die Verwendung im Spanien-Kampf zukommen lassen.¹⁷⁷⁷ Palacio stand nicht nur mit Arma, sondern auch mit Hanns Eisler in Kontakt, mit dem er sich in Spanien auch persönlich traf.¹⁷⁷⁸

9.3 Politische Zwölfertonmusik?: *Guernica* (P. Dessau)

Der Titel des Zwölfertonstücks *Guernica* von Paul Dessau erinnert an die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica bzw. Gernika am 26. April 1937 durch die deutsche Legion Condor mit Unterstützung der italienischen *Corpo Truppe Volontarie*¹⁷⁷⁹ bzw. an das infolge dieses Ereignisses entstandene, gleichnamige Gemälde von Pablo Picasso (siehe Abb. 36).¹⁷⁸⁰

1777 Vgl. Private Sammlung Robin Arma: Brief von Carlos Palacio an Paul Arma, Madrid, 30.10.1936.

1778 Vgl. Schebera 1998, S. 146.

1779 Vgl. Alpert, Michael: *Franco and the Condor Legion: The Spanish Civil War in the Air*, London: Bloomsbury, 2019, S. 125–132.

1780 Pablo Picasso verarbeitete die Geschehnisse von Gernika in einem großen Ölgemälde mit einem Format von 351x782 Zentimetern, was einer Fläche von mehr als 27 Quadratmetern entspricht. Die abstrahiert wirkenden Figuren und Tiere auf dem Bild sind überlebensgroß und in Weiß-, Grau- und Schwarzttönen dargestellt. Picasso setzte laut eigener



Abb. 36: *Guernica* von Pablo Picasso

In der Sekundärliteratur wird das Musikstück *Guernica* als »paradigmatisches Beispiel künstlerischen Agierens im Sinne einer Ästhetik des (antifaschistischen) Widerstands«¹⁷⁸¹ gehandelt. In der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* war im Jahr 1983 zu lesen, *Guernica* sei explizit »[a]us Protest gegen den faschistischen Überfall auf die spanische Republik [...] nach Picassos gleichnamigem Bild«¹⁷⁸² entstanden. Ob dem tatsächlich so ist, muss mit einem Fragezeichen versehen werden, wie folgende Darstellung zeigen soll.

Zunächst einmal erschweren das Nicht-Vorhandensein des originalen Manuskripts und widersprüchliche Datierungen vonseiten Dessaus, die sich zudem nicht mit Informationen aus seinen Briefen decken, die zeitliche Einordnung des Werks. Die älteste erhaltene Partitur ist eine Abschrift von René Leibowitz. Auf dieser undatierten Abschrift hat Paul Dessau nachträglich das Jahr 1935 als Entstehungsdatum notiert. Auch auf einer späteren

Aussage in *Guernica* bewusst allegorische Symbolik ein, um die propagandistische Aussage seines Bildes zu verstärken. Wie genau einzelne Komponenten des Bildes gedeutet werden sollen, darüber gibt Picasso aber keine genaue Auskunft. Nach 1945 soll er gegenüber einem amerikanischen Soldaten geäußert haben, dass der dargestellte Stier für ihn persönlich Brutalität und Dunkelheit vermittele und das leidende Pferd symbolisch für das spanische Volk stehe. 1947 meinte Picasso, die einzelnen Betrachterinnen und Betrachter sollen sich ihre eigenen Symbole kreieren, je nachdem wie sie das Dargestellte interpretieren. Obwohl Picassos *Guernica* als das wahrscheinlich bedeutendste Antikriegsbild der Kunstgeschichte gehandelt wird, wird der Symbolgehalt des Gemäldes immer wieder hinterfragt. So kritisierte zum Beispiel Max Raphael die Vieldeutigkeit des Werks und das Fehlen jeglicher Selbstevidenz (vgl. Phleps 1995, S. 71–74).

1781 Knipper 2010, S. 153.

1782 Amzoll, Stefan: »Musik des Schreckens und der Warnung: Komponisten klagen den Faschismus an«, in: *Musik und Gesellschaft*, 33 (1983), S. 10.

Abschrift, die Dessau persönlich anfertigte, ist auf der ersten Seite das Jahr 1935 angegeben.¹⁷⁸³ Dass 1935 jedoch nicht das tatsächliche Entstehungsjahr war, darüber ist sich die Musikwissenschaft inzwischen einig.¹⁷⁸⁴ Der Musikwissenschaftler Thomas Phleps hält das Jahr 1937 für wahrscheinlich, da er davon ausgeht, dass Dessau *Guernica* als Reaktion auf Picassos gleichnamiges Bild komponierte.¹⁷⁸⁵ Am überzeugendsten klingt jedoch Till Knippers These einer Entstehung im Jahr 1938, weil Briefe Dessaus an René Leibowitz ein solches Szenario nahelegen. So schrieb Dessau am 13. Januar 1938: »Der Schi=King – Klabund ist fertig. Ich glaube ganz gut. Zeige Ihnen hier. Sehr schwer. (Leider) Ich mache jetzt (aus Blödsinn) über eine Reihe meines Nachbarn ein Kl. Klavierstück + hinterher den Hölderlin richtig!«¹⁷⁸⁶. Dass mit dem »kleinen Klavierstück« *Guernica* gemeint gewesen sein muss, wird über einen weiteren Brief von Dessau an Leibowitz vom 19. Januar 1938 vermittelt:

»Der »Blödsinn« ist ein Blödsinn, weil mein musikliebender Nachbar mir zum Neujahr eine idiotische Zwölfer-Reihe »geschenkt« hat, die ich umgestellt habe u. nach der ich ihm ein Klavierstück mache (übrigens hatte er bloß 11 Töne gesetzt!). Ich bin jetzt bei Takt 33 und hoffe, das Stück noch mehr zu entwickeln. Zeige Ihnen dann Montag«¹⁷⁸⁷.

Da in *Guernica* am Ende von Takt 33 ein Abschnitt des Stücks durch eine Fermate abgeschlossen wird¹⁷⁸⁸, sprach Dessau wohl von diesem Stück. Demnach sind zumindest die ersten 33 Takte von *Guernica* im Januar 1938 entstanden. Diese Annahme wird zudem durch eine Aussage Paul Dessaus aus dem Jahr 1949 gestützt, als er ebenfalls 1938 als Entstehungsjahr von *Guernica* angab.¹⁷⁸⁹ Die Tatsache, dass Dessau erst ab Herbst 1937 zwölftontechnisch komponierte, untermauert die Vermutung einer Komposition im Jahr 1938 zusätzlich.¹⁷⁹⁰

Ob Dessau *Guernica* tatsächlich »nach Picasso«¹⁷⁹¹ komponierte, wie er es auf einer Partiturabschrift aus dem Jahr 1956 notierte und dies auch Fritz

1783 Vgl. Phleps 1995, S. 97.

1784 Vgl. Knipper 2010, S. 133–153.

1785 Vgl. Phleps 1995, S. 98.

1786 Zit. nach Knipper 2010, S. 148.

1787 Zit. nach ebd.

1788 Vgl. Dessau, Paul: »Guernica« (nach Picasso/according to Picasso), in: *Neue Klaviermusik Deutsche Demokratische Republik*, Heft 2, hrsg. von Helge Jung, Köln: Gerig, 1958, S. 7.

1789 Vgl. Phleps 1995, S. 98.

1790 Vgl. Knipper 2010, S. 135. Dessaus erstes Zwölftonwerk, fünf kurze Klavierstücke mit dem Titel *Zwölfton-Versuche*, entstand zwischen August und Dezember 1937. Das nächste Zwölftonwerk dürfte *Guernica* Anfang des Jahres 1938 gewesen sein.

1791 Vgl. Dessau, Paul: »Guernica« (nach Picasso/according to Picasso), in: *Neue Klaviermusik Deutsche Demokratische Republik*, Heft 2, hrsg. von Helge Jung, Köln: Gerig, 1958, S. 6.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

Hennenberg gegenüber so darstellte¹⁷⁹², ist nach wie vor unklar. Wenn dem so ist, könnte Dessau Picassos Bild 1937 im spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung gesehen und sich anschließend programmatisch damit auseinandergesetzt haben.¹⁷⁹³ Erstmals schriftlich dokumentiert wurde der Titel *Guernica* bei Dessau aber erst in einem Werkverzeichnis aus dem Jahr 1949, was nahelegt, dass die Assoziation zu Picassos Bild und dem Luftangriff auf Gernika nicht die ursprüngliche Inspiration für das Klavierstück war.¹⁷⁹⁴ Burkhard Söll erinnert sich zudem an Aussagen Dessaus, wonach die Assoziation mit Picassos *Guernica* und dem Spanischen Bürgerkrieg erst lange nach der Komposition entstand. Dessau habe das Bild bzw. eine Reproduktion des Gemäldes nach dem Krieg irgendwo gesehen und es dann mit seiner Komposition aus den 1930er Jahren in Verbindung gebracht.¹⁷⁹⁵ Es könnte sein, dass Dessau aufgrund der Popularität, die Picassos Bild nach dem Krieg erlangte, beschloss, die Entstehungsgeschichte seiner Zwölftonkomposition etwas »aufzubessern«, indem er sein Stück mit dem Gemälde assoziierte. Zudem scheint Dessau eine persönliche Faszination für Picasso und sein Bild *Guernica* entwickelt zu haben. So hing eine Reproduktion des Gemäldes, die vermutlich in den 1960er Jahren angefertigt wurde, lange in seinem Zeutheiner Wohnzimmer, und zwei Porträtfotos von Picasso waren in seinem Arbeitszimmer angebracht.¹⁷⁹⁶

Abgesehen vom Titel des Werks kann anhand der Partitur¹⁷⁹⁷ ein politischer Gehalt nicht direkt nachgewiesen werden. Als politisches Symbol bzw. Anspielung auf ein militärisches Trompetensignal könnte mitunter das rhythmisch markante »a la tromba«-Motiv gedeutet werden, das in Takt 47 zum ersten Mal vorkommt (siehe Notenbeispiel 34).¹⁷⁹⁸ Die Bezeichnung »a la tromba« fügte Dessau jedoch erst 1956 zur Partitur hinzu, was die Wahrscheinlichkeit einer ursprünglichen politischen Intention ab-

1792 Vgl. Knipper 2010, S. 149.

1793 Vgl. ebd., S. 148.

1794 Vgl. ebd., S. 148–149.

1795 Vgl. ebd., S. 149.

1796 Vgl. ebd., S. 151.

1797 Vgl. Dessau, Paul: »Guernica« (nach Picasso/according to Picasso), in: *Neue Klaviermusik Deutsche Demokratische Republik*, Heft 2, hrsg. von Helge Jung, Köln: Gerig, 1958, S. 6–9.

1798 Das erste »a la tromba«-Motiv wird durch mehrere *crescendi* vorbereitet und legt dann in lauter Dynamik mit einem *sforzatissimo* los. Das Motiv verändert seinen Charakter jedoch im Laufe des Stücks. In Takt 54 erscheint es durch ein *diminuendo* in abgeschwächter Form, und am Ende des Stücks erscheint es *calmo* und *piano*. Möchte man den Luftangriff von Gernika im Jahr 1937 mit Dessaus Komposition in Verbindung bringen, könnte man den Schluss des Stücks als das Ende der Bombardierungen deuten und mit dem Zeitpunkt assoziieren, an dem es ruhig wurde in der Stadt und nur noch die Zerstörungen und die Erinnerungen an die Geschehnisse blieben.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

Unterstützung des republikanischen Spaniens durch die UdSSR anerkannt und in der Folge der Spanische Bürgerkrieg auch in Kunst und Kultur vermehrt thematisiert. Der ab dem 20. Parteitag der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU) 1956 offiziell eingeleitete Kurswechsel der Sowjetunion trug also höchstwahrscheinlich zum Zustandekommen der Uraufführung von *Guernica* im Jahr 1957 bei.¹⁸⁰⁵ Gedruckt wurde das Stück erstmals 1958 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.¹⁸⁰⁶ In den 1970er und 1980er Jahren erlebte Dessaus *Guernica* ein Revival und wurde von mehreren Musikerinnen und Musikern in ihren Kompositionen aufgegriffen.¹⁸⁰⁷

9.4 Veranstaltungen für die spanische Republik

Von den Akteurinnen und Akteuren dieses Buches nahmen Paul Arma, Franz Landé und Marianne Oswald an Solidaritätsveranstaltungen für die spanische Republik bzw. Volksfront in Frankreich teil. Hanns Eisler wiederum stand während seiner Spanien-Reise im Januar 1937 so gut wie jeden Tag auf der Bühne.¹⁸⁰⁸ Eberhard Schmidt hatte aufgrund seiner Tätigkeit als Mitglied der Internationalen Brigaden kaum Zeit für musikalische Betätigung, wurde aber einmal bei einem Konzert des Sängers Ernst Busch spontan als Pianist eingesetzt.

Eberhard Schmidts ungeplanter Auftritt fand laut den Memoiren des Musikers in Alcalá de Henares bei Madrid statt.¹⁸⁰⁹ Unmittelbar nach der dortigen Ankunft seiner Truppe habe man ein neues Liederbuch ausgeteilt – vermutlich handelte es sich um die *Canciones de las Brigadas Internacionales*. Beim Betreten des Saales sei Busch bereits auf der Bühne gestanden, allerdings ohne Klavierbegleiterin bzw. Klavierbegleiter – woraufhin Schmidt überredet wurde, den Klavierpart zu übernehmen. Während der Darbietung habe

1805 Vgl. Knipper 2010, S. 151.

1806 Vgl. Phleps 1995, S. 97.

1807 Vgl. Knipper 2010, S. 152. 1975 schrieb der Dessau-Schüler Friedrich Schenker eine Bearbeitung von *Guernica* für die Gruppe Neue Musik Hanns Eisler, mit einer zusätzlichen Schlagzeugstimme als neue Klangsicht. 1979 erstellte Burkhard Söll unter Aufsicht Dessaus ein Arrangement des Stücks für das niederländische Kammerensemble Orkest de Volharding. Weitere Arrangements folgten nach dem Tod Paul Dessaus. So schrieb beispielsweise Schenker im Jahr 1981 eine Bearbeitung von *Guernica* für die Ballade *Fanal Spanien 1936* für großes Orchester, die Dessau gewidmet war. 1982 komponierte Hannes Zerbe eine Jazz-Version des Stücks, und 1984 folgten Bearbeitungen von Jakob Ullmann, Johannes Wallmann, Hans-Peter Jannoch und Frank Suske.

1808 Vgl. Schebera 1998, S. 148.

1809 Vgl. Schmidt 1987, S. 69.

Busch unmittelbar nach dem Anspielen des *Einheitsfrontliedes* von Eisler die Vorführung unterbrochen, da er das Lied einen Halbton tiefer gespielt haben wollte. Schmidt folgte den Anweisungen, hatte jedoch nach eigener Aussage Schwierigkeiten, das Stück spontan einwandfrei zu transponieren.¹⁸¹⁰ Obwohl Schmidt dieses Erlebnis mit Busch negativ in Erinnerung geblieben ist und er im Nachhinein die mangelnde Verständigung im Vorfeld des Konzerts monierte, lobte er Buschs »unschätzbare Arbeit«¹⁸¹¹ in Spanien.

Was Hanns Eislers Konzerttätigkeit im Rahmen der Internationalen Brigaden betrifft, sind nähere Informationen über ein mit Ludwig Renn organisiertes Konzert in Murcia überliefert. Zu diesem Anlass übte Eisler mit freiwilligen Soldaten der Internationalen Brigaden einige Stücke ein. Mit spanischen Freiwilligen probte er sein Kampflied *Marcha del 5° Regimiento* in der spanischen Originalversion und übte mit dem französischen Bataillon dasselbe Lied in einer französischen Übersetzung. Des Weiteren erarbeitete er mit deutschen Soldaten das Lied *Der 7. Januar*, das er am Tag vor dem Konzert komponiert hatte. Zudem stellte er sich für eine Gruppe jüdischer Freiwilliger, die ebenfalls beim Konzert auftraten, als Klavierbegleiter zur Verfügung und probte auch mit ihnen.¹⁸¹² Renn schildert in seinem Werk *Der spanische Krieg* (1956) den Anfang des Konzerts folgendermaßen:

»Eisler kam auf die Bühne und sagte etwas in seinem Wiener Dialekt, was die Spanier zu belustigen schien. Nun trat auf die Bühne eine Gruppe Deutscher, in schlechtsitzenden Uniformen, jede von etwas anderer Farbe. Sie stellten sich hin, die Hände auf dem Rücken. Eisler schlug drei Töne an, nickte, und die Gruppe setzte ein: Spaniens Himmel breitet seine Sterne [...]«¹⁸¹³

Beim zweiten Vers des hier zitierten Liedes *Die Thälmann-Kolonne* sangen laut Renn Freiwillige im Parkett mit, woraufhin die Spanier im Publikum verwundert reagiert hätten, da das Mitsingen offenbar keine gängige Praxis in Spanien darstellte.¹⁸¹⁴ Wie die detaillierten Schilderungen Renns vermitteln, schien er sich 1956, als er diese Zeilen verfasste, gut an das Konzert zu erinnern. Dennoch sind seine Erzählungen mit den heutigen Erkenntnissen nicht vollends konsistent. So gilt etwa als gesichert, dass die *Thälmann-Kolonne* erst im Februar 1937 von Ernst Busch nach Spanien gebracht wurde,

1810 Vgl. ebd.

1811 Ebd.

1812 Vgl. Schebera 1998, S. 148.

1813 Renn, Ludwig: *Der spanische Krieg*, Berlin: Aufbau, 1956, S. 150.

1814 Vgl. ebd.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

der zuvor während eines Zwischenstopps in Frankreich Paul Dessau getroffen hatte.¹⁸¹⁵ Somit konnte Eisler im Januar 1937 noch gar nicht die *Thälmann-Kolonne* in Spanien präsentiert haben. Vermutlich musste es für Renn im Nachhinein aufgrund ihrer Prominenz die *Thälmann-Kolonne* gewesen sein. Aus einem Artikel Eislers von 1937 geht hervor, dass ihm die Veranstaltung nochmals die große Bedeutung der Musik für den Menschen sowie für den Kampf im Krieg aufzeigte.¹⁸¹⁶ Später bezeichnete er das Konzert in Murcia als eines der »ungewöhnlichsten«¹⁸¹⁷ Konzerte, die er je erlebte. Laut Ludwig Renn war die Veranstaltung ein voller Erfolg. Einige deutsche Freiwillige seien Eisler noch bis ins Hotel gefolgt, wo dieser weitere Lieder am Klavier spielte.¹⁸¹⁸ Eisler habe überdies an einem anderen Tag im Hotel »Victoria« Soldaten der XI. Brigade auf dem Klavier vorgespielt.¹⁸¹⁹ Möglicherweise befand sich Eberhard Schmidt unter diesen Soldaten, denn auch er erinnert sich an ein Treffen mit Eisler und Kameraden der XI. Brigade im Hotel »Victoria«, bei dem Eisler den *Marcha del 5º Regimiento* angestimmt habe.¹⁸²⁰

Was die in Frankreich abgehaltenen Solidaritätsveranstaltungen für die spanische Republik betrifft, berichtet Paul Arma von einer kleinen Feier Ende des Jahres 1936 oder Anfang 1937, die für ungarische Kameraden organisiert worden sei, welche heimlich über die spanische Grenze wollten, um sich den Internationalen Brigaden anzuschließen.¹⁸²¹ Zudem ist ein Auftritt Armas als Chorleiter im Rahmen der LMJ im Juli 1937 bekannt, der im spanischen Radio übertragen wurde.¹⁸²² Franz Landé stand laut einer Konzertankündigung in der *Pariser Tageszeitung* bei einem Solidaritätskonzert für Spanien am 20. März 1937 in der Pariser Société de Géographie mit dem gemischten Chor des Jüdischen Arbeiterwohnheims mit mehreren Eigenkompositionen – drei Palästinaliedern mit Texten von Joseph Papiernikow sowie den bereits weiter oben erwähnten Stücken *Al ataque* und *Lied der Internationalen Brigade* – auf der Bühne. Bei der Veranstaltung standen zudem Beiträge spanischer Künstler auf dem Programm.¹⁸²³ Marianne Oswald

1815 Vgl. Hoffmann; Siebig 1987, S. 183–184. – Knipper 2010, S. 134. – Schebera 1998, S. 146.

1816 Vgl. Eisler, Hanns: »Koncert na frontě«, in: *Ilustrovany Casopis*, Prag, November 1937 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 4574, deutsche Übersetzung).

1817 Zit. nach Schebera 1998, S. 148.

1818 Vgl. Renn 1956, S. 151.

1819 Vgl. ebd., S. 149.

1820 Vgl. Schmidt 1987, S. 61.

1821 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 91.

1822 Vgl. Anon.: »Les ›L.M.J.‹ pour l'Espagne«, in: *Vendredi*, 30.7.1937, S. 6. – Arma; Arma [1986], S. 99. Vgl. hierzu auch Kap. 6.5.

1823 Vgl. Anon.: »Konzert spanischer Freiheitslieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.3.1937, S. 5.

9.5 Spanien-Lieder von Eberhard Schmidt aus dem Internierungslager

wirkte an mehreren Pariser Solidaritätsveranstaltungen zugunsten spanischer Kinder mit. Ein Beispiel wäre eine »Nuit des Innocents« pour les enfants basques¹⁸²⁴ am 4. Juni 1937 sowie ein »Concert au profit des enfants espagnoles«¹⁸²⁵ am 13. März 1938. Hinzu kam eine »Grande fête de la Solidarité au profit des Miliciens d'Espagne«¹⁸²⁶ am 30. Januar 1937 und eine vom Secours international solidarité liberté (SISL) organisierte »Grande Fête de Secours et de Solidarité«¹⁸²⁷ am 1. März 1938.

9.5 Spanien-Lieder von Eberhard Schmidt aus dem Internierungslager

Gemeinsam mit zahlreichen Spanienkämpferinnen und -kämpfern sowie spanischen Flüchtlingen wurde Eberhard Schmidt unmittelbar nach dem Spanischen Bürgerkrieg in Südfrankreich interniert. Er befand sich zwischen 1939 und 1941 in den Lagern St. Cyprien, Gurs und Vernet, bevor er ins KZ Sachsenhausen deportiert wurde. Während seiner Internierung komponierte Schmidt mehrere Lieder, in denen er seine Eindrücke aus dem Spanien-Kampf und der Internierung verarbeitete. Laut eigener Aussage schrieb er die Lieder zum einen als Ablenkung vom tristen Lagerleben und zum anderen, weil sie »wirklich gebraucht wurden«¹⁸²⁸. Es handle sich um »Dokumente dieser Zeit«¹⁸²⁹. Von seinen acht in der Internierung verfassten Kompositionen¹⁸³⁰ thematisiert die Hälfte den Spanischen Bürgerkrieg: *Interbrigade*¹⁸³¹, *Salud, mein Kamerad*¹⁸³², *Spanien, du warst uns lieb und teuer*¹⁸³³ und *Madrid levante*¹⁸³⁴. Die originalen Partituren dieser Lieder sind zwar verloren gegan-

- 1824 Anon.: »La »Nuit des Innocents« organisée par »Ce soir« a été un magnifique succès«, in: *L'Humanité*, 6.6.1937, S. 7.
- 1825 Anon.: »Marianne Oswald«, in: *Ce soir*, 12.3.1938, S. 6.
- 1826 Bolchert 1992, S. 36.
- 1827 Anon.: »Grande Fête de Secours et de Solidarité«, in: *La Révolution Proletarienne*, 25.2.1938, S. 13–61.
- 1828 Schmidt 1987, S. 217.
- 1829 Ebd.
- 1830 Es handelt sich um *Zwischen Meer und Stacheldraht*, *Interbrigade*, *Salud, mein Kamerad*, *Wir hinterm Draht*, *Spanien, du warst uns lieb und teuer*, *Madrid levante*, *Wir sind hier rechtlos gefangen* und *Überall, wo Herzen schlagen*.
- 1831 Vgl. Schmidt, Eberhard: *Interbrigade*, Gurs, 1939 (Akademie der Künste Berlin, *Eberhard-Schmidt-Archiv*, Schmidt-Eberhard 132).
- 1832 Vgl. Schmidt, Eberhard: *Salud, mein Kamerad ...*, Gurs, 1939 (Akademie der Künste Berlin, *Eberhard-Schmidt-Archiv*, Schmidt-Eberhard 130).
- 1833 Vgl. Schmidt, Eberhard: *Spanien, du warst uns lieb und teuer*, 1940 (Akademie der Künste Berlin, *Eberhard-Schmidt-Archiv*, Schmidt-Eberhard 131).
- 1834 Vgl. Schmidt, Eberhard: »Madrid Levante«, in: *Ein Lied – ein Atemzug: Erinnerungen und Dokumente*, hrsg. von Manfred Machlitt, Berlin: Verlag Neue Musik Berlin, 1987, S. 101.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

gen, jedoch durch Abschriften von Lagerinsassen oder nachträgliche Rekonstruktionen vonseiten Schmidts erhalten geblieben.¹⁸³⁵

Eine Gemeinsamkeit seiner Spanien-Lieder – *Madrid levante* ausgenommen¹⁸³⁶ – ist, dass Schmidt die Texte (im Gegensatz zu seinen Vokalkompositionen aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg) selbst verfasste. Die Liedtexte sind auch dementsprechend autobiografisch geprägt. In *Interbrigade* erwähnt er beispielsweise Kämpfe in Barcelona, an denen er im Januar 1939 selbst beteiligt war. Auch die in *Salud, mein Kamerad* erwähnte Flucht nach Frankreich vor der Einreihung in die Brigaden erinnert an Schmidts Biografie. Die künstlerische Qualität seiner Liedtexte relativierte Schmidt im Nachhinein, wenn er meinte: »Anspruch darauf, daß diese Texte Dichtung sind, erhebe ich natürlich nicht«¹⁸³⁷.

Musikalisch gesehen sind alle vier Spanien-Lieder Schmidts in einem kämpferischen Esprit geschrieben. Der Kampfcharakter wird unter anderem durch die Konzeption als Märsche erzeugt. Merkmale dieser Marsch-Kompositionen sind die Umsetzung im 4/4-Takt sowie die häufige Verwendung von Punktierungen, marschartigen Begleitmustern und Bezeichnungen wie »Marcia« (zum Beispiel in *Madrid levante*) oder »Energisch« (in *Interbrigade*). Passend zum Kontext, in dem die Lieder im Internierungslager gesungen wurden, sind sie auf eine Realisierung durch Laien zugeschnitten. Der Stimmumfang beschränkt sich in der Regel auf eine Oktave, und die Melodien sind einfach zu singen. Zudem wird die Gesangsmelodie von der Begleitstimme mitgespielt oder zumindest angedeutet, was das Singen wesentlich erleichtert. Auch die einzelnen zwei- und dreistimmigen Passagen sind so konzipiert, dass sie von Ungeübten ohne Weiteres realisiert werden können. Wie Schmidt in einem Interview im Jahr 1984 anmerkte, war er auch explizit bestrebt, seine Kompositionen für Laien an eben diese Zielgruppe anzupassen.¹⁸³⁸

In seinen Spanien-Liedern fällt des Weiteren auf, dass sich Schmidt darum bemühte, den Textinhalt bei Schlüsselpassagen in irgendeiner Form musikalisch abzubilden. So erinnern beispielsweise die Akzente beim Wort »Granaten« bzw. »Pochen« in *Interbrigade* an Granatenexplosionen bzw. tat-

1835 Vgl. Schmidt 1987, S. 230.

1836 Das Lied *Madrid levante* war eine Auftragskomposition jugoslawischer Internierter auf Basis eines Textes von Danilo Lekić, der sich unter den Internierten befand (vgl. Schmidt 1987, S. 100).

1837 Schmidt 1987, S. 217.

1838 Vgl. Schmidt, Eberhard: »Ein Gespräch (1984)«, in: *Ein Lied – ein Atemzug: Erinnerungen und Dokumente*, hrsg. von Manfred Machlitt, Berlin: Verlag Neue Musik Berlin, 1987, S. 219.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The lyrics are: was wir nützlich noch Gra sein na ten?. There are accents (>) over the notes for 'nützlich', 'Gra', and 'na'. There are also hyphens under 'ten' and 'chen'.

Notenbeispiel 35

sächliches Pochen (siehe Notenbeispiel 35). Bei »Barcelona gefallen« und »bitteres Ende« führte Schmidt die Melodie passend zum Text abwärts. In *Salud, mein Kamerad* ist das drei Mal wiederholte »Salud« im Refrain in der Partitur durch einen Quartsprung nach oben mit anschließender kleiner Sext abwärts und dann großer Sext aufwärts verbildlicht dargestellt – als ob jemand die Hand zum Prosit heben, wieder senken und nochmals heben würde. Diese musikalische Umsetzung erinnert an Paul Armas *Thälmannlied* und *Ohé! Peuple, debout!*, wo Arma ebenfalls mit Verbildlichungen des Textinhalts arbeitete.

Über den Entstehungsprozess von Stücken im Internierungslager berichtet Schmidt, dass es eine große Herausforderung darstellte, genügend Ruhe und Inspiration für das Komponieren zu finden. Insbesondere der ständige Lärm habe den Arbeitsprozess gestört.¹⁸³⁹ Hinzu kam der Mangel an Notenpapier, wodurch sich Schmidt beispielsweise in St. Cyprien gezwungen sah, die Noten in Buchstaben zu notieren, um Platz auf den kleinen Notizzetteln zu sparen, die ihm ein Genosse geschenkt hatte.¹⁸⁴⁰ In Gurs hatte Schmidt zwar Notenpapier zur Verfügung, jedoch keinen Tisch, um adäquat arbeiten zu können. »Ich schrieb auf einer kleinen Holzplatte, die mir Leo Kneler organisiert hatte. Ich legte sie auf die Knie und mußte das Papier immer hin und her schieben, weil die Platte kleiner war als das Notenpapier«¹⁸⁴¹, berichtet er. Diese schwierigen Umstände der Notation sowie die mangelnde musiktheoretische Ausbildung vieler Chormitglieder waren vermutlich die Hauptgründe dafür, dass Schmidt mit seinem Chor in der Internierung diverse Stücke nicht anhand von Noten, sondern durch Vor- und Nachsingen sowie mithilfe eines Akkordeons einübte.¹⁸⁴²

Abgesehen von den erwähnten Neukompositionen kreierte Eberhard Schmidt in den Internierungslagern laut eigener Aussage auch diverse Arrangements bekannter Stücke für die Besetzungen der Lagerensembles. In St. Cyprien arrangierte er für seinen Chor zum Beispiel das *Moorsoldatenlied*

1839 Vgl. Schmidt 1987, S. 86.

1840 Vgl. ebd., S. 77.

1841 Ebd., S. 86.

1842 Vgl. ebd., S. 77 und 88.

9. Länderübergreifendes Volksfront-Engagement im Spanischen Bürgerkrieg

als dreistimmigen Satz.¹⁸⁴³ Ein weiteres dreistimmiges Arrangement erstellte Schmidt von Eislers *Einheitsfrontlied*.¹⁸⁴⁴ Er berichtet zudem von Arrangements von Kampfliedern, Gitarrenstücken, Strauß-Walzern und spanischen Tänzen für ein von ihm geleitetes Orchester in Gurs – bestehend aus zwei Klarinetten, einem Saxofon, einer Trompete, einer Posaune, einem Akkordeon, zwei Gitarren, einer Mandoline und vier Violinen.¹⁸⁴⁵ Keines dieser Arrangements ist heute überliefert.

Für die Veranstaltung von Konzerten gab es in den Internierungslagern nicht viele Möglichkeiten. Im Jahr 1941 organisierte Schmidt laut eigener Aussage mit seinem Chor in Vernet ein Geburtstags-Ständchen für den KPD-Politiker Franz Dahlem. Da dieser in einem anderen Quartier untergebracht war, habe sich der Chor extra an einer Stelle im Lager platziert, an welcher der Wind in die Richtung von Dahlems Quartiers wehte, damit dieser die Musik möglichst gut hören konnte.¹⁸⁴⁶ Die Auftritte von Schmidts Orchester in Gurs wiederum »fanden zwischen zwei Baracken statt, auf einem aus Erde aufgeschütteten Podium«¹⁸⁴⁷. Als anlassbezogene Kompositionen kamen Schmidts Spanien-Lieder aus der Internierung später kaum mehr zur Aufführung. Wenn sie erklangen, dann in der Regel zum Anlass von Veranstaltungen in Erinnerung an den Spanischen Bürgerkrieg. *Interbrigade* wurde beispielsweise bei einer von Schmidt künstlerisch geleiteten Spanien-Kundgebung der Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes (VVN) im Berliner Friedrichstadt-Palast am 17. Juli 1948 in einer Version für Chor und Orchester aufgeführt.¹⁸⁴⁸

1843 Vgl. ebd., S. 78.

1844 Vgl. ebd., S. 86–87.

1845 Vgl. ebd., S. 88.

1846 Vgl. ebd., S. 102–103.

1847 Ebd., S. 88.

1848 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Programmzettel für eine Spanien-Kundgebung der Berliner VVN im Friedrichstadt-Palast am 17.7.1948, in: *Eberhard-Schmidt-Archiv*, Schmidt-Eberhard 516.

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

Im Rahmen dieses Buches wurde immer wieder auf die Problematik der Lückenhaftigkeit von Quellen bzw. des Fehlens von Quellenmaterial zur Erforschung gewisser Aspekte hingewiesen. Im ersten Teil des vorliegenden Abschnitts wird der Versuch unternommen, mithilfe der Methode der Netzwerkanalyse die Aussagekraft des hier verwendeten Quellenmaterials anhand von drei ausgewählten Settings zu erweitern. Im zweiten Teil wird die *Messe der Arbeit* von Franz Landé näher beleuchtet, da sie als lange verschollenes und erst kürzlich wiederentdecktes Werk quellentechnisch einen Sonderfall darstellt. Eine weitere Motivation für eine nähere Auseinandersetzung mit der *Messe der Arbeit* war, dass diese bislang noch nicht musikwissenschaftlich untersucht wurde.

10.1 Netzwerkanalyse als Möglichkeit

In diesem Buch wurden die Quellen bislang primär anhand qualitativer Methoden ausgewertet, um exilierte Musikerinnen und Musiker im Umkreis des Front Populaire zu verorten. Einzelne Ausschnitte des Quellenmaterials bieten sich jedoch aufgrund ihrer Homogenität auch für die Verwendung im Rahmen einer quantitativen Auswertung an. Methodentechnisch fiel die Wahl einer quantitativen Anwendung auf die Netzwerkanalyse, da sich diese über die Verflechtungs-Thematik gut mit der *Histoire croisée* vereinbaren lässt. Zudem ermöglichte die Arbeit mit der Netzwerkanalyse-Methode die Generierung wesentlicher neuer Erkenntnisse für die Beantwortung der Forschungsfragen.

Eine besondere Herausforderung der Verwendung von Netzwerkanalyse im historischen Bereich stellt die Quellenerhebung dar, da als Quellen nicht etwa auf die Forschungsfrage zugeschnittene Fragebögen (wie in den Sozialwissenschaften üblich) dienen können, sondern mit historischen Dokumenten gearbeitet werden muss. Daher raten die Historikerinnen Claire Lemerrier und Claire Zalc an, die historische Arbeit mit Netzwerkanalyse an die konkret vorhandenen Quellen anzupassen.¹⁸⁴⁹ Da speziell auf histori-

1849 Vgl. Lemerrier, Claire; Zalc, Claire: *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris: La Découverte, 2008, S. 22.

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

sche Quellen zugeschnittene Datenerhebungs- und Analysetechniken bislang nicht entwickelt wurden, müssen sich Historikerinnen und Historiker je nach Quellenlage und Gegenstand ihre eigenen Strategien zur Datengewinnung zurechtlegen.¹⁸⁵⁰ Dies ist nicht immer einfach, wie Matthias Bixler und Daniel Reupke feststellen:

»Die Herausforderung der sich netzwerkanalytisch arbeitende HistorikerInnen stellen müssen, besteht darin, das Potenzial der benutzten Quellen realistisch einzuschätzen und eine geeignete Untersuchungsstrategie zu entwickeln. Eine wichtige Grundlage dafür ist, die Systematik sozialwissenschaftlicher Datenerhebung so mit historischer Quellenkritik zu verbinden, dass einerseits ein konsistenter Netzwerkdatensatz entsteht, dem jedoch andererseits sein historischer Sinn erhalten geblieben ist.«¹⁸⁵¹

Daran anknüpfend wurde Netzwerkanalyse hier ausschließlich für ausgewählte Fragestellungen eingesetzt, für die geeignete Quellen – das heißt Quellen, aus denen möglichst standardisierte Informationen gewonnen werden können – vorhanden waren. Zudem wurden der Quellenkritik und Kontextualisierung ein hoher Stellenwert beigemessen. Ziel sollte, wie von Düring und Eumann nahegelegt, eine »Integration des Ansatzes in die Praxis historischer Forschungsarbeit«¹⁸⁵² sein und nicht eine »Vernaturwissenschaftlichung historischer Forschung«¹⁸⁵³, bei der sich womöglich die strukturelle Komponente auf Kosten des Inhalts verselbständigt.

In der Regel werden Netzwerkanalysen mithilfe von Software erstellt. In diesem Buch kam das Computerprogramm »SocNetV« in der Version 2.5 zum Einsatz.¹⁸⁵⁴ Die Arbeit mit diesem Computerprogramm war zum einen für den Forschungsprozess hilfreich, denn so wurde die Verarbeitung einer Vielzahl an Datenpunkten erleichtert. Auch ermöglichten Funktionen wie das Ein- und Ausblenden bestimmter Knotenpunkte, die Ermittlung der Knotenpunkte mit den meisten Verbindungslinien oder das Eruiere von als »Vermittler« wirkenden Knotenpunkten einen differenzierten Analyseprozess. Zum anderen unterstützen Netzwerk-Visualisierungen ein besseres

1850 Vgl. Bixler, Matthias; Reupke, Daniel: »Von Quellen zu Netzwerken«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung: Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk, Berlin: Hopf, 2016, S. 106.

1851 Ebd., S. 121.

1852 Düring, Marten; Eumann, Ulrich: »Diskussionsforum Historische Netzwerkforschung: Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 39 (2013), S. 370.

1853 Ebd.

1854 Vgl. hierzu Kalamaras, Dimitris: *Social Network Visualizer*, Version 2.5, URL: <https://socnetv.org/>, Zugriff 6.3.2022.

Verständnis der Verflechtungen für die Rezipientinnen und Rezipienten. Aus diesem Grund wurden die Ergebnisse der Netzwerkanalysen im vorliegenden Buch nicht nur verbal beschrieben, sondern die Netzwerkdarstellungen selbst auch abgebildet. Um die vom Computerprogramm automatisch angeordneten Knoten möglichst übersichtlich und verständlich darzustellen, wurden die abgedruckten Visualisierungen zudem noch manuell geordnet. Da hier Zentralitätsberechnungen (bei denen zum Beispiel die Position der Knoten oder der Abstand zwischen den Knoten eine analytische Aussagekraft hätte) keine Rolle spielen, beeinträchtigt die Neuordnung der Knoten die wissenschaftliche Aussage nicht. Sehr wohl aber entsteht dadurch ein Mehrwert im Sinne eines visuellen Überblicks.¹⁸⁵⁵

10.1.1 Beispiel 1: Kontakte von Paul Arma

In seinen Memoiren¹⁸⁵⁶ berichtet Paul Arma ausführlich über Personen, Künstlergruppen und Institutionen, mit denen er im Exil in Frankreich in Kontakt stand. Diese Informationen wurden für die folgende Netzwerkanalyse (siehe Abb. 37) genutzt, um Verbindungen der Kontakte Armas zur Front-Populaire-Regierung bzw. Front-Populaire-Bewegung aufzuzeigen und damit implizit auch Paul Arma selbst im Umkreis der Volksfront zu verorten. In der Beschreibung der Netzwerkanalyse werden einige Informationen hinsichtlich Personen und Institutionen, die bereits im Laufe des Buches vorgestellt wurden, wiederholt. Diese Redundanzen sind beabsichtigt, um die politische Ausrichtung der entsprechenden Personen bzw. Institutionen nochmals deutlich zu machen. Generell muss bei der Lektüre dieses Kapitels im Hinterkopf behalten werden, dass sich die Netzwerkanalyse an den Erinnerungen Paul Armas orientiert und die von Arma vermittelten Informationen häufig nicht anderweitig überprüfbar sind. Somit trägt die Analyse zwangsläufig Armas Handschrift und sagt nicht nur etwas aus über sein tatsächliches Beziehungsnetz in den 1930er Jahren, sondern auch darüber, wie er Jahrzehnte später erinnert werden wollte.¹⁸⁵⁷

In dieser Darstellung ist zu sehen, dass Paul Arma in seinem Exil in Frankreich Kontakte zu Personen und Institutionen pflegte, die Verbindungen zur Kommunistischen Partei, zur SFIO und zu den Radikalsozialisten besaßen.

1855 Weitere Informationen zur Netzwerkanalyse-Methode sind in der Einleitung zu finden.

1856 Vgl. Arma; Arma [1986].

1857 Zum methodischen Umgang mit Memoiren vgl. den entsprechenden Abschnitt in der Einleitung.

Er stand demnach mit Anhängerinnen bzw. Anhängern aller drei großen Volksfrontparteien im Austausch. Des Weiteren sind Kontakte zu parteiungebundenen Personen und Institutionen, die in die Volksfrontbewegung involviert waren, zu verzeichnen. Die meisten Beziehungen pflegte Arma in kommunistische Kreise, da auch er selbst Parteimitglied war. Seine KP-Kontakte in Frankreich können in drei Gruppen eingeteilt werden: 1. Personen aus dem Umfeld der Exil-KPD (siehe Darstellung rechts oben); 2. Personen aus dem Umkreis der ungarischen Exil-KP (KPU, Mitte rechts); 3. Anhängerinnen und Anhänger des französischen PCF (links oben). Die persönlichen Kontakte Armas zu Personen im Umkreis der Sozialisten und Radikalsocialisten waren weniger ausgeprägt (siehe links mittig und unten).

Bereits vor seinem Pariser Exil konnte sich Paul Arma laut seinen Aufzeichnungen ein beachtliches Netzwerk an sozialen Kontakten aufbauen. Der Kreis seiner Beziehungen zu politisch engagierten Menschen wuchs insbesondere mit seinem Beitritt zur KPD im Dezember 1931 rasch an.¹⁸⁵⁸ Einige seiner im Umkreis der KPD in Deutschland geknüpften Bekanntschaften pflegte Arma im Pariser Exil weiterhin – unter anderem den Kontakt zum Schriftsteller und Antifaschisten Alfred Kantorowicz¹⁸⁵⁹, der im Pariser Exil als Generalsekretär des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller tätig war, die Deutsche Freiheitsbibliothek leitete und für die KPD-Leitung arbeitete.¹⁸⁶⁰ Ebenso hielt Arma im Exil seinen Kontakt zum Regisseur, Theaterintendanten und KPD-Mitglied Erwin Piscator, dem Begründer der avantgardistischen Piscator-Bühnen, aufrecht.¹⁸⁶¹ Er traf in Paris auch Hanns Eisler, als dessen Assistent er in Deutschland tätig gewesen war.¹⁸⁶² Ein besonders intensiver privater und beruflicher Kontakt entwickelte sich zum kommunistischen Schriftsteller Erich Weinert, von dem Arma schon in Deutschland einige Texte vertont hatte.¹⁸⁶³ Auch von Georg Wilhelm Manfred Rosenthal alias Fritz Hoff, den er 1932 in Berlin kennengelernt hatte, setzte er im Exil diverse Liedtexte in Musik um.¹⁸⁶⁴ Arma knüpfte im Umfeld der Exil-KP zudem neue Bekanntschaften wie etwa im Jahr 1933 mit Isaac Weinfeld alias Yachek. Weinfeld war laut Arma als militanter Kommunist aus Deutschland geflohen und arbeitete in Frankreich als Textdichter politi-

1858 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 51.

1859 Vgl. ebd., S. 48.

1860 Vgl. Weber; Herbst 2008, S. 429.

1861 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 85.

1862 Vgl. ebd., S. 62.

1863 Vgl. ebd., S. 72.

1864 Vgl. Langenbruch 2012, S. 146.

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

scher Stücke mehrfach mit Arma zusammen.¹⁸⁶⁵ Des Weiteren hatte Arma in Paris mit Heinrich Detjen zu tun¹⁸⁶⁶, der im Saarland als Vorsitzender der KPD-Fraktion tätig gewesen war und in Paris für die Rote Hilfe arbeitete.¹⁸⁶⁷ Aus dem Umkreis der ungarischen Exil-KP erwähnt Arma in seinen Memoiren Lajos Kertész und Aladár Komját, die als Übersetzer (bzw. im Fall von Komját auch als Textdichter) seiner politischen Stücke (ins Ungarische) fungierten.

Obwohl sich Paul Arma zu Beginn seines Exils in Frankreich meist in den Kreisen von Emigrantinnen und Emigranten bewegte, bemühte er sich gleichzeitig darum, Einheimische kennenzulernen, um sich besser und schneller zu integrieren.¹⁸⁶⁸ Damit scheint er recht erfolgreich gewesen zu sein, wie die endlose Liste an neuen Kontakten zeigt, von denen Arma in seinen Memoiren berichtet. Demnach hatte er ab 1933 mit der PCF-nahen AEAR zu tun, die ihn als Büromitarbeiter einstellte.¹⁸⁶⁹ Zudem konnte er im Umkreis der AEAR Kontakte zu prominenten Kulturschaffenden knüpfen – er erwähnt etwa die Schriftsteller Louis Aragon, Léon Moussinac, Georges Sadoul, Wladimir Posner und Gérard Servèze.¹⁸⁷⁰ Noch 1933 wurde Arma offizielles Mitglied des PCF und lernte so diverse französische Kommunistinnen und Kommunisten kennen.¹⁸⁷¹ Über Gaston Clamamus, den Sohn des kommunistischen Bürgermeisters von Bobigny, wurde er etwa zum Leiter der Agitproptruppe Les Blouses Bleues de Bobigny ernannt.¹⁸⁷² Im Rahmen der kommunistischen Vereinigung France-U.R.S.S. lernte er Mireille G. kennen, die auch unter dem Pseudonym »Mirard« bekannt war, als Übersetzerin für die Institution France-U.R.S.S. arbeitete und illegal für die Zeitung der Komintern, *Inprecor*, angestellt war. Im Umkreis der Kommunistischen Partei Frankreichs kam laut Arma auch eine gute Freundschaft zum Schriftsteller und Pazifisten Romain Rolland zustande, dem er im Jahr 1935 einen mehrtägigen Besuch in Villeneuve abstattete.¹⁸⁷³ Angefreundet hat sich Paul Arma zudem Ende 1936 mit dem Schriftsteller André Malraux – seinerseits Antifaschist, Mitglied des PCF und aktiv Engagierter im Spanischen

1865 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 71.

1866 Vgl. ebd., S. 100–101.

1867 Vgl. Weber; Herbst 2008, S. 184–185.

1868 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 62.

1869 Vgl. ebd., S. 65.

1870 Vgl. ebd., S. 62.

1871 Vgl. ebd., S. 65.

1872 Vgl. ebd., S. 64. Zu Armas Engagement im Rahmen der Blouses Bleues de Bobigny vgl. Kap. 5.1.

1873 Vgl. ebd., S. 81.

Bürgerkrieg.¹⁸⁷⁴ Des Weiteren hatte er ab 1937 mit dem kommunistischen Schriftsteller Paul Nizan Kontakt.¹⁸⁷⁵ In Bezug auf Rolland, Malraux und Nizan erwähnt Arma explizit in seinen Memoiren, dass er mit diesen gerne und häufig über Politik diskutierte.¹⁸⁷⁶

Paul Arma bewegte sich als Befürworter der Volksfrontregierung in Paris nicht nur im Umfeld der Kommunistischen Partei, sondern traf auch Vertreterinnen und Vertreter anderer Parteien. Die Kontakte in radikalsozialistische Kreise, die er erwähnt, fallen jedoch dürftig aus. Sie kamen über seine Mitwirkung an Projekten der Front-Populaire-Regierung zustande. Über ein Projekt im Rahmen der Commission des Loisirs de l'Enfant hatte er beispielsweise mit Eliane Brault zu tun.¹⁸⁷⁷ Des Weiteren berichtet Arma von Kampagnen für den Front Populaire, die er gemeinsam mit Max Rucart realisierte.¹⁸⁷⁸

Weitaus mehr Kontakte erwähnt Arma zu Sozialistinnen und Sozialisten. Eine Person aus diesem Kreis war Georges Monnet, der während der Front-Populaire-Regierung das Amt des Landwirtschaftsministers bekleidete und zu den engsten Vertrauten des Regierungschefs Léon Blum gehörte.¹⁸⁷⁹ Arma verband mit der Familie Monnet offenbar eine enge Freundschaft, die ihm in vielen Lebenslagen hilfreich war.¹⁸⁸⁰ Über die Monnets lernte Arma weitere Sozialistinnen und Sozialisten kennen, etwa den Kommunikationsminister Georges Mandel.¹⁸⁸¹ Als guten Freund aus dem sozialistischen Kreis erwähnt Arma auch Léo Lagrange. Arma wollte Lagrange sogar als Trauzeugen für die Hochzeit mit seiner Partnerin Edmée im Jahr 1939 gewinnen, was letztlich aber Lagranges Frau Madeleine übernahm.¹⁸⁸² Abgesehen von Einzelpersonen kam Arma ebenso über die von ihm selbst gegründete Institution LMJ ab 1937 vermehrt mit Personen aus sozialistischen Kreisen zusammen, zum Beispiel mit der SFIO-Politikerin Suzanne Lacore.¹⁸⁸³

1874 Vgl. Lebovics, Herman: »André Malraux: »A Hero for France's Unheroic Age«, in: *French Politics and Society*, Vol. 15, 1 (Winter 1997), S. 62.

1875 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 93.

1876 Vgl. ebd., S. 81 und 93.

1877 Vgl. ebd., S. 98.

1878 Vgl. ebd., S. 79.

1879 Vgl. Raymond, Justinien: »Monnet Georges«, in: *Le Maitron – dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social*, URL: <https://maitron.fr/spip.php?article122773>, Zugriff 6.3.2022.

1880 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 76, 80 und 88.

1881 Vgl. ebd., S. 77.

1882 Vgl. ebd., S. 123.

1883 Vgl. ebd., S. 98.

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

Die Gründung der Vereinigung LMJ im Rahmen des Kulturförderprogramms des Front Populaire und die damit verbundene, intensive Jugendarbeit brachten Paul Arma unabhängig vom explizit parteipolitischen Milieu auch diverse Kontakte aus dem Umkreis der Volksfrontbewegung generell ein. In den LMJ und auch privat hatte Arma unter anderem mit dem prominenten Komponisten Darius Milhaud zu tun, der die Schirmherrschaft über die LMJ innehatte.¹⁸⁸⁴ Milhaud bezeichnete sich selbst zwar als politisch neutral¹⁸⁸⁵, und auch Arma meinte, Politik hätte Milhaud nie interessiert¹⁸⁸⁶ – dennoch komponierte dieser auffallend viele Werke für die Volksfrontbewegung. Er wirkte zum Beispiel an den großen Auftragswerken der Front-Populaire-Regierung *Le Quatorze Juillet* und *Liberté* sowie an dem von der Volksfront mitfinanzierten Bühnenwerk *Naissance d'une cité* mit. Zudem war er für die politischen Zeitungen *L'Humanité* und *Europe* journalistisch tätig.¹⁸⁸⁷ Im Rahmen der LMJ stand Arma des Weiteren mit dem Musiker Jean Wiener, einem überzeugten Kommunisten und Volksfront-Anhänger, in Verbindung.¹⁸⁸⁸ Eine weitere Kontaktperson Armas aus dem Umkreis der Volksfront war Arthur Honegger, der – ähnlich wie Milhaud – an diversen Projekten für die Front-Populaire-Regierung beteiligt war, aber nicht als politisch engagierter Musiker gelten wollte.¹⁸⁸⁹ Zudem verkehrte Arma mit den Komponisten Jacques Ibert, Maurice Jaubert und Louis Aubert, die alleamt im Umfeld der Volksfront wirkten.¹⁸⁹⁰ Arma stand demnach mit der Elite des Pariser Musiklebens der 1930er Jahre im Umkreis des Front Populaire in Kontakt. Dass auch Arma selbst zu den ganz Großen seiner Zeit zählte, wurde vom Volksfront-nahen Journalisten Félix Chevrier mehrfach in seinen Artikeln betont.¹⁸⁹¹ Chevriers überschwängliches Lob muss freilich im Kontext dessen gelesen werden, dass Chevrier und Arma sehr gut befreundet waren. Nichtsdestotrotz scheint Arma in Front-Populaire-Kreisen

1884 Vgl. Ory 1994, S. 297.

1885 Vgl. Hoff, Fritz: »Die Oper hat eine Zukunft: Gespräch mit Darius Milhaud«, in: *Pariser Tageszeitung*, 9.5.1937, S. 4.

1886 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 67.

1887 Vgl. Bethe 2016, S. 126.

1888 Vgl. Ory 1994, S. 297.

1889 Vgl. Bethe 2016, S. 121–125.

1890 Vgl. Arma; Arma [1986], S. 87 und 111.

1891 Vgl. Chevrier, Félix: »La chanson populaire: L'influence du chant choral sur les masses«, in: *La Concorde*, 7.6.1935. – Chevrier, Félix: »La chanson Populaire – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Concorde*, 3.5.1935. – Chevrier, Félix: »La chanson populaire – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Réforme* (Brüssel), 5.5.1935. – Chevrier, Félix: »Lettre de Paris: »A propos des Fêtes de Paris – Un Festival International du Chant«, in: *Le Messager de Bruxelles*, 13.6.1935. – Chevrier, Félix: »Temperaments d'artistes: Pierre Doriaan. Paul Arma. Boris Sapiro«, in: *La Concorde*, 14.6.1935.

einen nicht zu unterschätzenden Ruhm genossen zu haben, wovon neben seiner im Laufe des vorliegenden Buches detailliert beschriebenen intensiven Kompositions- und Auftrittstätigkeit im Umkreis des Front Populaire auch sein großes Beziehungsnetzwerk zeugt.

10.1.2 Beispiel 2: Veranstaltungen mit Marianne Oswald

Die in diesem Kapitel erstellte Netzwerkanalyse basiert auf einer Liste von politisch motivierten Veranstaltungen, bei denen Marianne Oswald auftrat. Die Liste wurde anhand von Konzertankündigungen aus der Presse der 1930er Jahre bzw. einzelnen anderen Quellen erstellt, welche in der folgenden Tabelle aufscheinen. Der Veranstaltungszeitraum zwischen 1934 und 1938 wurde bewusst gewählt, um die Front-Populaire-Regierungszeit und auch die Zeit unmittelbar davor, in der sich die Volksfront formierte, abzudecken. Auf die Funktion der »Knotenpunkt«-Spalte wird weiter unten noch näher eingegangen.

Datum	Veranstaltung	Quelle	Knotenpunkt
10.3.1934	Grand concert et bal de nuit	Anon.: »Fête sensationnelle«, in: <i>L'Humanité</i> , 8.3.1934, S. 6. – Anon.: »Spectacles prolétariens«, in: <i>L'Humanité</i> , 9.3.1934, S. 4.	1
21.4.1934	Fête pour le 30 ^{ème} anniversaire de l'Humanité	Anon.: »Rassemblement à la fête de l'Humanité«, in: <i>L'Humanité</i> , 21.4.1934, S. 4. – Bolchert, Michel: <i>Marianne Oswald, vers une (im)possible reconnaissance</i> , Grenoble: Université des Sciences Sociales, Dissertation, 1992, S. 34.	2
30.10.1934	Gala anti-militariste	Bolchert 1992, S. 35.	
2.3.1935	Grand gala artistique	Anon.: »Grand gala artistique«, in: <i>Le Populaire</i> , 26.2.1935, S. 5.	3
23.3.1935	Grande fête artistique pour commémorer la Commune de Paris et la fondation du S.R.I.	Anon.: »Grande fête artistique«, in: <i>L'Humanité</i> , 19.3.1935, S. 6.	
23.3.1935	Grand concert	Anon.: »Grand concert«, in: <i>L'Humanité</i> , 21.3.1935, S. 2.	4
6.4.1935	Fête annuelle du syndicat de Paris P.-L.-M. Au profit de l'Orphelinat national des Chemins de fer	Anon.: »Spectacles prolétariens«, in: <i>L'Humanité</i> , 6.4.1935, S. 6.	5

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

Datum	Veranstaltung	Quelle	Knotenpunkt
29.5.1935	Festival de »La Flèche«	Anon.: »Festival de »La Flèche«, in: <i>La Flèche</i> , 25.5.1935, S. 2.	6
30.10.1935	Grande soirée artistique et de solidarité	Anon.: »Grande Soirée Artistique et de Solidarité«, in: <i>L'Humanité</i> , 29.10.1935, S. 2.	7
4.4.1936	Fête du Cercle Etienne-Marcel	Anon.: »Cercle Etienne-Marcel«, in: <i>L'Humanité</i> , 4.4.1936, S. 4.	8
28.4.1936	Fête de la victoire du Front Populaire	Anon.: »Pour fêter la victoire du Front Populaire«, in: <i>L'Humanité</i> , 28.4.1936, S. 2.	9
23.5.1936	Grand gala artistique Henri Barbusse au profit du Comité du Monument	Anon.: »La Chorale russe de l'Union de repatriement«, in: <i>L'Humanité</i> , 20.5.1936, S. 4.	
12.7.1936	Grande Fête Populaire	Anon.: »Grande Fête Populaire«, in: <i>Le Populaire</i> , 12.7.1936, S. 4.	10
18.7.1936	Grande soirée artistique	Anon.: »Grande soirée artistique«, in: <i>Le Populaire</i> , 17.7.1936, S. 5.	11
6.9.1936	Fête anniversaire de la République	Anon.: »Fête anniversaire de la République«, in: <i>Le Populaire</i> , 4.9.1936, S. 2.	12
26.9.1936	Fête syndicale dans le 10 ^e arrondissement	Anon.: »Demain soir grande fête syndicale dans le 10 ^e arrondissement«, in: <i>L'Humanité</i> , 25.9.1936, S. 5.	13
17.10.1936	Fête pour Léon Trotsky	Prévert, Jacques: <i>Octobre: Sketches et chœurs parlés pour le Groupe Octobre (1932–1936)</i> , hrsg. von André Heinrich, Paris: Gallimard, 2007, S. 504.	
18.10.1936	Grande fête artistique du »Populaire«	Anon.: »Grande fête artistique du »Populaire«, in: <i>Le Populaire</i> , 15.10.1936, S. 6.	14
24.10.1936	Banquet des mille	G. C.: »La XV ^e section a fêté son 1.150 ^e adhérent«, in: <i>Le Populaire</i> , 27.10.1936, S. 6.	15
13.11.1936	Grande soirée des variétés au profit des combattants de la CNT et de la FAI	Anon.: »Grande soirée des variétés«, in: <i>L'Espagne Antifasciste</i> , 7.11.1936, S. 1.	16
14.11.1936	Fêtes de Radio-Liberté	Anon.: »Convocations: Radio-Liberté«, in: <i>Le Populaire</i> , 11.11.1936, S. 6. – Anon.: »Les fêtes de Radio-Liberté«, in: <i>L'Humanité</i> , 14.11.1936, S. 7.	17
14.11.1936	Grande soirée artistique au profit des encasernés	Anon.: »Grande Soirée Artistique«, in: <i>Le Populaire</i> , 14.11.1936, S. 8.	18
18.11.1936	Grande Soirée Artistique et Gala pour l'unité d'action du mouvement pacifiste international	Anon.: »Grande Soirée Artistique et de Gala«, in: <i>Le Populaire</i> , 18.11.1936, S. 6.	19

10.1 Netzwerkanalyse als Möglichkeit

Datum	Veranstaltung	Quelle	Knotenpunkt
28.11.1936	La Nuit des Auberges de Jeunesse	Anon.: »Samedi prochain ›La Nuit des Auberges«, in: <i>Le Populaire</i> , 24.11.1936, S. 6.	20
2.12.1936	Commémoration Paul et Laura Lafargue	Anon.: »Commémoration de Paul et Laura Lafargue«, in: <i>Le Populaire</i> , 29.11.1936, S. 8. – Anon.: »La commémoration Paul et Laura Lafargue«, in: <i>Le Populaire</i> , 4.12.1936, S. 6.	21
5.12.1936	Grande fête des Bretons émancipés	Anon.: »Grande fête des Bretons émancipés«, in: <i>L'Humanité</i> , 5.12.1936, S. 7.	22
9.12.1936	Grande soirée au profit de la Maison d'Enfants d'Enghien de l'Union des Sociétés OSE	Anon.: »Grande soirée«, in: <i>L'Univers israélite</i> , 4.12.1936, S. 199.	23
13.1.1937	Grande Fête Annuelle	Anon.: »Grande Fête Annuelle«, in: <i>Le Populaire</i> , 13.1.1937, S. 1.	24
30.1.1937	Grande fête de la Solidarité au profit des Miliciens d'Espagne	Bolchert 1992, S. 36.	
13.3.1937	Fête annuelle du Club Athlétique Ouvrier du 12 ^e	Anon.: »Communications«, in: <i>L'Humanité</i> , 11.3.1937, S. 6.	25
4.6.1937	La »Nuit des Innocents« pour les enfants basques	Anon.: »La ›Nuit des Innocents‹ organisée par ›Ce soir‹ a été un magnifique succès«, in: <i>L'Humanité</i> , 6.6.1937, S. 7.	26
4.9.1937	Grande fête de l'»Humanité«	Anon.: »La grande fête de l'›Humanité‹ commence aujourd'hui à Garches«, in: <i>L'Humanité</i> , 4.9.1937, S. 6.	27
5.9.1937	Fête de l'humanité	Anon.: »L'Humanité vous appelle...«, in: <i>L'Humanité</i> , 30.8.1937, S. 2. – Bolchert 1992, S. 36.	28
8.11.1937	Premier lundi des loisirs	Anon.: »Le premier lundi des loisirs organisé par Léo Lagrange«, in: <i>Le Populaire</i> , 8.11.1937, S. 5.	29
26.11.1937	Fête des Catherinettes	Anon.: »Pour notre fête des Catherinettes 30.000 personnes se pressaient à Luna Park«, in: <i>Ce soir</i> , 27.11.1937, S. 1.	30
27.11.1937	La Nuit des Auberges de Jeunesse	Anon.: »La nuit des Auberges de Jeunesse«, in: <i>Le Populaire</i> , 18.11.1937, S. 6.	31
11.12.1937	Grande nuit des étoiles populaires	Anon.: »La grande nuit des étoiles populaires aura lieu le 11 décembre à minuit trente au théâtre Sarah-Bernhardt«, in: <i>Ce soir</i> , 11.12.1937, S. 7.	32
12.1.1938	Gala-Abend der Laterne	Anon.: »Heute Abend: Gala der ›Laterne‹ mit Marianne Oswald und Maurice Rostand«, in: <i>Pariser Tageszeitung</i> , 12.1.1938, S. 3. – Anon.: »Soirée de Gala«, in: <i>Ce soir</i> , 12.1.1938, S. 6.	33

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

Datum	Veranstaltung	Quelle	Knotenpunkt
13.1.1938	Soirée de gala	Anon.: »Soirée de Gala«, in: <i>Ce soir</i> , 13.1.1938, S. 7.	34
6.2.1938	La course des courses	Anon.: »La course des courses«, in: <i>L'Humanité</i> , 4.2.1938, S. 2.	35
1.3.1938	Grande Fête de Secours et de Solidarité	Anon.: »Grande Fête de Secours et de Solidarité«, in: <i>La Révolution Proletarienne</i> , 25.2.1938, S. 13–61.	36
18.3.1938	Commémoration de la Commune	Anon.: »le Peuple de Paris viendra commémorer la Commune«, in: <i>Le Populaire</i> , 18.3.1938, S. 8. – Bolchert 1992, S. 37.	37
19.3.1938	4 ^e grand gala artistique	Anon.: »Grande Soirée Artistique«, in: <i>Le Populaire</i> , 14.11.1936, S. 8.	38
6.4.1938	Grande soirée de music-hall et cabaret au profit du cercle d'études sociales	Anon.: »Les Grandes Manifestations«, in: <i>Le Populaire</i> , 4.4.1938, S. 7.	39
22.5.1938	Grande Fête artistique et sportive du Printemps: La Journée des Etoiles Populaires	Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »Grande Fête artistique et sportive du Printemps: La Journée des Etoiles Populaires«, in: <i>Fonds de l'Association des Maisons de la Culture</i> , 104AS/10.	40

Im Fall eines guten Viertels der aufgelisteten Veranstaltungen weisen schon allein die Veranstaltungstitel auf politische Kontexte hin.¹⁸⁹² Was die restlichen drei Viertel der Veranstaltungen betrifft, wurde anhand von Hintergrundinformationen bestimmt, dass es sich um politisch motivierte Veranstaltungen handelte. Indikatoren waren zum Beispiel das Veranstaltungsprogramm sowie Informationen über teilnehmende Organisationen und Personen. Um eine wissenschaftlich aussagekräftige Netzwerkanalyse zu

1892 Beispiele hierfür wären die »Commémoration Paul et Laura Lafargue« im Dezember 1936, bei welcher der Tochter von Karl Marx und ihrem sozialistisch engagierten Ehemann gedacht wurde, oder die »Commémoration de la Commune« im März 1938, die der Pariser Kommune von 1871 gewidmet war. Bei der »Grande fête artistique du »Populaire«« im Oktober 1936 und der »Grande fête de l'Humanité« im September 1937 wurden, wie die Veranstaltungstitel vermitteln, die politischen Zeitschriften *Le Populaire* und *L'Humanité* gefeiert. Mit dem Front Populaire assoziierte Veranstaltungen mit Marianne Oswald sind ab 1936 zu verzeichnen – zum Beispiel die »Fête de la victoire du Front Populaire« im April 1936, die »Grande Fête Populaire« im Juli 1936 oder die »Journée des Etoiles Populaires« im Mai 1938. Mit den »Fêtes de Radio-Liberté« im November 1936 wurde der neu gegründete Volksfrontsender Radio-Liberté gefeiert, und der »Premier lundi des loisirs« im November 1937 war Teil des Front-Populaire-Freizeitkonzeptes. Der Spanische Bürgerkrieg wurde vor allem ab 1937 vermehrt Thema von Veranstaltungen mit Marianne Oswald wie zum Beispiel bei der »Grande fête de la Solidarité au profit des Miliciens d'Espagne« im Januar 1937 oder bei der »Nuit des Innocents« pour les enfants basques« im Juni 1937.

erstellen, wurden aus dem Quellenmaterial homogene Informationen herausgefiltert – und zwar Informationen über den Vorsitz (»la présidence«), die Schirmherrschaft (»le patronage«, »l'égide«) und die organisierenden Institutionen der Veranstaltungen. Im Fall von fünf der 45 Veranstaltungen waren Informationen über Vorsitz, Schirmherrschaft und Organisation nicht zu ermitteln, weshalb die betreffenden fünf Veranstaltungen nicht in die Netzwerkanalyse einbezogen wurden.

Der erste Schritt in der Erstellung der Netzwerkanalyse (siehe Abb. 38) war die Visualisierung der 40 relevanten Veranstaltungen in der Form von Knotenpunkten. Zur besseren visuellen Übersicht wurden die Titel der Veranstaltungen, entsprechend der in obiger Tabelle notierten »Knotenpunkt«-Nummerierung von 1 bis 40 (chronologisch nach Datum der Veranstaltungen), durch Nummern ersetzt. Es folgte die Erstellung weiterer Knotenpunkte und entsprechender Verbindungslinien auf Basis der angeführten Quellen, um aufzuzeigen, welche Institutionen, Personen und Künstlergruppen den Vorsitz, die Schirmherrschaft und die Organisation der Veranstaltungen innehatten. Der dritte Schritt bestand in der Ermittlung von potenziellen Beziehungen zwischen den mit den Veranstaltungen verbundenen Institutionen, Personen und Künstlergruppen und einzelnen politischen Parteien bzw. der Volksfrontbewegung (ohne spezifische Parteigebundenheit). Schließlich wurden auch hier entsprechende Knotenpunkte erstellt und Verbindungslinien gezogen. Unter Umständen führen die Verbindungen zur Politik über mehrere Knotenpunkte, wenn man zum Beispiel wusste, dass eine Person, die einer Institution angehörte, die wiederum mit dem Front Populaire in Verbindung stand, den Vorsitz einer Veranstaltung innehatte.

In dieser Netzwerkanalyse treten zwei Knotenpunkte durch die hohe Anzahl der mit ihnen verknüpften Verbindungslinien deutlich hervor: »SFIO« und »Front Populaire (nicht parteigebunden)«. Demnach waren in die Veranstaltungen mit Marianne Oswald insbesondere Personen und Institutionen involviert, die Kontakte zur Volksfrontbewegung hatten oder speziell mit der SFIO in Verbindung standen. Die Beziehungen zum PCF waren weniger ausgeprägt. Gar keine Verbindungen waren zu den Radikalsozialisten auszumachen.

Bei der näheren Betrachtung der zur SFIO führenden Verbindungslinien in der Netzwerkanalyse fällt auf, dass ganze zehn direkte Verbindungen zwischen Veranstaltungen Marianne Oswalds und der SFIO bzw. mit der SFIO unmittelbar assoziierten Organisationen (Sozialistische Jugend, Sozialistische Studierende, Sozialistische Frauen) bestanden. Das bedeutet, dass die SFIO in die Organisation von mindestens zehn der 40 Veranstaltungen di-

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

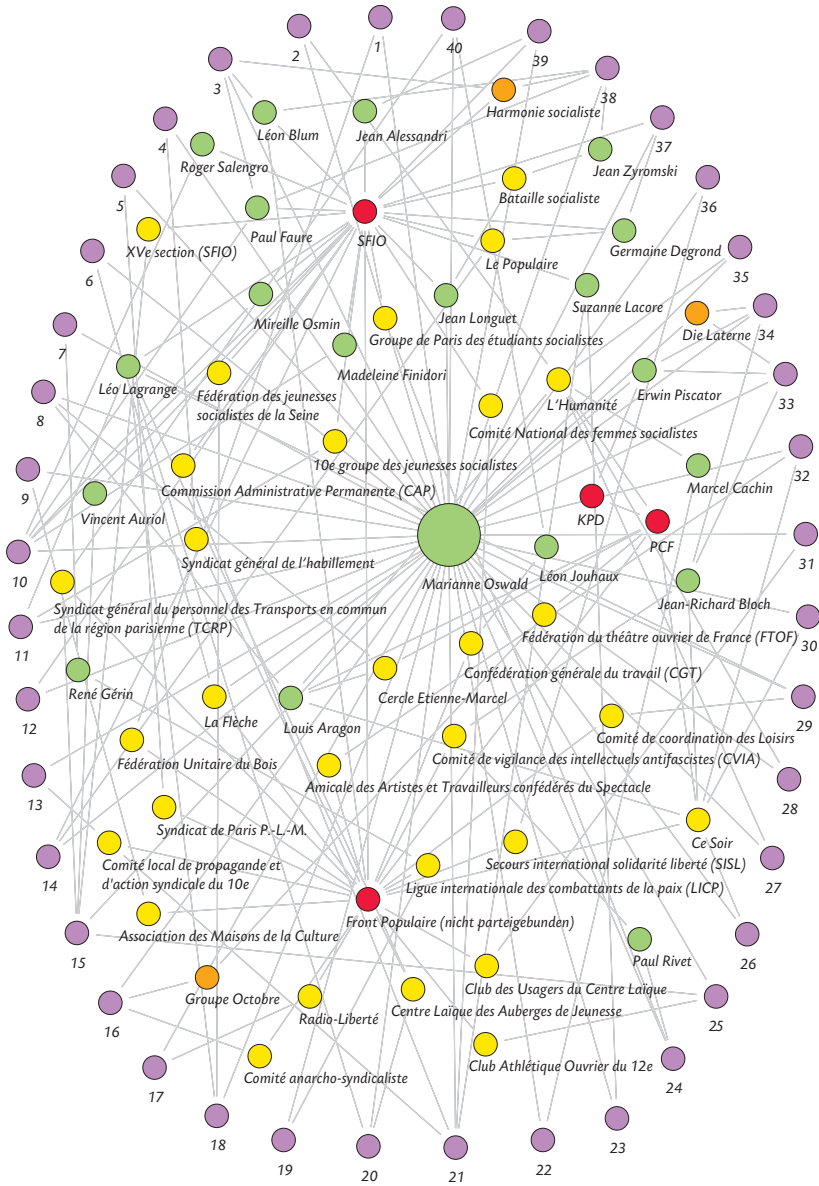


Abb. 38: Verbindungen zwischen Veranstaltungen, bei denen Marianne Oswald auftrat, und der Politik; erstellt mit SocNetV 2.5

Legende:

violett = Veranstaltungen, grün = Personen, orange = Künstlergruppen, gelb = Institutionen, rot = politische Parteien bzw. Bewegungen

rekt involviert war. Diese direkten Verbindungen zur SFIO wurden in neun Fällen durch indirekte Verbindungen ergänzt, da über Informationen zu Vorsitz, Schirmherrschaft und Organisation noch weitere Verbindungen zu SFIO-nahen Personen und Institutionen nachzuweisen waren.¹⁸⁹³ Alle zehn Veranstaltungen mit Marianne Oswald, die direkte Verbindungen zur SFIO aufweisen, fanden während der Regierungszeit des Front Populaire statt, und zwar hauptsächlich im Jahr 1936, dem ersten und erfolgreichsten Jahr der Volksfront. Obwohl es innerhalb der Volksfrontparteien auch Kritikerinnen und Kritiker der Volksfrontpolitik gab, kann angenommen werden, dass mit den meisten der offiziellen SFIO-Veranstaltungen auch die Volksfront gefeiert wurde. Diese Annahme wird dadurch bekräftigt, dass ein Großteil der Vorsitzenden wichtige Posten der Volksfrontregierung oder Volksfront-naher Institutionen besetzte. Auch die Veranstaltungstitel verweisen zum Teil auf einen Volksfrontkontext, wie zum Beispiel im Fall der »Grande Fête Populaire« im Juli 1936. Zu den zehn direkt von der SFIO organisierten Veranstaltungen mit Marianne Oswald kommen vier hinzu, die ausschließlich über indirekte Verbindungen – also über die Involvierung von SFIO-nahen Personen, Künstlergruppen und Institutionen – Verbindungen zur SFIO vermitteln.¹⁸⁹⁴

1893 Bei einer der zehn Veranstaltungen hatten die vier SFIO-Politikerinnen und -Politiker Paul Faure, Madeleine Finidori, Mireille Osmin und Roger Salengro, die unter dem Front Populaire bedeutende staatliche Funktionen innehatten, den Vorsitz. Bei zwei der zehn von der SFIO organisierten Veranstaltungen war der Sozialist Léo Lagrange, der zwischen 1936 und 1938 als »sous-secrétaire d'État für Freizeit und Sport wirkte, Vorsitzender. Eine weitere Veranstaltung wurde unter dem Vorsitz des SFIO-Politikers Vincent Auriol, der den Finanzminister unter Blum und den Justizminister unter Chautemps stellte, abgehalten. Zudem waren die SFIO-nahe Zeitung *Le Populaire* und die *Populaire*-Journalistin und Sozialistin Germaine Degrand in Veranstaltungen mit Marianne Oswald involviert. Den Vorsitz bei SFIO-Veranstaltungen mit der Sängerin hatten des Weiteren der SFIO-Politiker Jean Alessandri, der Sozialist und Gründer des Comité de vigilance des intellectuels antifascistes Paul Rivet, der SFIO-Politiker Jean Longuet und die Sozialistin und Front-Populaire-Ministerin Suzanne Lacore.

1894 Zwei dieser vier Veranstaltungen wurden vom sozialistischen Blasorchester Harmonie socialiste organisiert, die ein Stammensemble bei SFIO-Kundgebungen war. Eine Nähe zur SFIO wird im Fall dieser beiden Veranstaltungen auch durch die Vorsitzenden, den Sozialisten und Front-Populaire-Regierungschef Léon Blum sowie den SFIO-Politiker Paul Faure, vermittelt. Bei einer der zwei Veranstaltungen kam noch Jean Zyromski, Leiter der im linken Flügel der SFIO angesiedelten Bataille socialiste, als Vorsitzender dazu. Bei einer weiteren der vier indirekt mit der SFIO assoziierten Veranstaltungen liegt eine Verbindung zur SFIO insofern nahe, als dass die sozialistischen Politikerinnen bzw. Politiker Suzanne Lacore und Jean Longuet den Vorsitz hatten und die Veranstaltung unter der Schirmherrschaft der mit der SFIO verschränkten Commission Administrative Permanente (CAP) stand. Lacore war bei der Veranstaltung vermutlich in ihrer damaligen Rolle als auf den Kinder- und Jugendbereich spezialisierte Ministerin anwesend, denn es handelte sich um einen Abend zugunsten der Maison d'Enfants d'Enghien de l'Union des Sociétés. Bei der vierten indirekt mit der SFIO assoziierten Veranstaltung hatte der SFIO-

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

Unter allen SFIO-nahen Veranstaltungen war die »Fête anniversaire de la République« am 6. September 1936 im Pariser Luna-Park (Knotenpunkt Nr. 12) aufgrund ihrer Größe eine der bedeutendsten. Es handelte sich um eine Feier zum Geburtstag der im September 1870 gegründeten Dritten Republik, die laut *Le Populaire* von über 80.000 Menschen besucht wurde.¹⁸⁹⁵ Die »Fête anniversaire de la République« war abgesehen von ihrer unglaublichen Dimension in mehrfacher Hinsicht typisch für politisch motivierte Veranstaltungen, auf denen Marianne Oswald in den 1930er Jahren auftrat. Zunächst einmal wurde die Organisation von der SFIO übernommen und verweist damit ins sozialistische Milieu. Gleichzeitig war auch die Volksfront als Ganzes involviert, denn die Redner waren Vertreter unterschiedlicher Volksfrontparteien, inklusive Regierungschef Léon Blum. Laut dem *Populaire* vermittelte auch die Zusammensetzung des Publikums einen Volksfrontcharakter, wenn es über die Besucherinnen und Besucher dieser »grande fête populaire«¹⁸⁹⁶ hieß: »Cette foule a une âme collective, républicaine et socialiste«¹⁸⁹⁷. Das Programm der »Fête anniversaire de la République« bestand aus einem künstlerischen Teil, diversen Reden und einer anschließenden Feier – und bildete somit einen üblichen Ablauf politisch motivierter Veranstaltungen während der Front-Populaire-Zeit ab. Der künstlerische Teil wurde, wie im Falle vieler vergleichbarer Aufführungen, von mehreren Künstlerinnen und Künstlern mitgestaltet, die der bunten Besetzung nach vermutlich auch ein variationsreiches Programm präsentierten. Fehlen durfte neben Sängerinnen und Sängern auch nicht das Sozialistische Blasorchester, das zu den Stammensembles auf von der SFIO organisierten Feiern zählte.

Bei der Betrachtung der Verbindungen, die zum PCF führen, fällt auf, dass keine einzige direkte Verbindung zu einer Veranstaltung auszumachen ist, sondern alle Verbindungen über intermediäre Knoten führen. Dies bedeutet, dass keine der Veranstaltungen von der Kommunistischen Partei selbst organisiert wurde, sondern stets von PCF-nahen Institutionen. Dabei könnte es sich um eine Strategie der Komintern gehandelt haben, um auch nicht parteigebundene Intellektuelle und Künstlerinnen bzw. Künstler zu erreichen. Das phasenweise Umwerben dieser Zielgruppe war unter anderem

Politiker Léo Lagrange die Schirmherrschaft inne. Gleichzeitig verweist die Veranstaltung aber auch ins Volksfront-Milieu, denn das Volksfront-nahe Centre Laïque des Auberges de Jeunesse sorgte für die Organisation.

1895 Vgl. Anon.: »Plus de 80.000 manifestants à Luna-Park«, in: *Le Populaire*, 7.9.1936, S. 2.

1896 Ebd. Dt. Übers.: »großen Volksfeier«.

1897 Ebd. Dt. Übers.: »Diese Menschenmenge besitzt eine kollektive, republikanische und sozialistische Seele«.

in von der Komintern bzw. der Sowjetunion betriebenen Exilzeitschriften wie *Das Wort* oder *Internationale Literatur* eine beliebte Vorgehensweise. Im Fall von Veranstaltungen mit Marianne Oswald waren am häufigsten die PCF-nahen Zeitungen *L'Humanité* und *Ce soir* in die Organisation involviert. Auch der Vorsitz von Marcel Cachin bei einer Veranstaltung sowie die Schirmherrschaft von Jean-Richard Bloch bei zwei anderen verweisen auf die genannten Blätter, denn Cachin war Chef der *Humanité* und Bloch Mitbegründer von *Ce soir*. Sowohl Cachin als auch Bloch waren nicht nur über die Zeitungen, sondern auch privat im kommunistischen Milieu zu verorten. Was die zwei erwähnten Darbietungen unter der Schirmherrschaft Blochs betrifft, standen diese auch gleichzeitig unter der Schirmherrschaft von Erwin Piscator, dessen Name ebenfalls in kommunistische Kreise verweist. Ebenso spricht der Vorsitz Louis Aragons bei einer weiteren Veranstaltung für eine Verbindung zum PCF. Zusätzlich zu Aspekten des Vorsitzes deutet die Präsenz PCF-naher Künstlergruppen auf eine PCF-Nähe hin.¹⁸⁹⁸

Wie im Fall des PCF verlaufen auch die Verbindungslinien von Veranstaltungen zum Front Populaire ausschließlich über intermediäre Knotenpunkte, die für Institutionen stehen.¹⁸⁹⁹ Die Verbindungen konnten auch über zwei intermediäre Knoten führen, beispielsweise im Fall des Vorsitzes von René Gérin oder Léon Jouhaux, die beide in Volksfront-nahen Institutionen tätig waren (Gérin war Generalsekretär der LICP und Léon Jouhaux Generalsekretär der CGT) und auf diese Weise wiederum indirekt mit dem PCF verbunden waren. Einzelne Veranstaltungen, in welche Volksfront-nahe Institutionen involviert waren, fanden bereits kurz vor dem offiziellen Zusammenschluss oder aber erst kurz nach der Auflösung des Front Populaire statt, als die entsprechenden Institutionen noch nicht oder gerade nicht mehr offiziell als »Volksfront-nah« bezeichnet werden konnten. Da es sich

1898 Es traten zum Beispiel die PCF-nahen Gruppen wie der Chor der Association des écrivains et artistes révolutionnaires, der Sozialistische Chor, das Sozialistische Blasorchester, der Chor der Fédération musicale populaire, der Chorale Populaire de Paris, die Gruppe Révolution, der Cercle Étienne-Marcel sowie die Groupe Octobre bei Veranstaltungen mit Marianne Oswald auf.

1899 Es handelte sich um Institutionen wie die Maison de la Culture als zentrale Kulturinstitution der Volksfront, Radio-Liberté als Front-Populaire-Sender, die LICP oder der SISL. Auch Arbeiterorganisationen und Gewerkschaften waren unter den Institutionen, darunter die Fédération Unitaire du Bois, das Syndicat général de l'habillement, das Syndicat de Paris P.-L.-M., das Comité local de propagande et d'action syndicale du 10^e, das Comité anarcho-sindicaliste, der Club Athlétique Ouvrier du 12^e, die Organisation Amicale des Artistes et Travailleurs confédérés du Spectacle oder das Syndicat général du personnel des Transports en commun de la région parisienne. Eine Volksfront-nahe Zeitung, die in die Organisation eines Auftritts von Marianne Oswald involviert war und generell häufig über die Sängerin berichtete, ist *La Flèche*.

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

jedoch nur um geringe zeitliche Abweichungen handelte und die Institutionen auch zu den betreffenden Zeitpunkten Grundideen der Volksfront vertraten, wurden in der Netzwerkdarstellung dennoch Verbindungslinien zum Front Populaire gezogen. Weder in die Netzwerkanalyse noch in obige Tabelle integriert wurden Veranstaltungen mit Marianne Oswald im Cabaret du Front Populaire, die laut einem Artikel aus der Zeitung *Europe* von Mitte Mai 1936 jeden Sonntag stattfanden.¹⁹⁰⁰ Wie bereits der Veranstaltungsort nahelegt, wurden diese Veranstaltungen sicherlich im Kontext der Volksfrontbewegung abgehalten, jedoch konnten keine Informationen zum Vorsitz, der Schirmherrschaft oder den organisierenden Institutionen bzw. Personen ausfindig gemacht werden, die methodisch gesehen eine Integration in die Netzwerkanalyse gerechtfertigt hätten.

Dass auf Veranstaltungen mit Marianne Oswald eine politische Stimmung herrschte, wird neben der hier erstellten Netzwerkanalyse auch durch zeitgenössische Zeitungsartikel vermittelt. Sowohl die linke, rechte als auch neutrale Presse der 1930er Jahre waren sich über die politische Parteinahme des Publikums einig. Der rechte Journalist Guy Laborde verglich das Publikum Marianne Oswalds mit Parlamentarierinnen und Parlamentariern gegnerischer Parteien:

»Imaginez une salle divisée en deux groupes majeurs, comme dans une assemblée parlementaire, l'appui chaleureux des partisans, avant même que la chanteuse ait ouvert la bouche, et les incidents qui naissent fatalement de semblables procédés«¹⁹⁰¹

Jean Barreyre berichtete im »hebdomaire pour tous«¹⁹⁰² *Ric et Rac*, dass die Konzerte Marianne Oswalds politischen Kundgebungen ähnelten: »Elle a ses détracteurs frénétiques, ses partisans passionnés. Elle chante, et la salle devient un meeting!«¹⁹⁰³. Der linke Journalist Louis Lévy schrieb Marianne Oswald neben weiteren Künstlerinnen und Künstlern eine unmittelbare, politische Einflussnahme des Publikums zu, wenn er meinte: »Les chansonniers font de la politique et ne dissimulent pas leurs opinions«¹⁹⁰⁴.

1900 Vgl. Camille, Georgette: »Les poètes et la tradition orale«, in: *Europe*, 15.5.1936, S. 141.

1901 Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 30.8.1934, S. 4. Dt. Übers.: »Stellt euch einen in zwei Hauptgruppen geteilten Saal vor, wie im Parlament, die herzliche Unterstützung der Befürworter, noch bevor die Sängerin den Mund geöffnet hat, und die Zwischenfälle, die derartiges Verhalten zwangsläufig zur Folge hat«.

1902 *Ric et Rac*, 9.12.1933, Titelblatt. Dt. Übers.: »Wochenblatt für alle«.

1903 Barreyre, Jean: »Baliëff sourit«, in: *Ric et Rac*, 9.12.1933, S. 6. Dt. Übers.: »Sie hat ihre scharfen Kritiker, ihre überzeugten Anhänger. Sie singt, und die Zusammenkunft wird zu einer Kundgebung!«

1904 Lévy, Louis: »Le spectacle des »Noctambules«, in: *Le Populaire*, 25.1.1935, S. 4. Dt. Übers.: »Die Chansonniers machen Politik und verbergen ihre Meinungen nicht«.

10.1.3 Beispiel 3: Politisch engagierte Verlage

Die Netzwerkanalyse dieses Kapitels (siehe Abb. 39) basiert auf einer unter 8.2 erstellten Tabelle, in welcher publizierte, politische Werke exilierter Komponisten aufgelistet sind. Für die Netzwerkanalyse wurden zunächst Verbindungslinien von den Komponisten-Knotenpunkten zu ihren Werken gezogen, die für eine bessere Übersichtlichkeit – ähnlich der Vorgangsweise im vorigen Kapitel – entsprechend der »Knotenpunkt«-Spalte der Tabelle mit Nummern versehen wurden. Der zweite Schritt bestand in der Markierung von Verbindungen zu den Institutionen (also den Verlagen, Zeitungen oder anderen Institutionen), welche die jeweiligen Werke publizierten. Schließlich wurden Beziehungen der publizierenden Institutionen zu politischen Parteien bzw. zur Volksfront eingezeichnet. Auf diese Weise kann nachvollzogen werden, welchen Parteien die publizierenden Institutionen nahestanden, was wiederum indirekt Hinweise darauf gibt, in welchem politischen Milieu sich die Komponisten der publizierten Werke bewegten.

Bei der Betrachtung der Netzwerkdarstellung wird deutlich, dass die meisten Verbindungen zu politischen Parteien des kommunistischen Milieus führen. Eine zentrale Rolle spielte die Komintern als länderübergreifende, kommunistische Organisation. Von den länderspezifischen, kommunistischen Parteien sind am meisten Kontakte zum PCF nachzuweisen. Es folgt die KPD an zweiter Stelle. Zwei Verbindungen sind zur Kommunistischen Partei der USA (KPUSA) auszumachen und jeweils eine Verbindung zur KPU sowie zur Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei (KPTsch). Neben Beziehungen ins kommunistische Umfeld führen auch vereinzelt Verbindungen zu den Sozialisten, und zwar zur französischen, deutschen und österreichischen Sozialistischen Partei. Des Weiteren konnten Kontakte zur Front-Populaire-Bewegung ermittelt werden – was indirekt auch Beziehungen zu den französischen Kommunisten, Sozialisten und Radikalsozialisten impliziert, die Teil des Front Populaire waren. Einen gewissen Sonderfall stellt die in der Netzwerkdarstellung ersichtliche Generalität de Catalunya dar, da es sich nicht um eine Partei oder politische Bewegung handelt, sondern um die Gesamtheit der politischen Institutionen der spanischen Autonomen Gemeinschaft Katalonien. Im Falle mancher Institutionen konnten keine Kontakte in den politischen Bereich nachgewiesen werden, was aber nicht zwingend bedeutet, dass es keine entsprechenden Verbindungen gab. So lassen etwa diverse Namen von Zeitungen, in denen Lieder abgedruckt wurden – etwa *Auf zur Rettung*, *Die Anti-Kriegs-Aktion* oder *Der Arbeiter* – Beziehungen zur Politik vermuten. Mangels Belegen für konkrete Verbindungen

dungen der Blätter zu politischen Parteien wurden diese jedoch nicht in die Netzwerkanalyse aufgenommen.

Dass exilierte Komponisten ihre politischen Stücke hauptsächlich in kommunistischen Institutionen publizierten, lag zum einen darin begründet, dass die Komponisten der Kommunistischen Partei persönlich nahestanden. Zum anderen war die Kommunistische Partei im Bereich der Publikation aktiver als andere Parteien. Über das Verlagsnetzwerk speziell des PCF schreibt die Historikerin Marie-Cécile Bouju: »L'histoire des maisons d'édition du PCF est exceptionnelle dans l'histoire politique et culturelle française contemporaine en raison de leur nature, de leur durée (1920–1993) et du nombre de leurs publications«¹⁹⁰⁵. Die Komintern nahm Einfluss auf die Verlagstätigkeit des PCF, indem sie quasi als politische Richtungsgeberin für den PCF und dessen verlegerische Aktivitäten fungierte. So wurde etwa die Librairie de L'Humanité Mitte der 1920er Jahre unter dem Einfluss der Komintern dahingehend umstrukturiert, dass der Fokus stärker auf militante Texte gelegt wurde. Im Zuge dessen wurde die Institution durch das Bureau d'éditions, de diffusion et de publicité (BEDP) sowie die ESI ersetzt.¹⁹⁰⁶ Während der Front-Populaire-Regierung entwickelten sich die ESI wiederum zu »la maison d'édition du Front populaire des communistes«¹⁹⁰⁷. Wie in der Netzwerkanalyse zu sehen ist, wurden in den ESI ein Lied von Hanns Eisler sowie drei Werke von Louis Saguer veröffentlicht. Saguer war vermutlich seine Mitarbeit in der FMP hilfreich, um die entsprechenden Werke bei den ESI zu publizieren, denn die zwei Institutionen standen in gegenseitigem Austausch. Die FMP edierte auch selbst Werke von Eisler und Saguer, wodurch die Verbindungen zum PCF sowie zur Volksfrontbewegung zu erklären sind.

Ein weiterer Verlag mit Verbindungen zum PCF war der Verlag Henri Barbusse, in dem ein Lied von Paul Arma ediert wurde. Dieser Verlag war nach dem kommunistischen Politiker Henri Barbusse benannt, der eine bedeutende Figur der frühen Volksfrontbewegung darstellte, aber noch im Herbst 1935 verstarb. Des Weiteren können über die Publikation im Rahmen der AEAR, die mehrere Stücke Paul Armas herausgab, Kontakte zum PCF

1905 Bouju, Marie-Cécile: »Les maisons d'édition du PCF, 1920–1956«, in: *Nouvelles Fondations*, 3–4 (2007), Nr. 7–8, S. 260. Dt. Übers.: »In der politischen und kulturellen, französischen Zeitgeschichte ist die Geschichte der Verlagshäuser der Kommunistischen Partei Frankreichs angesichts ihrer Natur, ihrer Dauer (1920–1993) und der Anzahl ihrer Publikationen außergewöhnlich«.

1906 Vgl. ebd., S. 260–261.

1907 Ebd., S. 262, Hervorhebung von der Verfasserin. Dt. Übers.: »dem Verlagshaus der Volksfront der Kommunisten«.

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

ausgemacht werden. Zudem verweisen Lied-Publikationen in diversen Zeitungen – etwa *Commune*, *Mon Camarade*, *Sportif antifasciste* oder *L'Humanité* – ins Umfeld der Kommunistischen Partei Frankreichs. In der *Humanité* wurden ganze vier politische Stücke von Paul Arma publiziert.

Die Netzwerkverbindungen zur KPD kamen zum Teil über Zeitungseditionen in Blättern wie *Die Rote Fahne* (Organ der KPD) oder *Die junge Garde* (Zentralorgan des kommunistischen Jugendverbandes Deutschlands) zustande. Als KPD-Zeitungen wurden die genannten Journale nach ihrem Verbot in NS-Deutschland ab 1933 vom Exil aus herausgegeben. Auch die in der Netzwerkdarstellung ersichtliche KdAS, die gemeinsam mit dem Verleger W. Brandmeier im Jahr 1934 in die Herausgabe des Liederbuchs *Alles singt mit!* involviert war (das wiederum zahlreiche, im Exil entstandene Kampflieder von Paul Arma beinhaltet)¹⁹⁰⁸, wurde 1933 ins Exil verlegt und wirkte fortan im Saargebiet als Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar. Die zweite Auflage des Liederbuchs *Alles singt mit!* aus dem Jahr 1936 erschien dann beim Karl-Kneschke-Verlag im tschechoslowakischen Reichenberg, denn zu jener Zeit war auch bereits das Saargebiet an NS-Deutschland angeschlossen worden. Unabhängig von *Alles singt mit!* wurde bei Kneschke zudem ein Stück von Louis Saguer ediert. Da Karl Kneschke als Delegierter auf dem Gründungsparteitag der KPTsch und Mitbegründer der deutschen Sektion der KPTsch wirkte, wurde eine Netzwerk-Verbindung von ihm zur KPTsch gezogen. Als Exilverleger mit KP-Bezug bekannt war zudem Willi Münzenberg, der sich bereits in Deutschland für seine verlegerischen Tätigkeiten einen Namen gemacht hatte und in seinem Pariser Exilverlag Editions du Carrefour den Band *Lieder, Gedichte, Chöre* von Brecht und Eisler herausgab. Was die Netzwerkverbindungen zur KPUSA betrifft, kamen diese über zwei Zeitungspublikationen von englischen Fassungen des *Einheitsfrontliedes* Hanns Eislers in amerikanischen, kommunistischen Blättern zustande. Bei dem mit der ungarischen Exil-KP in Verbindung gebrachten Verlag A Munkásszemle Kiadása handelte es sich um eine mit der ungarischsprachigen, kommunistischen Wochenzeitung *Munkásszemle* assoziierte Institution. Jene sechs Stücke Paul Armas, die bei A Munkásszemle Kiadása auf Ungarisch erschienen, wurden im Rahmen eines Bandes mit dem Titel *Hat proletár tömegdal* publiziert.

Ins kommunistische Umfeld verweisen des Weiteren einige internationale Institutionen, die in die Publikation von Stücken exilierter Komponisten

1908 Die in *Alles singt mit!* enthaltenen Stücke von Hanns Eisler entstanden bereits vor dem Exil, weshalb sie in der Netzwerkanalyse nicht aufscheinen.

involviert waren. In diesen Fällen fand aufgrund der internationalen Prägung keine Zuordnung zu einer länderspezifischen, kommunistischen Partei statt, sondern sie wurden mit der Komintern assoziiert. Dies gilt beispielsweise für die Internationale Rote Hilfe, das Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme oder das Internationale Befreiungskomitee für Dimitroff, Thälmann, Torgler, Popoff, Taneff und alle gefangenen Antifaschisten in Deutschland.

Was die in der Netzwerkdarstellung aufgelisteten sozialistischen Parteien betrifft – also die deutsche SPD, die französische SFIO, die österreichische SDAP (Sozialdemokratische Arbeiterpartei) und die Belgische Arbeiterpartei – kamen alle Netzwerkverbindungen über Zeitungseditionen zustande. Dabei ist anzumerken, dass ausschließlich Stücke von Paul Arma in sozialistisch geprägten Zeitungen erschienen. Im Fall der anderen Komponisten sind über die Editionen ihrer politischen Stücke keine Verbindungen zu sozialistischen Parteien nachzuweisen.

In manchen Fällen konnten keine Verbindungen von verlegerisch tätigen Institutionen zu einzelnen politischen Parteien ermittelt werden, sehr wohl aber Verbindungen zur Volksfrontbewegung generell. Dies galt beispielsweise für das *Pariser Tageblatt* bzw. die *Pariser Tageszeitung*, die in ihrer Berichterstattung stets die Volksfrontpolitik befürwortete.¹⁹⁰⁹ Auch die Zeitung *L'Œuvre* unterstützte offen den Front Populaire.¹⁹¹⁰ Von den Verlagshäusern besaßen die Publications révolutionnaires, die Editions Ouvrières und die ESI Beziehungen zum Front Populaire. Bei den Publications révolutionnaires erschienen im Exil komponierte Lieder von Paul Arma sowie ein früheres Stück Hanns Eislers, das *Kominternlied*. Die Editions Ouvrières publizierten ebenfalls Stücke von Arma, und die ESI gaben Kompositionen von Hanns Eisler und vor allem Louis Saguer heraus. Nicht mit der französischen, aber mit der spanischen Volksfront stand wiederum die Generalitat de Catalunya in Verbindung, die 1936 ein »Comissariat de Propaganda« einrichtete, um gegen die Nationalisten im Spanischen Bürgerkrieg mobilzumachen. Im Rahmen dieser Propagandaeinheit wurde Eislers *Marcha del 5º Regimiento* im Jahr 1937 ediert und verbreitet.

1909 Vgl. Badia, Gilbert: »Die französische Volksfront im Spiegel des *Pariser Tageblatts*/der *Pariser Tageszeitung*«, in: *Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933–1940*, hrsg. von Hélène Rousel und Lutz Winckler, Bern: Peter Lang, 1992, S. 89–104.

1910 Nach der deutschen Besetzung Frankreichs änderte die Zeitung hingegen ihren politischen Kurs und kollaborierte mit dem Vichy-Regime (vgl. BnF Gallica: *Les principaux quotidiens*, URL: <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens>, Zugriff 6.3.2022).

10.2 Verschollen und wiederentdeckt: *Messe der Arbeit* (F. Landé)

Die Beschäftigung mit der *Messe der Arbeit* von Franz Landé geht mit diversen Fragen einher, die oftmals nicht eindeutig beantwortet werden können, da als einzige Quelle zum Werk die Partitur überliefert ist. Wie Beatrix Borchard betont, sind derartige Quellenlücken jedoch »kein beklagenswertes Manko, sondern essentiell«¹⁹¹¹ und bieten sich sogar explizit für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung an. Dies soll hier am Beispiel der *Messe der Arbeit* demonstriert werden. Wie bereits in der Einleitung dieses Abschnitts erwähnt, liegt im vorliegenden Kapitel der Fokus aber nicht ausschließlich auf der Quellenproblematik bzw. auf dem politischen Ausschnitt dieser Problematik, sondern es werden auch generelle Details zum Werk im Sinne einer allgemeinen Werkanalyse geklärt, da die *Messe der Arbeit* bislang noch nicht musikwissenschaftlich analysiert wurde.

Die *Messe der Arbeit* existierte im Denken der Musikwissenschaft und auch der Nachfahren Franz Landés bis ins Jahr 2013 nicht, da die Partitur zu dem Zeitpunkt erst entdeckt wurde und man so auch erst von der Existenz der Messe erfuhr. Mit dem Fund der handgeschriebenen Partitur in der Wohnung des verstorbenen Musikers Edgar Herzel im südwestdeutschen Biberach wurde also eine Quellenlücke geschlossen, die zuvor offiziell gar nicht vorhanden war. Herzel hatte 2011 Suizid begangen, woraufhin man im Jahr 2013 seine Wohnung ausräumte und im Zuge dessen in einer Schublade im Wohnzimmer das Manuskript der *Messe der Arbeit* fand. In derselben Lade befanden sich auch noch diverse andere Partituren – insbesondere klassische Kontrabass-Noten, denn Herzel war Kontrabassist. Die Noten müssen bereits länger dort gelegen haben – wahrscheinlich seit dem Neubezug des Hauses infolge einer Renovierung, die zwischen 1986 und 1988 stattgefunden hatte, vermutet die Finderin der Partitur, Antje Beducker.¹⁹¹²

Mit dem Fund der Partitur eröffneten sich diverse Fragen – zum Beispiel wie die Partitur der *Messe der Arbeit* in die Schublade von Edgar Herzel gelangte. Da der verstorbene Musiker Herzel dazu keine Auskunft mehr geben konnte und diesbezüglich auch keine Dokumente überliefert sind, kann darüber nur spekuliert werden. Dass Franz Landé Herzel die Partitur persönlich übergab, ist ausgeschlossen, denn Herzel wurde erst 1955 und somit

1911 Borchard 2006, S. 57.

1912 Vgl. E-Mail von Bettina Landé-Tergeist bezüglich der *Messe der Arbeit* von Franz Landé, 12.1.2019.

viele Jahre nach dem Tod Franz Landés (1942) geboren. Möglicherweise kam die Partitur über Hanna Landé, Franz Landés zweite Ehefrau, in Herzels Besitz, denn Hanna Landé ließ sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Konstanz nieder und hatte dabei offensichtlich Manuskripte ihres Mannes im Gepäck.¹⁹¹³ Wo sie diese während ihrer Zeit im Internierungslager aufbewahrt hatte, ist nicht bekannt. Da Edgar Herzel von 1979 bis 1985 im nur 80 Kilometer von Konstanz entfernten Feldkirch in Österreich Kontrabass studierte, könnte er auf diesem Weg in irgendeiner Weise zu den Noten gelangt sein. Denkbar wäre etwa eine Verbindung über die Protestantische Kirche Konstanz, der Hanna Landé im Jahr 1970 angeblich alle Partituren Franz Landés, inklusive wahrscheinlich auch der *Messe der Arbeit*, vermachte.¹⁹¹⁴ Die Kirche negiert heute jeglichen Besitz eines solchen Noten-Nachlasses¹⁹¹⁵, obwohl sich laut Franz Landés Enkelin namens Bettina Landé-Tergeist ein ehemaliger Kantor an die Partituren erinnerte¹⁹¹⁶. Es wäre aber genauso möglich, dass Edgar Herzel über Musikernetzwerke, über Freunde oder Lehrer am Konservatorium, irgendwie zu den Noten kam. Eine weitere Möglichkeit bestünde darin, dass die Partitur im Zuge des Prozesses der Wiedergutmachung Hanna Landés für die Ermordung Franz Landés im KZ Auschwitz über Düsseldorf nach Biberach gelangte. So informierte ein gewisser Serge Berné (dessen Name in Hanna Landés Wiedergutmachungs-Dokumenten aufscheint) Bettina Landé-Tergeist im Oktober 1998 darüber, dass Franz Landé seinem Vater Robert Berné einen Stapel Partituren überlassen habe. Nach dem Tod des Vaters habe seine Mutter im Jahr 1960 im Zuge der Wiedergutmachung von Hanna Landé die Noten an das Amt für Wiedergutmachung nach Düsseldorf geschickt.¹⁹¹⁷ Obwohl diese Partituren nicht ausfindig gemacht werden konnten und auch unklar bleibt, ob die *Messe der Arbeit* überhaupt Teil des Stapels war, wäre ein solcher Weg über Düsseldorf nach Biberach denkbar. Da die Frage des Weges der Partitur von Frankreich nach Biberach bislang nicht definitiv geklärt werden konnte, bleibt diese Quellenlücke vorerst offen.

1913 Vgl. ebd.

1914 Vgl. ebd.

1915 Vgl. E-Mail von Annette Höfer der Lutherpfarrei Konstanz bezüglich der *Messe der Arbeit* von Franz Landé, 8.7.2020. – E-Mail von Bettina Landé-Tergeist bezüglich der *Messe der Arbeit* von Franz Landé, 12.1.2019. – Private Sammlung Bettina Landé-Tergeist: Brief von Martin Lange an Klaus Mävers vom 14.10.1997.

1916 Vgl. E-Mail von Bettina Landé-Tergeist bezüglich der *Messe der Arbeit* von Franz Landé, 22.9.2020.

1917 Vgl. ebd.

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

Eine weitere zu klärende Frage betrifft die Datierung der *Messe der Arbeit*. Diesbezüglich kann anhand der Partitur eine ungefähre Einschätzung getroffen werden. So gibt etwa die auf dem Manuskript notierte Opuszahl Nr. 36 Hinweise auf den Entstehungszeitpunkt des Stücks. Bei der letzten überlieferten Komposition Franz Landés aus der Zeit davor, die mit einer Opuszahl versehen ist, handelt es sich um *Panzerkreuzer Potemkin* op. 23. Da die *Messe der Arbeit* die Opuszahl Nr. 36 trägt und Landé, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, die Opusnummern seiner Werke in chronologischer Folge vergab¹⁹¹⁸, kann eine Entstehung während des französischen Exils angenommen werden. Für dieses Annahme spricht auch das von Landé verwendete Notenpapier der französischen Marke Durand & Cie, einem bekannten französischen Verlagshaus. Zudem legte Landé der Partitur mit deutschem Text eine französische Textfassung bei, was ebenso auf einen Entstehungskontext mit Frankreich-Bezug hinweist. Die Tatsache, dass er den Text selbst verfasste und nicht wie im Fall seiner in Deutschland entstandenen Werke mit Textdichterinnen bzw. Textdichtern zusammenarbeitete, ist ebenso ein Hinweis auf eine Entstehung im Exil, abgeschnitten von diversen Kontakten zu anderen Kulturschaffenden.

Gattungstechnisch gesehen ist die *Messe der Arbeit* eine politische Messe und gehört somit einem seltenen Genre an. Zu vergleichen ist das Werk am ehesten mit anlassbezogenen, politisch motivierten Messen vom Ende des 18. Jahrhunderts. Ein bekanntes Beispiel wäre die *Nelson-Messe* (1798) von Joseph Haydn, die anlässlich des militärischen Sieges von Lord Horatio Nelson über Napoleon entstand.¹⁹¹⁹ In seiner *Messe der Arbeit* lehnte sich Landé in mehrfacher Hinsicht an die klassische Messtradition insbesondere des späten 18. Jahrhunderts an. So entschied er sich etwa für eine sinfonische Orchesterbesetzung mit Chor, Gesangssolistinnen und -solisten und Orgel, wie sie in der Zeit der Klassik immer üblicher wurde.¹⁹²⁰ Stilistisch orientierte sich Landé konkret am Typus der Ruralmesse bzw. Landmesse, denn er verwendete eine homophone Satzweise, arbeitete hauptsächlich mit den Hauptstufen der Tonleiter und reicherte die Dreiklänge nur selten mit harmoniefremden Tönen an. Der Aufbau der *Messe der Arbeit* in fünf Teilen ist

1918 Vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werkliste von Franz Landé aus dem Anhang des Klavierauszugs von Landés *Panzerkreuzer Potemkin* (Landé, Franz: *Panzerkreuzer Potemkin*, Düsseldorf, 1929, Klavierauszug, Selbstverlag Franz Landé, S. 86), in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 648.

1919 Vgl. Heister, Hanns-Werner: »Politische Musik«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12079>, Zugriff 6.3.2022.

1920 Vgl. Praßl, Franz Karl: »Messe, Missa«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Messe.xml, Zugriff 6.3.2022.

traditionell gestaltet. Anstatt Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei sind die Teile bei Landé aber ganz formlos mit »Teil I« bis »Teil V« bezeichnet und in insgesamt 26 Unternummern unterteilt. Auch die Wahl der Tempi entspricht der klassischen Messe, wenn Landé beispielsweise ein animiertes Tempo für den zweiten Teil (Gloria) und ein langsames Tempo für den Anfang des vierten Teils (Sanctus) schrieb. Die Tonart F-Dur, für die sich Landé entschied, stellt eine für Messen häufig verwendete Tonart dar. In diesem Sinne meinte etwa Rousseau im 18. Jahrhundert, dass sich F-Dur »Pour les Pièces devotes ou chants d'Eglise«¹⁹²¹, speziell für die Pastoralmesse, gut eigne. Zur Zeit der Klassik komponierten zum Beispiel Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart Messen in F-Dur, und auch vor und nach der Klassik schrieben prominente Komponisten – etwa Johann Sebastian Bach, Franz Schubert oder Anton Bruckner – Messen in dieser Tonart. Mit

The image shows a musical score for an organ and four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The organ part is in the top system, and the voices are in the bottom four systems. The music is in F major (one flat) and 3/4 time. The organ part consists of a series of chords, with a final cadence marked with a '7' and a double bar line. The voices enter with the lyrics 'Frie - de auf Er - den - !' and sing a simple melody. The Soprano part starts with a half note, followed by quarter notes. The Alto, Tenor, and Bass parts follow a similar pattern, with the Bass part starting on a lower note. The lyrics are 'Frie - de auf Er - den - !'.

Notenbeispiel 36

1921 Lempfrid, Wolfgang: »Sammlung historischer Quellentexte: Tonartencharakteristik – Dur-Tonarten – F-Dur«, in: *KölnKlavier*, URL: <http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/dur.html#fdur>, Zugriff 6.3.2022. Dt. Übers.: »Für fromme Stücke oder Kirchengesänge«.

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

dem plagalen Schluss am Ende der *Messe der Arbeit* (Orgel und Chor siehe Notenbeispiel 36) erinnert Landé an eine sakrale Tradition, denn diese Art der Kadenz ist für die Kirchenmusik typisch und wird deshalb in der Musikwissenschaft auch als »Kirchenschluss« bezeichnet.¹⁹²² Landé »sakralisiert« in seiner Messe also gewissermaßen Weltliches.

Für den Text der *Messe der Arbeit* orientierte sich Landé trotz der politischen Inhalte zum Teil am traditionellen Ordinariumstext, und zwar insbesondere zu Beginn der fünf Teile. Für diese Konzeption könnte sich Landé von der ähnlich aufgebauten *Messe des Lebens* (1905) von Frederick Delius nach Friedrich Nietzsche inspiriert haben lassen. Der Anfang des ersten Teils ist bei Landé an das Kyrie angelehnt, indem vier, jeweils mit »Herr« beginnende Verse aneinandergereiht vorkommen. Während es im Ordinarium heißt »Herr, erbarme dich (unser). Christus, erbarme dich (unser). Herr, erbarme dich (unser)«, schrieb Landé »Herr über Feuer und Wasser, Herr über Erde und Luft, Herr über Stein' und Metalle, Herr über Pflanze und Tier ist der Mensch!«. Landé kehrte also die Allmacht Gottes um, indem er den Menschen als Herren der Welt bezeichnete. Diese Vorgehensweise erinnert an Traditionen des »Umkehrens« bzw. Parodierens, wie sie bereits im mittelalterlichen Codex Buranus vorkamen. Des Weiteren könnte sich Landé in Anlehnung an den Aufbau des liturgischen Kyrie, in dem das »Herr, erbarme dich (unser)« nach dem »Christus, erbarme dich (unser)« noch einmal wiederholt wird, für eine Reprise der Anfangs-Passage entschieden haben. Im zweiten Teil verfuhr Landé die Textanlehnungen betreffend ähnlich wie im ersten Teil. Er ersetzte das liturgische »Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden den Menschen seines Wohlgefallens« durch »Ehre den Händen und Ehre dem Werkzeug, Ehre der Arbeit und Ehre dem Geist«. Auch der Beginn des dritten Teils ist an das Ordinarium angelehnt, und zwar an das Credo, das dem Glaubensbekenntnis (»Ich glaube an den einen Gott, den allmächtigen Vater ...«) entspricht. Landé formulierte die Passage folgendermaßen um:

»Ich glaube an die Allmacht aller Kräfte der Natur und an die ew'ge Geltung der Gesetze ihres Wirkens. Ich glaube an die Urkraft jeder Tier- und Pflanzen-Art, sich ewig anzupassen und vollkommener zu werden. Ich glaube an die Urkraft auch des menschlichen Geschlechts, Vollkommenheit durch stetige Entwicklung zu erringen.«¹⁹²³

1922 Vgl. Apel, Willi: *Harvard Dictionary of Music*, 2. Aufl., Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press, 1972, S. 454.

1923 Landé, Franz: *Messe der Arbeit*, Manuskript (Privatbesitz Bettina Landé-Tergeist).

Der vierte Teil ist formal an das Sanctus angelehnt, aber das »Heilig, heilig« bezieht sich nicht wie in der Liturgie auf Gott, sondern auf die Liebe. Am Beginn des fünften Teils zitierte Landé das Benedictus, wenn er die Floskel »Gepriesen sei(en)« sieben Mal wiederholte. Bezüglich der Anlehnung an die traditionellen Ordinarius-Teile ist hier ein gewisser Bruch zu beobachten, da der fünfte Teil des Ordinariums eigentlich das Agnus Dei darstellt, Landé sich aber auf das Benedictus bezog, das noch zum vierten Ordinarius-Teil gehört. Am Ende des fünften Teils der *Messe der Arbeit* nahm Landé dann aber doch noch Bezug auf die Friedens-Thematik des Agnus Dei, wenn er schrieb: »Nächstenliebe und Friede auf Erden!«.

Was den politischen Gehalt betrifft, stellt Landés Werk – wie der Titel *Messe der Arbeit* bereits suggeriert – eine Ode an die Arbeit dar. Somit entschied sich Landé für ein Sujet, das unter dem Front Populaire äußerst aktuell war, denn die Aufwertung der Arbeiterschicht und von deren Tätigkeiten waren der Volksfrontregierung ein Anliegen.¹⁹²⁴ Landé stilisierte die Arbeit gewissermaßen zu einer Religion hoch, in welcher der Mensch eine bedeutende Rolle einnimmt. Er vertonte den Beginn des Werks, wo der Mensch als Herr über die Natur beschrieben wird, majestätisch mit fulminantem Orchesterklang und Chor im Fortissimo. Die Stelle tritt durch ihren dreitaktigen Aufbau zusätzlich hervor, denn der Rest des Stücks folgt einem Schema von Vierer-Taktgruppen. Inhaltlich wird die Überlegenheit des Menschen über die Natur (in der dritten Nummer des ersten Teils) »durch die Macht seines Wissens und Wollens« begründet. Diese Stelle hob Landé musikalisch durch einen markanten Einwurf der Blechbläser und der Pauke besonders hervor. Die Harmonisierung mit einer Vollkadenz in d-Moll, der Paralleltartart der Haupttonart des Werks, vermittelt einen affirmativen und definitiven Charakter (Bläser, Pauke und Chor siehe Notenbeispiel 37).

Der zweite Teil ist von der Textur her durchlässiger gestaltet als der erste und legt einen Fokus auf die Gesangssolistinnen und -solisten. Diese Gestaltungsweise entspricht dem traditionellen Verhältnis des »Christe eleison« zum Kyrie. Mit drei Kreuzvorzeichen und der Tonart A-Dur bewegte sich Landé von der Haupttonart F-Dur zunehmend weg. Inhaltlich wird zu Beginn des zweiten Teils beschrieben, dass neben dem Geist auch das Werkzeug und die Arbeit den Menschen in diese übergeordnete Position verhalf, wenn es heißt: »Ehre den Händen und Ehre dem Werkzeug, Ehre der Arbeit und Ehre dem Geist, die aus dem umweltgebundenen Tierreich hoben die

1924 Vgl. hierzu Kap. 1.1.

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

The musical score is for a symphony orchestra and a vocal soloist. It consists of 11 staves. The top four staves are for Horns 1-4. The next two are for Trumpets 1-2. The next three are for Percussion: Alto, Tenor, and Bass. The Tuba part follows. The Soloist part is on the bottom staff, with German lyrics underneath. The lyrics are: "So durch die Macht sei-nes Wiss-sens und Wol-lens hebt sich der Mensch ü-ber al-le Na-tur!". The score includes dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *mf* (mezzo-forte). The time signature is 2/4.

Notenbeispiel 37

Menschheit zur Herrin der Welt!«. Im weiteren Verlauf wird der Unterschied zwischen dem triebgesteuerten Tier und dem weiter entwickelten Menschen noch näher ausgeführt. Landé arbeitete hier mit Lautmalerei, indem er die »Tier-Passage« den Bass-Solisten ausführen lässt, begleitet von tiefen Bläsern, während die »Mensch-Passage« hell klingt, da sie vom Solo-Sopran gesungen und von hohen Bläsern begleitet wird.

Der fulminante Beginn des dritten Teils wird durch den Einsatz der Blechbläser und des Chors im Fortissimo deutlich markiert. Die Orgel, die im zweiten Teil pausiert, ist nun wieder präsent. Die Orgelklänge erinnern zum einen an den liturgischen Charakter des Werks, lassen zum anderen aber auch Assoziationen mit dem Weltlich-Repräsentativen, in dem die Orgel ihre Ursprünge hat, aufkommen. »Ich glaube an die Urkraft auch des menschlichen Geschlechts, Vollkommenheit durch stetige Entwicklung zu erringen«, lautet hier der Text. Landé beließ es inhaltlich jedoch nicht bei der Zuversicht, dass die Menschheit Vollkommenheit erlangen wird, sondern betonte gleichzeitig, dass dieses Stadium noch nicht erreicht sei. Als aktuelle Problematik wird genannt, dass lediglich »eine dünne Schicht von Herren« Zugang zu Wissenschaft, Kunst und Technik hätten und dieses Privileg ausnützen würden, indem sie ihr Wissen und Können anderen Menschen vor-enthalten. Die so entstandene Kluft zwischen den Menschen wird im Text als zerstörerisch beschrieben. Diese Passage ist dramatisch instrumentiert, mit einem vollen Orchester inklusive Schlagwerk im Fortissimo, Tremolo-Läufen in den Streichern und Flöten-Trillern. Es wird an die Menschheit appelliert, die Selbstsucht hinter sich zu lassen und sich mit anderen zu vereinen, um gemeinsam zu einer positiven Entwicklung der Gesellschaft beizutragen sowie Not und Krankheiten zu besiegen. In diesem dramatischen dritten Teil der *Messe der Arbeit* modulierte Landé häufiger als in den vorigen Teilen, und zwar von As-Dur über c-Moll nach a-Moll und C-Dur.

Im vierten Teil der *Messe der Arbeit* pausiert die Orgel wieder, und das gesamte Geschehen beruhigt sich – entsprechend dem Sanctus, das üblicherweise einen ruhigeren Charakter besitzt. Nach und nach wird die Musik dann aber wieder schwungvoller, und der vierte Teil endet majestätisch mit Chor und vollem Orchester. Inhaltlich wird die Bedeutung der Liebe betont, die es den Menschen ermöglicht, sich fortzupflanzen und ihre Kinder auf eine bestimmte Weise zu erziehen, um »durch planvolle Arbeit gemeinsam mit anderen Menschen kraftvoll die widrige Umwelt zu meistern«. Harmonisch bewegt sich der vierte Teil vom dritten weit weg. Es wird von H-Dur nach E-Dur und G-Dur moduliert, um dann wieder in H-Dur zu landen.

Im fünften und letzten Teil wird mit der Rückkehr nach F-Dur von der Harmonik her der Kreis zum Anfang geschlossen. Im Text wird all jenen Menschen gedankt, die sich für die Freiheit und den Fortschritt der Menschen einsetzten und dafür zum Teil auf dem Scheiterhaufen oder am Galgen landeten, weil man ihre Leistung nicht anerkennen wollte. Zur musikalischen Darstellung des Scheiterhaufens griff Landé auf ein altbekanntes Mittel

10. Zur »Leerstellen«-Problematik

The musical score is for a vocal and orchestral work. It features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestra. The music is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal parts enter in the second measure with the lyrics: "Sie en - de - ten auf Schei - ter - hau - fen!". The instrumental parts, including Organ, Violins I & II, Viola, and Cello/Double Bass, enter in the third measure with a forte (*ff*) dynamic. The Organ part has a *ff* dynamic. The string parts have a *ff* dynamic. The score includes a rehearsal mark '8' above the string parts in the third measure. The dynamic *p* is indicated at the bottom of the page, and *ff* is indicated at the bottom of the string parts.

Org.

S
Sie en - de - ten auf Schei - ter - hau - fen!

A
Sie en - de - ten auf Schei - ter - hau - fen!

T
Sie en - de - ten auf Schei - ter - hau - fen!

B
Sie en - de - ten auf Schei - ter - hau - fen!

8

VI. 1

VI. 2

Vla.

Vc.

Kb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

p

ff

Notenbeispiel 38

zurück: den verminderten Septakkord, der unter anderem als »Schreckensakkord« bekannt ist und an der betreffenden Stelle durch Triller in den Streichern und die Dynamik Fortissimo im ganzen Orchester und im Chor umso dramatischer klingt (Orgel, Chor und Streicher siehe Notenbeispiel 38). Am Ende des fünften Teils wird an das ultimative Ziel der Arbeit und des Fortschritts erinnert, wenn es heißt: »Gepriesen sei die Befreiung der Menschheit von Krieg, Unterdrückung und Armut durch die gerechte Verwaltung des Reichtums zum Wohl aller Völker der Erde«. Die Messe endet mit den Worten »Nächstenliebe und Friede auf Erden!«. Mit diesem Schluss verweist Landé deutlicher als zuvor auf die politische Situation in den 1930er Jahren und den Terror des NS-Regimes, wenn von »Krieg« und »Unterdrückung« die Rede ist. Freilich könnte man die Inhalte der *Messe der Arbeit* auch als völlig unabhängig von den damaligen Gegebenheiten betrachten. Aufgrund von Landés eigener Flucht vor dem NS-Regime, seinen parteipolitischen Aktivitäten im Exil und seinem musikalischen Engagement im linken Milieu¹⁹²⁵ kann jedoch angenommen werden, dass er mit der Komposition der *Messe der Arbeit* sehr wohl politische Intentionen verfolgte.

Die *Messe der Arbeit* von Franz Landé wurde bislang weder publiziert noch aufgeführt. Ein erster Schritt in Richtung Aufführung und Publikation ist im Zuge der Entstehung dieses Buches erfolgt. So hat die Cellistin Hannah Amann im Auftrag von Bettina Landé-Tergeist und unter der Supervision der Autorin dieses Buches die gesamte Messe digitalisiert. Damit sind nun sowohl die Partitur als auch alle Orchesterstimmen verfügbar, wodurch einer Aufführung theoretisch nichts mehr im Wege steht. Was eine Uraufführung jedoch womöglich erschwert, ist der geringe Bekanntheitsgrad von Franz Landé und seinen Kompositionen. Zudem erfordert das Werk eine große Orchesterbesetzung mit Chor, Gesangssolistinnen und -solisten und Orgel, was ebenfalls eine gewisse Hürde für eine Aufführung darstellen mag.

1925 Vgl. hierzu insbesondere Kap. 2.3.5 sowie die Biografie Landés unter 2.2.

Fazit

Das vorliegende Buch wurde mit Paul Armas Worten »1936 commence, année de la grande espérance populaire!« eingeleitet, um zu veranschaulichen, welchen Enthusiasmus der Musiker während seiner Zeit im Exil in Frankreich mit dem Front Populaire verband. In der folgenden Textpassage erinnert sich Arma dann rückblickend an sein Engagement im Kontext der antifaschistischen Volksfrontbewegung:

»Au début, aussitôt après le choc hitlérien, on me vit militer inlassablement contre le fascisme, contre la guerre, pour la libération de Dimitrov et de Thaelmann, contre le racisme et l'antisémitisme, pour la liberté des jeunes, des femmes. J'ai mené ce combat avec mon arme: la musique, en composant, pour des causes que j'ai faites miennes, une cinquantaine de chants: chants révolutionnaires, chants de lutte, chants de masse, chants traduits en plusieurs langues et largement répandus dans une Europe malade. Ensuite, toujours avec mon arme, la musique, j'ai combattu pour la jeunesse, pour l'enfance, parce que j'ai décidé de regarder davantage vers l'avenir. Alors, j'ai composé [sic], pour des voix juvéniles, des œuvres dont les sujets étaient Travail, Liberté, Paix. Je les ai fait chanter avec optimisme, foi, espoir.«¹⁹²⁶

Paul Arma betont hier, dass das Komponieren politischer Werke einen Kernaspekt seines Engagements darstellte. Er schuf im Exil in Frankreich knapp 40 politische Stücke und zählte somit zu den produktivsten Kampfmusikkomponisten im Umkreis des Front Populaire. Hinzu kamen leitende Tätigkeiten im Rahmen von Laienchören und Agitproptruppen, Auftritte als Pianist und Chorleiter auf politisch motivierten Veranstaltungen mit politischem Repertoire, das Verfassen von Artikeln über politische Musik, Projekte in Zusammenarbeit mit dem französischen Bildungsministerium sowie parteipolitische Tätigkeiten.

1926 Arma; Arma [1986], S. 122–123. Dt. Übers.: »Zu Beginn, gleich nach dem Hitler'schen Schock, sah man mich unermüdlich gegen den Faschismus kämpfen, gegen den Krieg, für die Befreiung von Dimitrov und Thälmann, gegen Rassismus und Antisemitismus, für die Freiheit der Jugend, der Frauen. Ich habe diesen Kampf mit meiner Waffe, der Musik, geführt: indem ich für Anliegen, die ich zu den meinigen machte, etwa 50 Lieder komponierte: revolutionäre Lieder, Kampflieder, Massenslieder, Lieder, die in mehrere Sprachen übersetzt und in einem kranken Europa weit verbreitet wurden. Danach, immer noch mit Musik als Waffe, kämpfte ich für die Jugend, für die Kinder, weil ich beschlossen habe, vermehrt der Zukunft entgegenzublicken. Also habe ich Werke zu den Themen ›Arbeit‹, ›Freiheit‹, ›Friede‹ für jugendliche Stimmen komponiert. Ich habe sie mit Optimismus, Glaube, Hoffnung singen lassen.«

Mit seinem Engagement im Umfeld des Front Populaire verfolgte Arma explizit propagandistische Ziele – wie auch über die mehrfache Erwähnung der Musik als »Waffe« in obigem Zitat deutlich wird. Ähnlich verhielt es sich mit den exilierten Musikerinnen bzw. Musikern Hanns Eisler, Eberhard Schmidt und Cora Schmidt-Eppstein, für die ebenso der propagandistische Aspekt im Vordergrund stand. Joseph Kosma, Marianne Oswald und Louis Saguer wiederum gestalteten die Volksfrontbewegung mit, indem sie weniger gezielt propagandistisch agierten, sondern »gesellschaftskritisches« Repertoire in Übereinstimmung mit der Volksfrontideologie komponierten bzw. mit entsprechendem Repertoire auftraten und in Volksfront-nahen Institutionen tätig waren. Zum Wirken und Schaffen von Paul Dessau und Franz Landé im Exil in Frankreich ist nur wenig bekannt, jedoch kann im Fall von Dessau über die Betrachtung seiner Kompositionen gesagt werden, dass für ihn der kämpferische Aspekt im Vordergrund stand.

Mehrere exilierte Musikerinnen und Musiker waren im Exil in Frankreich parteipolitisch tätig und unterstützten dabei speziell die Kommunistische Partei, die sich für die Entstehung der Volksfrontbewegung hauptverantwortlich zeigte. Paul Arma blieb zunächst noch Mitglied der Exil-KPD, bevor er zur Kommunistischen Partei Frankreichs überwechselte. Eberhard Schmidt und Cora Schmidt-Eppstein engagierten sich ausschließlich in der Exil-KPD, propagierten aber auch in diesem Rahmen die Volksfrontpolitik. Franz Landé war im Kreis der Freunde der sozialistischen Einheit Deutschlands aktiv, die Willi Münzenberg mit dem Ziel der Schaffung einer deutschen Volksfront in Paris als Alternative zur stalinistischen KP gegründet hatte. Der für sein politisches Engagement bekannte Hanns Eisler war hingegen nie Mitglied einer Partei, obwohl er sich – wie auch Joseph Kosma – regelmäßig in kommunistischen Kreisen aufhielt. Marianne Oswald unterstützte ebenfalls keine konkrete Partei, kann aber über ihre diversen Auftritte im sozialistischen Milieu im Umkreis der Section française de l'Internationale ouvrière, der größten Front-Populaire-Regierungspartei, verortet werden. Im Fall von Paul Dessau weisen die Inhalte seiner Kompositionen der damaligen Zeit auf eine Nähe zu den Kommunisten hin, die er nach seinem Exil dann tatkräftig unterstützte. Für Louis Saguer sind keine Beziehungen zu einer politischen Partei nachzuweisen, sehr wohl aber zur Volksfrontbewegung an sich.

Die primär kommunistischen Tendenzen exilierter Komponisten spiegeln sich in deren damals entstandenen Werken wider. So propagiert ein Großteil der Kompositionen Inhalte in Übereinstimmung mit der KP bzw. der Volksfrontideologie. Häufig verwendete Themen waren die faschistische Bedro-

hung, die Gefahr eines potenziellen Krieges sowie das Leben und die Sorgen der Arbeiterschicht. Einige Stücke beinhalten explizit propagandistische Parolen des Front-Populaire-Wahlkampfs – zum Beispiel das Lied *Le Pain, la Paix, la Liberté* von Louis Saguer, welches das Motto der Volksfront im Titel trägt. Abgesehen von den vermittelten Inhalten verweisen auch die Verlags-häuser und Zeitungen, die für die Publikation der Werke sorgten, primär in ein kommunistisches Umfeld.

Gattungstechnisch reichte die Spanne vom Lied als der am meisten verbreiteten Form politischer Musik im französischen Exil bis hin zur Messe. Politische Botschaften wurden dabei vor allem über die Verwendung politisch aussagekräftiger Titel und Texte oder durch musikalische Zitate aus anderen politischen Werken vermittelt. Zudem trug in vielen Fällen die musikalische Umsetzung, häufig in einem Kampflied-Stil mit marschartigen Strukturen sowie unter der Verwendung von Agitprop-Elementen, zur Kreation eines politischen Profils der Werke bei. Zum Teil fand auch eine politische Aufladung »unpolitischer« Partituren statt, etwa über die Einbettung rein instrumentaler Stücke ohne unmittelbar »politische« Prägung in Volksfront-nahe Filme. Insgesamt haben die Musikanalysen gezeigt, dass sich die Komponisten mehrheitlich darum bemühten, in der musikalischen Gestaltung ihrer Stücke ein »eigenes Profil« zu kreieren und nicht eine durch traditionellen Gebrauch abgenutzte Sprache zu sprechen. Ein Beispiel dafür wäre die gehäuft festgestellte Übernahme modaler Charakteristika, die in den analysierten Kompositionen in unterschiedlichem Ausmaß deutlich wird. Durch derartige Verfahren erhalten die Werke ihre ganz eigene Prägung und zeigen auch in diesem Sinne die Charakteristik »politischer« Musik.

Wie die Stücke selbst deuten zudem die Aufführungskontexte diverser Werke aus dem französischen Exil auf eine Front-Populaire-Nähe hin. Die Aufführungen wurden oftmals im Rahmen politisch motivierter Veranstaltungen abgehalten, welche über die organisierenden Institutionen, Vorsitzenden, Rednerinnen und Redner, involvierten Künstlerinnen und Künstler sowie das präsentierte Programm als »Front-Populaire-nah« identifiziert werden konnten. Entsprechend den Forderungen der Front-Populaire-Kulturpolitik für eine inklusive »Kunst für alle und von allen« traten exilierte Berufsmusikerinnen und -musiker häufig gemeinsam mit Laienensembles vor einem aus Laien und Professionellen zusammengesetzten Publikum in Erscheinung. Es fanden also sowohl die Ausführenden als auch die Zuschauerinnen und Zuschauer betreffend Verflechtungen unterschiedlicher Professionalitätsebenen statt. Ebenso verschwammen die Grenzen zwischen Vor-

tragenden und Publikum, da letzteres immer wieder dazu angehalten wurde mitzusingen. Zum Teil glichen die Veranstaltungen aufgrund der politischen Stimmung, des politischen Repertoires und den zwischen den Stücken eingestreuten Propagandareden eher politischen Kundgebungen als einem üblichen Konzert.

Abgesehen von der Komposition und Aufführung politischer Werke sowie vom parteipolitischen Engagement konnte auch der Kontakt exilierter Musikerinnen und Musiker zu Volksfront-nahen Institutionen und politischen Künstlergruppen auf ein politisches Engagement hinweisen. Louis Saguer war beispielsweise als Pianist, Chorleiter, Komponist und Musikschriftsteller in der größten Musikinstitution des Front Populaire, der Fédération musicale populaire, tätig. Joseph Kosma stand als Filmmusikkomponist mit der Organisation Ciné-Liberté in Kontakt, die von der Volksfrontregierung mit der Absicht gegründet worden war, Regierungsaflinhalte zu propagieren. Paul Arma gründete mit seinen *Loisirs musicaux de la jeunesse* selbst eine Organisation, die Teil des Kulturförderprogramms der Volksfront darstellte und somit unmittelbar mit dem Front Populaire verbunden war. Hanns Eisler wirkte als Leiter des Internationalen Musikbüros in Moskau, das sich auf internationaler Ebene für eine Einheits- bzw. Volksfront im musikalischen Bereich einsetzte. Was die Mitarbeit in politischen Künstlergruppen betrifft, war Paul Arma als Dirigent und Komponist des kommunistisch geprägten Laienchors *Les Blouses Bleues de Bobigny* aktiv. Joseph Kosma betätigte sich als Pianist und Komponist in der von Jacques Prévert geleiteten Agitproptruppe *Le Groupe Octobre*, für die auch Hanns Eisler Musik schrieb. Kosma wirkte des Weiteren als Pianist im Exilkabarett *Die Laterne*, das für seine antifaschistischen Programme bekannt war und immer wieder mit Gaststars wie der Sängerin Marianne Oswald auftrat. Für die *Laterne* schrieb unter anderem Paul Dessau in Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht politisches Repertoire. Saguer wiederum war als Dirigent und Pianist in Aktivitäten des *Chorale Populaire de Paris* involviert. Mit diesen und weiteren Künstlergruppen traten exilierte Musikerinnen und Musiker im Rahmen diverser politisch motivierter Veranstaltungen auf.

Eine Reihe antifaschistischer Veranstaltungen konnte im Saarland im Vorfeld der Volksabstimmung vom 13. Januar 1935 verzeichnet werden, bei der über einen potenziellen Anschluss des Saargebietes an NS-Deutschland abgestimmt wurde. Paul Arma und Hanns Eisler konzertierten im Rahmen des Saarabstimmungskampfes als Leiter lokal ansässiger Chöre bei antifaschistischen Chorabenden. Bei diesen Konzerten kamen vielfach eigens

komponierte Kampflieder von Arma und Eisler zur Aufführung, darunter speziell zum Anlass der Volksabstimmung kreierte Stücke. Bei Paul Armas Chorabenden im Saargebiet stand auch Cora Schmidt-Eppstein, die noch bei weiteren KP-nahen Veranstaltungen im Saargebiet auftrat, als Gesangssolistin mit politischen Liedern auf der Bühne. Neben diesen Konzerten im Rahmen des Saarabstimmungskampfes besaß zudem die von Hanns Eisler geleitete, mehrtägige internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade in Straßburg im Juni 1935 eine bemerkenswerte antifaschistische Wirkungskraft. Als Vorbereitung auf dieses Ereignis organisierte Paul Arma in Paris ein Festival du Chant International, bei dem er mit antifaschistischen Gruppen diverse politische Eigenkompositionen präsentierte. Obwohl die hier beschriebenen Ereignisse noch vor der Regierungszeit des Front Populaire stattfanden, sind sie im Kontext der Volksfrontbewegung zu betrachten, welche sich damals gerade formierte und in Verbindung mit dem Saarabstimmungskampf und der Arbeitermusikolympiade auch in der Presse wiederholt erwähnt wurde.

Während der Zeit der Front-Populaire-Regierung erhielten dann die Medien Radio und Film zunehmend Auftrieb und wurden vermehrt für politische Propaganda genutzt. Als Filmmusik-Komponist gesellschaftskritischer Filme insbesondere in Zusammenarbeit mit Jean Renoir profilierte sich Joseph Kosma. Vereinzelt wirkte Kosma auch an Propagandafilmen der Kommunistischen Partei Frankreichs mit. Im Vorfeld der Volksfrontregierung hatte zudem bereits Eisler politisch gefärbte Filmmusiken für französische Filme beige-steuert. Im Bereich des Radios engagierte sich unter anderem Marianne Oswald im Rahmen der unmittelbar mit dem Front Populaire assoziierten Institution Radio-Liberté als Äquivalent von Ciné-Liberté. Des Weiteren war Paul Arma mit seinen *Loisirs musicaux de la jeunesse* in politische Radiosendungen involviert. Arma trat nicht nur im Radio auf, sondern kooperierte auch für die Aufführung seiner Stücke mit Radiosendern. Diese Tätigkeiten beschränkten sich nicht auf Frankreich, wenn er etwa Radio-Madrid während des Spanischen Bürgerkrieges Kampflieder zukommen ließ.

Neben Arma engagierten sich auch Paul Dessau, Hanns Eisler, Franz Landé, Marianne Oswald und Eberhard Schmidt während des Bürgerkrieges für die spanische Republik. Die nähere Betrachtung dieses Engagements war im Rahmen dieses Buches deshalb interessant, weil das Engagement der genannten Persönlichkeiten im Kontext der Volksfrontbewegung stattfand. So war der Spanische Bürgerkrieg in der Folge eines Putschs der Nationalisten gegen die spanische Volksfrontregierung ausgelöst worden. Arma, Landé

und Oswald zeigten ihr Mitgefühl mit der spanischen Republik, indem sie sich in Frankreich an Solidaritätsveranstaltungen beteiligten. Hanns Eisler reiste nach Spanien und trat dort gemeinsam mit dem Sänger Ernst Busch im Kreis von Interbrigadisten auf, die zudem in die musikalischen Darbietungen einbezogen wurden. Eberhard Schmidt kämpfte im Spanischen Bürgerkrieg mit der Waffe in der Hand im Rahmen der Internationalen Brigaden gegen den Faschismus und verarbeitete seine Erlebnisse im Anschluss an den Bürgerkrieg während seiner Internierung in Südfrankreich in der Form von Liedern. Auch Arma, Dessau, Eisler und Landé komponierten Stücke mit Bezügen zum Spanischen Bürgerkrieg.

Im Hinblick auf das kämpferische Engagement exilierter Musikerinnen und Musiker im Kontext des Spanischen Bürgerkrieges ebenso wie im Rahmen des französischen Front Populaire konnten einige Inkonsistenzen in der Überlieferung ausgemacht werden. Diese sind zum einen wiederholt zitierten Fehlinformationen in der Sekundärliteratur geschuldet. Zum anderen finden sich in den Memoiren mancher hier näher betrachteten Personen inkorrekte Informationen, die vermutlich aufgrund von Erinnerungslücken in Bezug auf die damalige Zeit zustande kamen, da besagte Memoiren erst Jahrzehnte später verfasst wurden. In den konsultierten Memoiren ist zudem – speziell den politischen Aspekt des Wirkens und Schaffens betreffend – ein nicht zu unterschätzender Grad an Selbstinszenierung zu beobachten. Demnach verfolgten die jeweiligen Personen beim Verfassen der Texte explizit die Intention, als »politisch engagiert« in Erinnerung zu bleiben.

Im Laufe der Untersuchungen für dieses Buch wurde deutlich, dass sich die heutige Perzeption von Prominenz oftmals nicht damit deckt, wer zu damaligen Zeiten bekannt und erfolgreich war. Von den hier näher betrachteten Akteurinnen und Akteuren waren im Exil in Frankreich wahrscheinlich Paul Arma und Marianne Oswald die prominentesten, während sie und auch ihr damaliges Engagement heute nur mäßig bekannt sind. Der Ursprung dieser Verschiebung zwischen der historischen Realität und jener, die von der Musikgeschichtsschreibung vermittelt wird, findet sich unter anderem in der Marginalisierung der Exilthematik vonseiten der musikwissenschaftlichen Forschung. Dieser wird zwar seit einiger Zeit mit entsprechenden Forschungsprojekten entgegengewirkt, jedoch zeigt die Tatsache, dass selbst über das Exil von prominenten Personen wie Paul Dessau heute nur wenig bekannt ist, die nach wie vor bestehenden Forschungslücken auf. Ein Grund für die Marginalisierung speziell des französischen Exils von Musikerinnen und Musikern stellt sicherlich auch die unübersichtliche Quellenlage dar, welche die Erforschung erschwert. Es ist eine akribische Detailarbeit mit

zum Teil unkonventionellen Quellen erforderlich, um das nur mäßig dokumentierte Wirken und Schaffen exilierter Musikerinnen und Musiker zurückzuverfolgen. Im Rahmen dieses Buches wurden etwa unzählige zeitgenössische Zeitungen durchgesehen – mit dem Ziel, Informationen über das politische Engagement exilierter Musikerinnen und Musiker aufzufindig zu machen. Diese zeitaufwändige Arbeit hat sich bezahlt gemacht, denn die französische Tagespresse und die Exilpresse erwiesen sich als äußerst fruchtbare Quellen.

Die Auswertung von Pressedokumenten ergab beispielsweise, dass das politische Engagement einiger Musikerinnen und Musiker im Exil in Frankreich immer wieder öffentlich Thema war und zum Teil heftig diskutiert wurde. Davon zeugen Pressediskurse sowie Schlagabtausche der linken und rechten Presse rund um einzelne Personen, um deren politische Kompositionen und Auftritte. Im Mittelpunkt entsprechender Artikel und Diskussionen standen speziell Paul Arma, Hanns Eisler und Marianne Oswald. Zum Teil gibt das politische Engagement von Musikerinnen und Musikern des französischen Exils bis heute Anlass zu politischen Streitigkeiten. So diskutierten linke und rechte Parteifraktionen in Saarbrücken etwa noch vor wenigen Jahren darüber, ob Cora Schmidt-Eppstein aufgrund ihres antifaschistischen Engagements in der Form eines nach ihr benannten Platzes in Saarbrücken geehrt werden sollte – mit dem Ergebnis einer Befürwortung des Projekts. Derartige Diskussionen der damaligen und heutigen Zeit zeigen auf, dass vom antifaschistischen Engagement exilierter Musikerinnen und Musiker im Kontext des Front Populaire eine nicht zu unterschätzende Wirkungskraft ausging. Aus NS-Deutschland geflohene Musikerinnen und Musiker des französischen Exils gestalteten die Volksfrontbewegung also nicht nur in vielfältiger Weise mit, sondern nahmen über ihr Engagement auch Einfluss auf die politischen Entwicklungen der Zeit.

Dank

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei all jenen bedanken, die mich im Laufe der Entstehung und Publikation des vorliegenden Buches unterstützt haben.

Ein besonderer Dank gilt ao. Univ.-Prof. Dr. Christian Glanz der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien für seine fachliche Unterstützung und seine Hinweise, die für den Forschungs- und Schreibprozess von großer Bedeutung waren. Des Weiteren danke ich Prof. Dr. Anna Langenbruch sowie Dr. Tobias Widmaier für ihre wertvollen Impulse und Anregungen.

Zudem bedanke ich mich bei allen Menschen, mit denen ich mich über meine Forschung austauschen durfte und die mich mit ihren konstruktiven Anregungen in meiner Arbeit weitergebracht haben. Dabei waren insbesondere Gespräche im Rahmen universitärer Seminare sowie bei Konferenzen wesentlich. Auch die Unterstützung von Bibliotheks- und Archivmitarbeiterinnen und -mitarbeitern war für meine Forschungsarbeit ausschlaggebend.

Ein weiteres Dankeschön gilt jenen Familien von Musikerinnen und Musikern des französischen Exils der 1930er Jahre, die mich in den Nachforschungen über ihre Familienmitglieder unterstützt haben. Es sei speziell der Enkelin des Musikers Franz Landé, Bettina Landé-Tergeist, sowie dem Sohn des Musikers Paul Arma, Robin Arma, gedankt.

Ich bedanke mich auch ganz herzlich bei meiner Mutter Marion Amann für das akribische Korrekturlesen meines Buches. Ein Dank gilt zudem meiner Schwester Hannah Amann, die mir bei der Digitalisierung der Notenbeispiele geholfen und mit ihrer Digitalisierung der *Messe der Arbeit* von Franz Landé einen bedeutenden Beitrag in Richtung Uraufführung dieses Werks geleistet hat. Meinem Ehemann Thomas Rauter danke ich für seine uneingeschränkte Unterstützung und Motivation während der gesamten Entstehung dieses Buches.

Schließlich bedanke ich mich beim Verlag edition text + kritik, speziell bei Johannes Fenner, für die gute Zusammenarbeit. Der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sei für die finanzielle Unterstützung aus den Mitteln der Publikationsförderung für Nachwuchswissenschaftler*innen sowie der Open-Access-Förderung der mdw gedankt.

Abkürzungsverzeichnis

AEAR	Association des écrivains et artistes révolutionnaires
ARAC	Association républicaine des anciens combattants
BEDP	Bureau d'éditions, de diffusion et de publicité
BnF	Bibliothèque nationale de France
CAP	Commission Administrative Permanente
CDU	Christlich Demokratische Union Deutschlands
CEDIAS	Centre d'études, de documentation, d'information et d'action sociales
CGT	Confédération générale du travail
CGTU	Confédération générale du travail unitaire
CNT	Confederación Nacional del Trabajo
CVIA	Comité de vigilance des intellectuels antifascistes
DAS/DASB	Deutscher Arbeiter-Sängerbund
DDR	Deutsche Demokratische Republik
ELZ	Elsaß-Lothringer Zeitung
ESI	Editions sociales internationales
FAI	Federación Anarquista Ibérica
FMP	Fédération musicale populaire
FPO	Fareinikte Partisaner Organisatzije
FS(G)T	Fédération sportive (et gymnique) du travail
FTOF	Fédération des théâtres ouvriers de France
IDAS	Internationale der Arbeitersänger
IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik
IMB	Internationales Musikbüro
IRTB	Internationaler revolutionärer Theaterbund
ISK	Internationaler Sozialistischer Kampfbund
JC	Jeunesses communistes
KdAS	Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger
KP	Kommunistische Partei
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
KPdSU	Kommunistische Partei der Sowjetunion
KPO	Kommunistische Partei-Opposition
KPÖ	Kommunistische Partei Österreichs
KPU	Kommunistische Partei Ungarns
LICP	Ligue internationale des combattants de la paix
LMJ	Loisirs musicaux de la jeunesse

Abkürzungsverzeichnis

NS	Nationalsozialismus bzw. nationalsozialistisch
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
OSE	Œuvre de secours aux enfants
PCF	Parti communiste français
POB	Parti ouvrier belge
PSF	Parti social français
SA	Sturmabteilung
SACEM	Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
SAP	Sozialistische Arbeiterpartei
SAS	Schweizerischer Arbeitersänger-Verband
SDAP	Sozialdemokratische Arbeiterpartei
SFIO	Section française de l'Internationale ouvrière
SIMC	Société internationale pour la musique contemporaine
SISL	Secours international solidarité liberté
SOPADE	Sozialdemokratische Partei Deutschlands im Exil
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SRI	Secours rouge international
SS	Schutzstaffel
TCRP	Syndicat général du personnel des Transports en commun de la région parisienne
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
UTIF	Union des théâtres indépendants de France
VVN	Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Traber, Kabakuk; Weingarten, Elmar (Hrsg.): *Verdrängte Musik: Berliner Komponisten im Exil*, Berlin: Argon, 1987, S. 210.
- Abb. 2: Reinhold, Daniela: *Paul Dessau 1894–1979: Dokumente zu Leben und Werk*, Berlin: Henschel, 1995.
- Abb. 3: Eisler-Haus Leipzig: *Hanns Eisler*, URL: <https://eisler-haus-leipzig.de/hanns-eisler/>, Zugriff 6.3.2022.
- Abb. 4: Pénet, Martin: *Tour de chant: Joseph Kosma (1905–1969) (3/5)*, 22.9.2019, URL: <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/tour-de-chant/joseph-kosma-1905-1969-3-5-2758162>, Zugriff 6.3.2022.
- Abb. 5: Privatbesitz Bettina Landé-Tergeist.
- Abb. 6: Girard, An. (Hrsg.): *Marianne Oswald*, Booklet, in: Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine, *Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS/10, »Documentation des activités culturelles de l'époque«.
- Abb. 7: Désarbre, Hervé: »Louis Saguer, il aurait cent ans en 1997«, in: *Piano*, 10 (1996/97), S. 74.
- Abb. 8: Schmidt, Eberhard: *Ein Lied – ein Atemzug: Erinnerungen und Dokumente*, hrsg. von Manfred Machlitt, Berlin: Verlag Neue Musik Berlin, 1987.
- Abb. 9: Privatbesitz Bettina Landé-Tergeist.
- Abb. 10: Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für eine Kulturpolitische Kundgebung in Sulzbach am 9.12.1934.
- Abb. 11: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 15.8.1934.
- Abb. 12: Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für ein Proletarisches Chor-Konzert in Saarbrücken am 12.8.1934.
- Abb. 13: *Der Gegen-Angriff*, 5.12.1934.
- Abb. 14: Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für das Festival du Chant International am 31. Mai 1935 in der Pariser Mutualité.
- Abb. 15: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, 6.5.1936, Rückseite.
- Abb. 16: Schebera, Jürgen: *Hanns Eisler: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz: Schott, 1998, S. 129.
- Abb. 17: Savitry, Émile: *Le Groupe Octobre avec Joseph Kosma de dos à gauche, Marcel Mouloudji au centre répétant dans »Le Tableau des merveilles«*, Paris, 1936, URL: http://www.emilesavitry.com/site/galerie.php?gal_id#ad-image-25, Zugriff 6.3.2022.
- Abb. 18: Kosma, Joseph: *Familiare*, Paris: Enoch, 1937.
- Abb. 19: Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werbeblatt mit dem achten Programm des Kabarets »Die Laterne« im Caveau Camille Desmoulins, Dezember 1937, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.
- Abb. 20: *Ce soir*, 12.1.38, S. 6.
- Abb. 21: *Pariser Tageszeitung*, 12.1.38, S. 3.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 22: Archiv der Akademie der Künste Berlin: Eintrittskarte für die Uraufführung von »99%« in Paris am 21.5.1938, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.
- Abb. 23: Ciné-Archives: *Temps des cerises (Le)*, URL: https://parcours.cinearchives.org/Les-films-TEMPS-DES-CERISES-_LE_-565-21-0-2.html?, Zugriff 6.3.2022.
- Abb. 24: Artnet: *La Grande Illusion*, Plakat, URL: http://www.artnet.com/artists/bernard-lancy/la-grande-illusion-uTPL86Z-IGYhP_Uho_Kw4g2, Zugriff 6.3.2022.
- Abb. 25: Renoir, Jean: *La Grande Illusion*, Boulogne-Billancourt: Universal Studio-Canal, 2012 [1937].
- Abb. 26: Arma, Paul: *Secours à nos combattants!*, Paris: La Défense, 1935. – Arma, Paul: *Chant de Thaelmann*, Paris: La Défense. – Arma, Paul: »Thälmannlied«, in: *Rode hulp*, Dezember 1934. – Arma, Paul: *Tous à la guerre!*, Paris: Publirime, 1934. – Arma, Paul: *La Commune d'Oviedo*, Paris: La Défense.
- Abb. 27: Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar (Hrsg.): *Alles singt mit! Sammlung neuer und alter Kampflieder*, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 3.
- Abb. 28: Arma, Paul: *Droit vers le but*, Paris: Editions Ouvrières, 1942.
- Abb. 29: Ciné-Archives: *Contexte historique 1934–1935*, URL: <https://parcours.cinearchives.org/Le-parcours-520-0-0-0.html>, Zugriff 6.3.2022.
- Abb. 30: *L'Œuvre*, 14.7.1936, S. 6.
- Abb. 31: *L'Humanité*, 6.2.1937, S. 8.
- Abb. 32: Brecht, Bertolt; Eisler, Hanns: *Lieder, Gedichte, Chöre*, Paris: Editions du Carrefour, 1934.
- Abb. 33: *Chantons au vent*, Spezialausgabe, November 1938.
- Abb. 34: *Chantons au vent*, Juli/August 1938.
- Abb. 35: Hoffmann, Ludwig; Siebig, Karl: *Ernst Busch: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Berlin: Henschel, 1987, S. 194.
- Abb. 36: Phleps, Thomas: »Guernica – Musik im Exil«, in: *Paul Dessau: Von Geschichte gezeichnet*, Symposionsbericht des Musikfestes Hamburg 1994, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim: Wolke, 1995, S. 72.
- Abb. 37: selbst erstellt mithilfe der Software SocNetV 2.5.
- Abb. 38: selbst erstellt mithilfe der Software SocNetV 2.5.
- Abb. 39: selbst erstellt mithilfe der Software SocNetV 2.5.

Literatur- und Quellenverzeichnis

I Zeitgenössische Presseartikel

- A. B.: »On a présenté hier ›Dans les rues‹ le nouveau film de Victor Trivas«, in: *Paris-soir*, 27.7.1933, S. 6.
- Achard, Paul: »Le faux 1933 et le vrai«, in: *Comœdia*, 19.6.1933, S. 2.
- Anon.: »I. Int. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade: Pfingsten 1935 in Straßburg«, in: *Der Kämpfer* (Zürich), 18.6.1935.
- Anon.: »I. Internat. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade Europas: 8.–10. Juni in Straßburg«, in: *Der Kämpfer* (Zürich), Juni 1935 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 3615).
- Anon.: »I. Internationale Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade: 8. bis 10. Juni in Strassburg«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung*, Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 103–104.
- Anon.: »1200 in den Konzertabenden der Kampfgemeinschaft der Arbeiter-Sänger«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 26.6.1934.
- Anon.: »20.000 travailleurs ont assisté hier à la magnifique fête des syndicats parisiens«, in: *L'Humanité*, 27.6.1937, S. 2.
- Anon.: »A 15 heures 30, les troupes du front populaire ont commence à défiler de la Bastille à la Nation«, in: *Paris-soir*, 15.7.1935, S. 5.
- Anon.: »A munkásszinjászók a sajtóért: 1.000 néző jun. 2.-i Kultürestünkön«, in: *Munkásszemle*, 9.6.1934, S. 6.
- Anon.: »A Strasbourg, triomphe de la musique ouvrière«, in: *L'Humanité*, 13.6.1935, S. 4.
- Anon.: »A tout prix, battre le fascisme: Pour un large front populaire antifasciste«, in: *L'Humanité*, 12.10.1934, S. 4.
- Anon.: »Arbeitermusiker und Sängler wurden niedergeschlagen und eingekerkert weil sie die Internationale sangen«, in: *L'Humanité* (deutsche Ausgabe), 12.6.1935.
- Anon.: »Auch dich geht's an!«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 8.10.1934.
- Anon.: »Auch dienstags ›Die Laterne‹«, in: *Pariser Tageblatt*, 17.4.1934, S. 3.
- Anon.: »Aus den Vereinen. Bemerkungen zu zwei Sonderveranstaltungen des Jugendbundes«, in: *Nachrichtenblatt der Synagogen-Gemeinde des Kreises Saarbrücken*, 6. Jg., Nr. 5, 3.8.1933, S. 3.
- Anon.: »Brecht-Urauffuehrung«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.5.1938, S. 3.
- Anon.: »Bruno Walter gratuliert: Zur Gründung der ›Philharmonia‹ – Ein Emigrant-Oratorienchor und Liebhaber Symphonieorchester in Paris«, in: *Pariser Tageblatt*, 13.4.1934, S. 3.
- Anon.: »C'est bien le vendredi 31 mai que l'harmonie socialiste participera au Festival du Chant révolutionnaire«, in: *Le Populaire*, 28.5.1935, S. 6.
- Anon.: »Cabaret: ›Die Laterne‹«, in: *Pariser Tageblatt*, 22.1.1936, S. 3.
- Anon.: »Cabaret ›Laterne‹«, in: *Pariser Tageszeitung*, 10.12.1937, S. 5.
- Anon.: »Cercle Etienne-Marcel«, in: *L'Humanité*, 4.4.1936, S. 4.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Anon.: »Coin des organisations«, in: *République sociale*, 18.5.1935.
- Anon.: »Commémoration de Paul et Laura Lafargue«, in: *Le Populaire*, 29.11.1936, S. 8.
- Anon.: »Communications«, in: *L'Humanité*, 11.3.1937, S. 6.
- Anon.: »Communications diverses«, in: *Le Populaire*, 10.5.1935, S. 2.
- Anon.: »Concert au profit des enfants d'Espagne en exil organisé par la Fédération musicale populaire«, in: *Ce soir*, 23.6.1937, S. 6.
- Anon.: »Convocations: Radio-Liberté«, in: *Le Populaire*, 11.11.1936, S. 6.
- Anon.: »Courrier«, in: *Le Populaire*, 10.7.1937, S. 8.
- Anon.: »Courrier«, in: *Le Populaire*, 5.3.1938, S. 7.
- Anon.: »Courrier des spectacles: Ciné-Liberté présente (en séance publique)«, in: *L'Humanité*, 22.2.1938, S. 7.
- Anon.: »Demain soir grande fête syndicale dans le 10^e arrondissement«, in: *L'Humanité*, 25.9.1936, S. 5.
- Anon.: »Der 6. Januar an der Saar: Triumphzug der siegenden Volksfront«, in: *Der Gegen-Angriff* (Prag), 9.1.1935.
- Anon.: »Der Ballon«, in: *Pariser Tageblatt*, 25.2.1934, S. 6.
- Anon.: »Der Verlauf der »Internationalen Musik- und Gesangs-Olympiade« in Strassbourg.«, in: *Elsässer Bote*, 7. Jg. Nr. 135, 12.6.1935, S. 5.
- Anon.: »Des concerts pour nos écoliers«, in: *Le Populaire*, 31.1.1938, S. 7.
- Anon.: »Deutsche Lieder in Paris«, in: *Die Zukunft*, 14.7.1939, S. 8.
- Anon.: »Deutschland bricht Saar-Abkommen: Wüste Hetze trotz des offiziellen Neutralitätsversprechens«, in: *Pariser Tageblatt*, 27.9.1934, S. 1
- Anon.: »Die 1. Arbeiter Musik- und Gesangolympiade Europas fördert immer grössere Interessen«, in: *L'Humanité* (deutsche Ausgabe), 1.6.1935.
- Anon.: »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 7.1.1938, S. 7.
- Anon.: »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 8.1.1938, S. 6.
- Anon.: »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 14.1.1938, S. 7.
- Anon.: »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 21.1.1938, S. 7.
- Anon.: »Die Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 4.4.1934, S. 3.
- Anon.: »Die Laterne spielt wieder!«, in: *Pariser Tageszeitung*, 1.12.1937, S. 3.
- Anon.: »Die Sowjets in der Welt voran!: Zwei Neuaufführungen des revolutionären Theaters und der Musik«, in: *Arbeiter*, 27./28.5.1934.
- Anon.: »Die Zwischenfälle bei der Musik- und Gesangs-Olympiade.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, 7. Jg., Nr. 134, Beilage vom 12.6.1935, S. 1.
- Anon.: »Discussion sur les rapports généraux, de trésorerie et d'organisation«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1936, S. 8.
- Anon.: »Du 8 au 10 juin aura lieu à Strassbourg la première olympiade internationale de musique ouvrière«, in: *L'Humanité*, 15.1.1935, S. 6.
- Anon.: »Einheitsfront an der Saar: Erste gemeinsame Kundgebung der Sozialdemokraten und Kommunisten«, in: *Pariser Tageblatt*, 6.7.1934, S. 1.

- Anon.: »Erste Internationale Arbeiter Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Journal d'Alsace et de Lorraine*, 11.6.1935.
- Anon.: »Exposition de la presse et de la littérature du Front populaire«, in: *L'Humanité*, 22.2.1936, S. 6.
- Anon.: »Exposition de la presse et de la littérature du Front populaire«, in: *L'Humanité*, 5.2.1937, S. 6.
- Anon.: »Exposition de la presse et de la littérature du Front populaire«, in: *Le Peuple*, 23.2.1936, S. 4.
- Anon.: »Exposition internationale sur le Fascisme«, in: *L'Œuvre*, 17.4.1935, S. 7.
- Anon.: »Exposition internationale sur le fascisme«, in: *Regards*, 21.3.1935, S. 12.
- Anon.: »Femmes, courage!«, in: *Femmes*, März 1935.
- Anon.: »Festival de »La Flèche««, in: *La Flèche*, 25.5.1935, S. 2.
- Anon.: »Festival du Chant International«, in: *La Défense*, 24.5.1935.
- Anon.: »Festival du chant international«, in: *Regards* (Paris), 30.5.1935.
- Anon.: »Fête anniversaire de la République«, in: *Le Populaire*, 4.9.1936, S. 2.
- Anon.: »Fête anniversaire de la République«, in: *Le Populaire*, 5.9.1936, S. 2.
- Anon.: »Fête musicale des Loisirs Musicaux de la Jeunesse: Programme«, in: *Chantons au vent*, hrsg. von den Loisirs Musicaux de la Jeunesse, Juni/Juli 1939.
- Anon.: »Fête sensationnelle«, in: *L'Humanité*, 8.3.1934, S. 6.
- Anon.: »Fêtes et soirées«, in: *Rouge-Midi*, 11.12.1936, S. 3.
- Anon.: »Fêtes, meetings, conférences«, in: *L'Humanité*, 8.6.1935, S. 6.
- Anon.: »Frauen-Kundgebung«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 21.12.1934.
- Anon.: »Gaité, Studio d'Art comique«, in: *Comœdia*, 30.1.1934, S. 5.
- Anon.: »Gau-Liedertag in St. Arnual«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), Beilage vom 31.10.1934.
- Anon.: »Grand concert«, in: *L'Humanité*, 21.3.1935, S. 2.
- Anon.: »Grand gala artistique«, in: *Le Populaire*, 26.2.1935, S. 5.
- Anon.: »Grand rassemblement populaire du dimanche 28 juin 1936, à Choisy-le-Roi à l'occasion du centenaire de Rouget de Lisle«, in: *L'Humanité*, 26.6.1936, S. 4.
- Anon.: »Grande Fête Annuelle«, in: *Le Populaire*, 13.1.1937, S. 1.
- Anon.: »Grande fête artistique«, in: *L'Humanité*, 19.3.1935, S. 6.
- Anon.: »Grande fête artistique du »Populaire««, in: *Le Populaire*, 15.10.1936, S. 6.
- Anon.: »Grande Fête de Secours et de Solidarité«, in: *La Révolution Proletarienne*, 25.2.1938, S. 13–61.
- Anon.: »Grande fête de solidarité franco-juive et italienne«, in: *La Défense*, 17.11.1933, S. 3.
- Anon.: »Grande fête des Bretons émancipés«, in: *L'Humanité*, 5.12.1936, S. 7.
- Anon.: »Grande Fête d'Inauguration de la Maison du Peuple«, in: *L'Exploité*, 13.4.1935.
- Anon.: »Grande Fête Populaire«, in: *Le Populaire*, 12.7.1936, S. 4.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Anon.: »Grande soirée«, in: *L'Univers israélite*, 4.12.1936, S. 199.
- Anon.: »Grande soirée artistique«, in: *Le Populaire*, 17.7.1936, S. 5.
- Anon.: »Grande Soirée Artistique«, in: *Le Populaire*, 14.11.1936, S. 8.
- Anon.: »Grande Soirée Artistique«, in: *Le Populaire*, 25.11.1936, S. 6.
- Anon.: »Grande Soirée Artistique et de Gala«, in: *Le Populaire*, 18.11.1936, S. 6.
- Anon.: »Grande Soirée Artistique et de Solidarité«, in: *L'Humanité*, 29.10.1935, S. 2.
- Anon.: »Grande soirée des variétés«, in: *L'Espagne Antifasciste*, 7.11.1936, S. 1.
- Anon.: »Grandiose Eisler-Kundgebung in Neunkirchen«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 24.1.1934.
- Anon.: »Große proletarische Kultur-Kundgebung«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 4.12.1934.
- Anon.: »Hanns Eisler vom Strassburger Sender im Namen Matfords am Sprechen verhindert«, in: *L'Humanité* (Straßburg), 8.6.1935.
- Anon.: »Heute Abend: Gala der »Laterne« mit Marianne Oswald und Maurice Rostand«, in: *Pariser Tageszeitung*, 12.1.1938, S. 3.
- Anon.: »Hommage à Ernst Thaelmann à l'occasion de son 51^e anniversaire«, in: *L'Humanité*, 11.4.1937, S. 3.
- Anon.: »Hommage à Ernst Thaelmann à l'occasion de son 51^e anniversaire«, in: *L'Humanité*, 16.4.1937, S. 4.
- Anon.: »Horst-Wessel-Glockenspiel in Saarbrücken«, in: *Pariser Tageblatt*, 31.3.1934, S. 1.
- Anon.: »Il nous faut des chants populaires!«, in: *L'Œuvre*, 14.7.1936, S. 6.
- Anon.: »Informations culturelles«, in: *L'Humanité*, 13.9.1936, S. 8.
- Anon.: »Interview mit Hanns Eisler«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung* (Bern), 25. Jg., Nr. 13/14, 1.7.1935, S. 104–105.
- Anon.: »Kampfgemeinschaft der Arbeiter-Sänger und Arbeiter-Sängerbund Saar rufen zur Antifaschistischen Heerschau am 26. August!«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 15.8.1934.
- Anon.: »Kleines Notizbuch: Neues Programm in der Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 10.5.1934, S. 3.
- Anon.: »Kommt alle in die Hans Eisler-Veranstaltungen!«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 18.1.1934.
- Anon.: »Konzert spanischer Freiheitslieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.3.1937, S. 5.
- Anon.: »Kulturabend des Bundes der Freunde der Sowjetunion Saarbrücken«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 28./29.10.1934.
- Anon.: »Kulturfaschismus in Strassbourg. Faschistische Terrormaßnahmen gegen die 1. Internationale Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassbourg« (Archiv der Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 4687, urspr. Parteiarchiv der KPdSU, Moskau, Fond 50, Mappe 101).
- Anon.: »L'apothéose du rassemblement«, in: *L'Humanité*, 10.8.1934, S. 6.
- Anon.: »L'argent de l'étrangers«, in: *L'Action française*, 20.9.1937, S. 1.

- Anon.: »L'hommage des amis de la liberté et de la paix à Paul Vaillant-Couturier«, in: *L'Humanité*, 13.10.1937, S. 7.
- Anon.: »L'Humanité vous appelle ...«, in: *L'Humanité*, 30.8.1937, S. 2.
- Anon.: »La chorale des AMIS DE LA NATURE«, in: *Chantons au vent*, Oktober/November 1938.
- Anon.: »La chorale des jeunes«, in: *Chantons au vent*, April 1938.
- Anon.: »La Chorale russe de l'Union de repatriement«, in: *L'Humanité*, 20.5.1936, S. 4.
- Anon.: »La commémoration du 14^e anniversaire de la révolution bolchevique à la Grange-aux-Belles: Les Blouses Bleues«, in: *L'Humanité*, 9.11.1931, S. 2.
- Anon.: »La commémoration Paul et Laura Lafargue«, in: *Le Populaire*, 4.12.1936, S. 6.
- Anon.: »La course des courses«, in: *L'Humanité*, 4.2.1938, S. 2.
- Anon.: »L'activité de nos comités: Haute-Vienne«, in: *La Défense*, 31.3.1933, S. 4.
- Anon.: »La fête de »L'Humanité« à Garches: Les »Blouses bleues« de Bobigny«, in: *L'Humanité*, 19.9.1932, S. 4.
- Anon.: »La grande fête de l'»Humanité« commence aujourd'hui à Garches«, in: *L'Humanité*, 4.9.1937, S. 6.
- Anon.: »La grande nuit des étoiles populaires aura lieu le 11 décembre à minuit trente au théâtre Sarah-Bernhardt«, in: *Ce soir*, 11.12.1937, S. 7.
- Anon.: »La Musique: La soirée des Amis du Monde«, in: *Comœdia*, 2.6.1934, S. 2.
- Anon.: »La nuit des Auberges de Jeunesse«, in: *Le Populaire*, 18.11.1937, S. 6.
- Anon.: »La »Nuit des Innocents« organisée par »Ce soir« a été un magnifique succès«, in: *L'Humanité*, 6.6.1937, S. 7.
- Anon.: »La première journée du congrès socialiste de Marseille«, in: *L'Humanité*, 11.7.1937, S. 1.
- Anon.: »La présentation du matériel électoral du parti et du film »Le temps des cerises«, in: *L'Humanité*, 21.9.1937, S. 4.
- Anon.: »La radio«, in: *Le Populaire*, 27.1.1937, S. 7.
- Anon.: »La Radio: Vous entendrez demain«, in: *Le Populaire*, 13.1.1937, S. 6.
- Anon.: »La Radio: Vous entendrez demain«, in: *Le Populaire*, 14.1.1937, S. 6.
- Anon.: »La T.S.F.: Vous entendrez demain«, in: *Le Populaire*, 21.7.1934, S. 6.
- Anon.: »Le 31 mai à Paris: Festival du chant international«, in: *L'Humanité*, 23.5.1935, S. 6.
- Anon.: »Le 31 mai à Paris: Festival du chant international«, in: *Le Peuple* (Paris), 22.5.1935, S. 2.
- Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 17.12.1937, S. 7.
- Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 24.12.1937, S. 7.
- Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 25.12.1937, S. 6.
- Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 31.12.1937, S. 7.
- Anon.: »Le Cabaret des Allemands à Paris »Die Laterne«, in: *Ce soir*, 2.1.1938, S. 7.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Anon.: »Le Chant du Monde vous présente 10 disques«, in: *Regards*, 5.5.1938, S. 20.
- Anon.: »Le cinéma et le parti«, in: *Le Populaire*, 3.4.1936, S. 4.
- Anon.: »Le grand metteur en scène allemand Piscator parlera cet après-midi à Paris«, in: *L'Humanité*, 16.6.1934, S. 6.
- Anon.: »Le Groupe ›Regards‹ à la fête de la jeunesse travailleuse«, in: *Regards*, 2.3.1934, S. 15.
- Anon.: »Le meeting de Bullier«, in: *L'Humanité*, 23.1.1934, S. 2.
- Anon.: »le Peuple de Paris viendra commémorer la Commune«, in: *Le Populaire*, 18.3.1938, S. 8.
- Anon.: »Le premier lundi des loisirs organisé par Léo Lagrange«, in: *Le Populaire*, 8.11.1937, S. 5.
- Anon.: »Le succès du festival du chant international à Paris«, in: *L'Humanité*, 18.6.1935, S. 6.
- Anon.: »Le Temps des Cerises« à la censure«, in: *L'Œuvre*, 20.11.1937, S. 7.
- Anon.: »Le Théâtre: Au groupe ›Regards‹«, in: *Comœdia*, 20.4.1936, S. 2.
- Anon.: »Les blouses bleues de Bobigny«, in: *L'Humanité*, 30.9.1933, S. 5.
- Anon.: »Les camelots du roi se livrent à une agression contre l'Exposition internationale sur le fascisme«, in: *L'Humanité*, 18.3.1935, S. 2.
- Anon.: »Les Cercles«, in: *Ce soir*, 5.3.1938, S. 6.
- Anon.: »Les fêtes de ›Radio-Liberté‹«, in: *L'Humanité*, 12.11.1936, S. 6.
- Anon.: »Les fêtes de Radio-Liberté«, in: *L'Humanité*, 14.11.1936, S. 7.
- Anon.: »Les Grandes Manifestations«, in: *Le Populaire*, 4.4.1938, S. 7.
- Anon.: »Les grandes manifestations«, in: *Le Populaire*, 6.4.1938, S. 7.
- Anon.: »Les ›L. M. J.‹ pour l'Espagne«, in: *Vendredi*, 30.7.1937, S. 6.
- Anon.: »Les nouveautés de la semaine: Des chants – de la musique«, in: *L'Humanité*, 29.9.1936, S. 8.
- Anon.: »Liederabend der Arbeiter-Sänger!«, in: *Arbeiter-Zeitung*, 15.11.1934.
- Anon.: »Liederabend der Arbeitersänger«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 14.11.1934.
- Anon.: »Marianne Oswald«, in: *Ce soir*, 12.3.1938, S. 6.
- Anon.: »Marianne Oswald a chanté chez les grévistes«, in: *Le Populaire*, 9.6.1936, S. 2.
- Anon.: »Marianne Oswald qui tenta de se suicider est hors de danger«, in: *Le Populaire*, 1.3.1937, S. 2.
- Anon.: »Marianne Oswald tente de mettre fin à ses jours en absorbant du gardenal«, in: *L'Humanité*, 28.2.1937, S. 1.
- Anon.: »Matinée artistique«, in: *Le Travailleur de la banlieue ouest*, 10.10.1936.
- Anon.: »Musik für alle: Ein Gespräch mit Hanns Eisler«, in: *Die Volksillustrierte*, 8.12.1937.
- Anon.: »Musik und politische Verhetzung. Lehren einer ›Olympiade‹«, in: *Le Nouveau Journal* (Straßburg), 12.6.1935.
- Anon.: »nagy kultürestet«, in: *Munkásszemle*, 2.6.1934, S. 1.

- Anon.: »Nieder mit dem Terror gegen die Arbeiterkunst! Ein Tatsachenbericht über die Willkürmaßnahmen gegen die erste internationale Arbeiter-Musik- und -Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 19.6.1935, S. 6.
- Anon.: »nos cours de moniteurs«, in: *Chantons au vent*, Dezember 1938/Januar 1939.
- Anon.: »Notizen: Die ›Laterne‹ ueberfuellt«, in: *Pariser Tageszeitung*, 10.12.1937, S. 5.
- Anon.: »Notre cours des courses«, in: *L'Humanité*, 3.2.1938, S. 2.
- Anon.: »Nous jurons ...«, in: *L'Humanité*, 6.2.1937, S. 8.
- Anon.: »Paul-Arma-Chorabende«, in: *Generalanzeiger* (Saarbrücken), 29.6.1934.
- Anon.: »Personnalités qui ont monté hier la garde ou qui ont défilé auprès de la dépouille mortelle de Vaillant-Couturier«, in: *L'Humanité*, 16.10.1937, S. 7.
- Anon.: »Plus de 80.000 manifestants à Luna-Park«, in: *Le Populaire*, 7.9.1936, S. 2.
- Anon.: »Pour fêter la victoire du Front Populaire«, in: *L'Humanité*, 28.4.1936, S. 2.
- Anon.: »Pour la propagande par le chant«, in: *Femmes*, Januar 1935.
- Anon.: »Pour notre fête des Catherinettes 30.000 personnes se présaient à Luna Park«, in: *Ce soir*, 27.11.1937, S. 1.
- Anon.: »Prächtige Jugend-Einheitskundgebung«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 23.7.1934.
- Anon.: »Présentation: Dans les rues«, in: *Figaro*, 6.8.1933, S. 4.
- Anon.: »Programm von Sulzbach«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 22.8.1934.
- Anon.: »Proletarische Kultur-Kundgebung«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 6.12.1934.
- Anon.: »Proletarischer Liederabend«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 23.6.1934.
- Anon.: »Proletarisches Chor-Konzert«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 15.8.1934.
- Anon.: »Protestversammlung des Arbeiter-Musik- und Sängerbundes«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 3.
- Anon.: »Radio: Vous entendrez demain«, in: *Le Populaire*, 27.2.1936, S. 4.
- Anon.: »Radio-Liberté«, in: *Le Populaire*, 11.11.1936, S. 6.
- Anon.: »Rassemblement à la fête de l'Humanité«, in: *L'Humanité*, 21.4.1934, S. 4.
- Anon.: »Revendications du Rassemblement Populaire«, in: *Le Populaire*, 11.1.1936, S. 4.
- Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 8./9.7.1934.
- Anon.: »Roter Kampfgesang an der Saar: Konzerte des Dudweiler Arbeiter-Chors unter der Leitung des revolutionären Komponisten Paul Arma im Saargebiet«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 15.7.1934.
- Anon.: »Roter Kampfgesang erfaßt die Massen: Proletarischer Liederabend in Dudweiler«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 17.7.1934.
- Anon.: »Saar schwört: ›Nie zu Hitler!‹«, in: *Der Gegen-Angriff*, 29.8.1934.
- Anon.: »Samedi prochain ›La Nuit des Auberges‹«, in: *Le Populaire*, 24.11.1936, S. 6.
- Anon.: »Soeben erschienen!«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 8./9.7.1934.
- Anon.: »Soirée de Gala«, in: *Ce soir*, 12.1.1938, S. 6.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Anon.: »Soirée de Gala«, in: *Ce soir*, 13.1.1938, S. 7.
- Anon.: »Sommerliche Pfingsttage. Ein Musikwettbewerb mit einigen Dissonanzen«, in: *Strassburger Neueste Nachrichten*, 11.6.1935.
- Anon.: »Souscription du Comité d'accueil aux Enfants d'Espagne«, in: *Le Peuple*, 8.1.1938, S. 5.
- Anon.: »Spectacles: Courrier«, in: *Le Populaire*, 13.6.1935, S. 4.
- Anon.: »Spectacles prolétariens«, in: *L'Humanité*, 9.3.1934, S. 4.
- Anon.: »Spectacles prolétariens«, in: *L'Humanité*, 3.11.1934, S. 6.
- Anon.: »Spectacles prolétariens«, in: *L'Humanité*, 6.4.1935, S. 6.
- Anon.: »SS. schießt auf Flüchtlinge: Die ersten Emigranten auf französischem Boden – Die Führer der ›Einheitsfront‹ noch in Saarbrücken«, in: *Pariser Tageblatt*, 17.1.1935, S. 1.
- Anon.: »Strassburger Präfekt verfügte Bismarck'sche Terrormassnahmen gegen die Olympiade: Volksfront triumphierte: Alle Präfekturverbote aufgehoben. Hanns Eisler wieder frei!«, in: *L'Humanité* (Straßburg), 9.6.1935, S. 1.
- Anon.: »Synagogenkonzert in Saarbrücken«, in: *La Tribune Juive* (Strasbourg), Nr. 45, 10.11.1933, S. 771.
- Anon.: »Théâtre«, in: *L'Humanité*, 2.9.1933, S. 6.
- Anon.: »Tous au Mur des Fédérés!: ordre du cortège«, in: *Le Populaire*, 30.5.1937, S. 8.
- Anon.: »Tous les enfants à l'écoute«, in: *Le Populaire*, 26.2.1938, S. 6.
- Anon.: »Trois galas à la Galerie La Boétie«, in: *Comœdia*, 30.5.1936, S. 2.
- Anon.: »Um eine misslungene Kundgebung anlässlich eines bolschewistischen Musik- und Gesangfestes in Strassburg.«, in: *Le Nouveau Journal*, 11.6.1935.
- Anon.: »Umschau«, in: *Westland* (Saarbrücken), 18.8.1934, S. 13.
- Anon.: »Un succès du théâtre révolutionnaire: Le compte rendu de l'olympiade de Moscou«, in: *L'Humanité*, 7.7.1933, S. 4.
- Anon.: »Une agression fasciste«, in: *Le Peuple*, 18.3.1935, S. 3.
- Anon.: »Une exposition sur le fascisme s'ouvre demain à la galerie La Boétie«, in: *Le Petit Journal*, 8.3.1935, S. 8A.
- Anon.: »Une résolution du Comité central du P. C. A. sur les cartes de membres et l'appartenance des émigrés au Parti«, in: *L'Humanité*, 3.7.1933, S. 3.
- Anon.: »Une soirée au profit des pacifistes poursuivis«, in: *Le Populaire*, 15.7.1934, S. 3.
- Anon.: »Uraufführung von Bertolt Brecht ›99%‹«, in: *Pariser Tageszeitung*, 15./16.5.1938, S. 4.
- Anon.: »Über die russische Ausgabe von Bertolt Brechts Buch: ›Furcht und Elend im Dritten Reich‹«, in: *Internationale Literatur*, 12. Jg., Nr. 8, 1942, S. 94
- Anon.: »Überfüllte Hanns-Eisler-Veranstaltungen: Glühende Begeisterung im Saal – Viele mußten umkehren«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 23.1.1934.
- Anon.: »Vendredi, premier numéro de Radio-Liberté«, in: *Le Populaire*, 14.10.1936, S. 5.

- Anon.: »Victor Marguéritte will nicht in das Ehrenkomitee.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, 7. Jg., Nr. 132, 9.6.1935.
- Anon.: »Wir verteidigen die Kultur gegen den Hitlerfaschismus: Tausend auf Grube Maybach«, in: *Volksstimme* (Saarbrücken), 6.12.1934.
- Anon.: »Wütender Terror in Saarbrücken«, in: *Der Gegen-Angriff*, 17.1.1935.
- Anon.: »Zur I. Internationalen Arbeiter-Musik- und Gesangsolympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 8.6.1935, S. 4.
- Aragon, Louis: »Marianne Oswald ou le réalisme de la chanson«, in: *L'Humanité*, 3.12.1936, S. 7.
- Arma, Paul: »Les loisirs musicaux de la jeunesse«, in: *Le Front Comtois*, 26.6.1937.
- Auric, Georges: »Le Compositeur de Musique en 1937«, in: *L'Art musical populaire*, 3.5.1937, S. 3.
- B.M.: »Die Laterne«, in: *Pariser Tageblatt*, 14.5.1934, S. 3.
- Bacheville, Claude: »Les loisirs musicaux de la jeunesse«, in: *La Flèche*, 6.3.1937, S. 4.
- Barreyre, Jean: »Balieff sourit«, in: *Ric et Rac*, 9.12.1933, S. 6.
- Berline, Serge: »Le vrai visage de Victor Trivas«, in: *Paris-midi*, 6.11.1933, S. 7.
- Blavier, Lucien: »Un jugement humain du tribunal correctionnel de Pontoise«, in: *La Défense*, 20.1.1939, S. 3.
- Bourgoin, Aline: »Victor Trivas et son prochain film ›Dans les Rues‹«, in: *L'Intransigeant*, 28.1.1933, S. 8.
- Brach, Paul: »Marianne Oswald«, in: *Marianne*, 7.2.1934, S. 11.
- Camille, Georgette: »Les poètes et la tradition orale«, in: *Europe*, 15.5.1936, S. 141.
- Campargue, Paul: »La radio doit faire ›sa‹ propagande«, in: *Le Populaire*, 14.10.1936, S. 5.
- Cerquant: »Notre point de vue: un film ›social‹: ›Dans les rues‹«, in: *L'Humanité*, 4.8.1933, S. 4.
- Ch. J.: »La Grande Illusion«, in: *Le Populaire*, 11.6.1937, S. 5.
- Chantons au vent*, April 1938, Titelseite.
- Chantons au vent*, Spezialausgabe von November 1938.
- Chevrier, Félix: »La chanson populaire: L'influence du chant choral sur les masses«, in: *La Concorde*, 7.6.1935.
- Chevrier, Félix: »La chanson Populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Concorde*, 3.5.1935.
- Chevrier, Félix: »La chanson populaire« – Un maître des cœurs: Paul Arma«, in: *La Réforme* (Brüssel), 5.5.1935.
- Chevrier, Félix: »Lettre de Paris: ›A propos des Fêtes de Paris« – Un Festival International du Chant«, in: *Le Messager de Bruxelles*, 13.6.1935.
- Chevrier, Félix: »Temperaments d'artistes: Pierre Doriaan. Paul Arma. Boris Sapiro«, in: *La Concorde*, 14.6.1935.
- Cocteau, Jean: »Des goûts et des couleurs«, in: *Ce soir*, 21.9.1937, S. 2.

- Cointe, Suzanne: »Rapport général«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1937, S. 6–7.
- Courrière, Yves: *Jacques Prévert: en vérité*, Paris: Gallimard, 2000.
- D.: »Qui veut la guerre?«, in: *L'Humanité*, 29.6.1934, S. 6.
- Danan, Alexis: »Le scandale des bagnes d'enfants: Il y a des cellules de torture où ni l'air, ni l'inspecteur ni le journaliste ne peuvent pénétrer«, in: *Paris-soir*, 18.10.1934, S. 1 und 5.
- Daudet, Léon: »Manœuvres juives«, in: *L'Action française*, 7.6.1937, S. 1.
- Dauven, L.-R.: »Jean Renoir nous parle ...: Pourquoi »La Grande Illusion« est interdite en Allemagne et en Italie«, in: *Ce soir*, 16.12.1937, S. 6.
- Davenel, Georges: »Soirée Hans Eisler – Le chansonnier d'avant-garde réputé fait entendre ses compositions et donne son avis sur la crise de la musique«, in: *Le Matin*, [November] 1936.
- De Reusse, A.: »Mardi 25 Juillet 1933 S.I. C.: Dans les Rues«, in: *Hebdo-film*, 29.7.1933, S. 8.
- Descaves, Pierre: »... Eh bien ... chantez maintenant!«, in: *Ce soir*, 13.3.1938, S. 8.
- Deschamps, A.: »Rassemblement final!«, in: *L'Humanité*, 14.8.1934, S. 6.
- Divert, Roger: »Le Pain, la Paix, la Liberté«, in: *L'Œuvre*, 5.4.1936, S. 9.
- Dr. A. R.: »Liederabend: Cora Eppstein«, in: *Saarbrücker Zeitung*, 17.11.1928.
- Dreyfus, Jean-Paul: »L'Union des Théâtres Indépendants de France«, in: *Comœdia*, 14.7.1936, S. 4.
- Durey, Louis: »La musique et la radio«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1937, S. 32.
- E. C.: »Le théâtre ouvrier: Le groupe de Bobigny présente: »O. G.A.«, in: *L'Humanité*, 24.5.1935, S. 4.
- egrt.: »Der Ballon«, in: *Pariser Tageblatt*, 5.3.1934, S. 3.
- egrt.: »Die Laterne« – ein neues Emigrantenkabarett«, in: *Pariser Tageblatt*, 28.1.1936, S. 3.
- egrt.: »Laterne« Nr. 7: Das neue Programm des deutschen Kabarett-Kollektivs«, in: *Pariser Tageszeitung*, 27.2.1937, S. 3.
- Eisler, Hanns: »Koncert na frontě«, in: *Illustrovany Casopis*, Prag, November 1937 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 4574, deutsche Übersetzung).
- Eisler, Hans [sic]: »Die Situation des modernen Komponisten und die I. Internationale Arbeiter-Musik-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 6.6.1935.
- Eon, Robert: »La F.M. P. et son organisation«, in: *L'Art musical populaire*, Februar 1938, S. 1.
- Estève, Anita: »Marianne Oswald devant le public«, in: *Le Populaire*, 2.3.1934, S. 4.
- Estève, Anita: »Une manifestation des loisirs musicaux de la jeunesse«, in: *Le Populaire*, 18.2.1938, S. 8.
- F. L.: »Die »Laterne« probt: Wieder Emigranten-Kabarett in Paris«, in: *Pariser Tageszeitung*, 10.11.1936, S. 3.

- Fayard, Jean: »La Grande Illusion«, in: *Candide*, 17.6.37, S. 17.
- Franck, Wolf: »Die Gewehre der Frau Carrar: Brecht-Uraufführung in Paris«, in: *Deutsche Volkszeitung* (Paris), 24.10.1937.
- Franck, Wolf: »Kleine deutsche Chronik: Paris«, in: *Das Wort*, Heft 8, August 1938, S. 140–143.
- G. B.: »Marianne et les chansons de Prevert«, in: *La Flèche*, 20.11.1937, S. 4.
- G. C.: »La XV^e section a fêté son 1.150^e adhérent«, in: *Le Populaire*, 27.10.1936, S. 6.
- G. R. Otto: »Strassburg: Die I. Internationale Arbeiter Musikolympiade, Pflingsten 1935«, in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, 20.6.1935.
- Génia: »Belle fête au Pré Saint-Gervais«, in: *Le Populaire*, 15.11.1934, S. 6.
- Gilson, Paul: »Un film de Victor Trivas: »Dans les rues«, in: *L'Ami du peuple*, 28.7.1933.
- H. S.: »Begleitmusik zum Strassburger Arbeitermusikfest«, in: *Deutsche Zentral-Zeitung* (Moskau), 18.6.1935, S. 1.
- Habert, O.: »Allez, enseignez ...«, in: *La Croix*, 29.7.1936, S. 4.
- Heartfield, John: »Wir lieben vereint, wir hassen vereint, wir haben alle nur einen Feind: Die Sowjetunion, den Frieden!«, in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, 6.5.1936.
- Hoff, Fritz: »Die Oper hat eine Zukunft: Gespräch mit Darius Milhaud«, in: *Pariser Tageszeitung*, 9.5.1937, S. 4.
- Imbert, Maurice: »Chansons de jadis et de demain«, in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 8.4.1939, S. 4.
- J. D.: »Une réception en l'honneur de M. Piscator«, in: *Comœdia*, 17.6.1934, S. 2.
- Jazarin, Arlette: »A propos du nouveau film de Victor Trivas: La rue coupable soulève un grave problème social«, in: *Comœdia*, 8.11.1933, S. 6.
- Jouet, Charles: »Sur les écrans: Dans les rues«, in: *Le Populaire*, 10.11.1933, S. 4.
- Kœchlin, Charles: »Festival de musique«, in: *L'Art musical populaire*, Juli 1938.
- L.-E. G.: »Marianne Oswald: La révoltée à l'âme tendre«, in: *La Flèche*, 6.3.1937, S. 2.
- L. P.: »Un nouveau chant pour le Front populaire«, in: *Le Populaire*, 18.8.1936, S. 4.
- L.-R. D.: »Le Temps des Cerises«, in: *Ce soir*, 22.11.1937, S. 6.
La Flèche, 11.7.1936.
- Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 9.5.1933, S. 5.
- Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 12.12.1933, S. 5.
- Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 30.1.1934, S. 5.
- Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 24.7.1934, S. 6.
- Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 30.8.1934, S. 4.
- Laborde, Guy: »Chronique du Music-hall«, in: *Le Temps*, 5.2.1935, S. 5.
- Larpent, G.: »L'invasion juive«, in: *L'Action française*, 26.12.1936, S. 1–2.
- Lazarus, Daniel: »Vers un programme constructif«, in: *Europe*, 15.7.1936, S. 405–407.
- Le Franc-Parleur: »Chants populaires!!!«, in: *L'Écho de Paris*, 15.7.1936, S. 2.
Le Front Comtois, 26.6.1937.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Léon-Martin, Louis: »Marianne Oswald: enfant martyr risqua sa vie pour chanter ...«, in: *Paris-soir*, 14.8.1938, S. 4.
- Lesbats, Roger: »Salle Pleyel: M. Florent Schmitt a crié ›Vive Hitler!‹«, in: *Le Populaire*, 28.11.1933, S. 2.
- Lévy, Louis: »Le spectacle des ›Noctambules‹«, in: *Le Populaire*, 25.1.1935, S. 4.
- Montboron: »Dans un caveau du Palais-Royal s'est installé ›La Lanterne‹ nouveau cabaret artistique allemand«, in: *L'Intransigeant*, 5.12.1937, S. 3.
- Moussinac, Léon: »Risques et périls du théâtre«, in: *Les Cahiers du théâtre d'action internationale*, Oktober 1932, S. 14–17.
- Nicolitch, Suzanne: »Un chant révolutionnaire: peuple tondu«, in: *Le Populaire*, 17.1.1934, S. 4.
- O'Brady, Frédéric: »Self-Portrait of a Man of Many Talents«, in: *New York Times*, 8.3.1964, S. 10.
- Oswald, Marianne: »Mon cahier de revendications«, in: *La Flèche*, 4.7.1936, S. 7.
- P. L. D.: »La présentation du ›Temps des Cerises‹«, in: *L'Humanité*, 19.9.1937, S. 4.
- Priacel, Stefan: »Naissance d'une cité«, in: *L'Humanité*, 23.10.1937, S. 8.
- R. Br.: »Freiheitsmusik: Grosses Konzert der F. M. P.«, in: *Pariser Tageszeitung*, 13.10.1937, S. 3.
- R. Br.: »Im Schatten der Titanen ...: Folies-Bergère – Die Laterne«, in: *Pariser Tageszeitung*, 8.2.1938, S. 3.
- R. F.: »Des milliers de jeunes travailleurs assistèrent hier à la fête de la Villette-aux-Aulnes«, in: *L'Humanité*, 29.6.1931, S. 4.
- Raynaud, Henri: »Le 26 juin à Buffalo grande manifestation de l'union des syndicats«, in: *L'Humanité*, 16.6.1937, S. 5.
- Rebatet, Lucien: »À ›La Lanterne‹«, in: *Candide*, 3.2.1938, S. 5.
- Rebatet, Lucien: »Marianne Oswald«, in: *L'Action française*, 20.1.1934, S. 4.
- Reichenbach, Hermann: »Einheitsfront in der Musik«, in: *Die neue Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, Nachdruck der Originalausgabe Prag/Paris 1933–1939, Bd. 5, 1–26 (1935), S. 463–467.
- Ric et Rac*, 9.12.1933.
- S.: »Erste Internationale Arbeiter Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassburg.«, in: *Elsass-Lothringer Zeitung*, Beilage vom 11.6.1935, S. 2.
- S. M.: »Lieder-Abend: Cora Eppstein – Fritz Neuheusel – Wolf Simoni«, in: *Saarbrücker Abendblatt*, 19.11.1928.
- Sadoul, Georges: »Ceinture rouge: Nouveaux faubourgs«, in: *Regards*, 1.8.1935, S. 15.
- Sadoul, Georges: »Le Temps des Cerises«, in: *Regards*, 30.9.1937, S. 15.
- Sadoul, Georges: »Pour une culture vivante«, in: *Regards*, 28.5.1936, S. 16.
- Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 17.6.1935, S. 4.
- Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 18.6.1935, S. 5.

- Schaeffer, Emile: »Die erste Internationale Arbeiter-Musik- u. Gesangs-Olympiade in Strassburg«, in: *Die Neue Welt*, 19.6.1935, S. 5.
- Siemsen, Hans: »Die ›Lanterne‹ brennt wieder«, in: *Pariser Tageszeitung*, 19.11.1936, S. 3.
- Simon, J.-C.: »La vie musicale: Les concerts«, in: *L'Art musical populaire*, Februar 1939, S. 4.
- Simon, Jean-Claude: »La vie musicale à Paris«, in: *L'Art musical populaire*, März 1939, S. 4.
- Solan, Claude: »Musique et Peuple«, in: *Enseignements*, 19.1.1946, S. 3.
- Str.: »Die erste Arbeiter-Musik- und Gesangs-Olympiade in Strassburg.«, in: *Strassburger Neueste Nachrichten*, 58. Jg., Nr. 160, 11.6.1935, S. 2.
- Thierry, Gaston: »La Grande Illusion«, in: *Revue Bleue*, 19.6.1937.
- Thomas, Gilbert: »Rapport financier«, in: *L'Art musical populaire*, August/September 1937, S. 4–6.
- Vaillant-Couturier, Paul: »Avec qui êtes vous artistes et écrivains?«, in: *Commune*, Januar/Februar 1934, S. 485.
- Vinneuil, François: »Dans les rues«, in: *Je suis partout*, 29.7.1933, S. 6.
- Vinneuil, François: »L'Ecran de la Semaine: ›Dans les rues‹«, in: *L'Action française*, 11.11.1933, S. 4.
- Vitrac, Roger: »Le Tableau des Merveilles«, in: *La Flèche*, 11.7.1936, S. 6.
- Voisin, Pierre: »La jeunesse des Auberges recevait cette nuit«, in: *Paris-Midi*, 7.5.1938, S. 2.
- Vuillermoz, Emile: »Dans les rues«, in: *Le Temps*, 4.11.1933, S. 6.
- Wink, Hannes: »Freiheitskampf an der Saar«, in: *Neuer Vorwärts*, 27.5.1934, S. 1
- Y.M.: »Les débuts au cinéma de J.-H. Rosny Ainé«, in: *Le Jour*, 19.11.1933, S. 7.

II Kompositionen

- II. Brigade International (Hrsg.): *Kampflieder, Battle-Songs, Canzoni di Guerra, Chansons de Guerre, Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales*, [Madrid], [1937].
- Arma, Pál: »az ellentá madás ba át!!«, in: *Hat proletár tömegdal*, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934.
- Arma, Pál: *Békéit!*, Paris, 1937 (CEDIAS Paris, Paul Arma: *Chants de lutte*).
- Arma, Pál: »Dimitroff állt bakók előtt«, in: *Hat proletár tömegdal*, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934.
- Arma, Pál: *Dimitroff állt bakók előtt ...*, Paris: A Munkásélet.
- Arma, Pál: »föl! ifjú milliók ...«, in: *Hat proletár tömegdal*, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934.
- Arma, Pál: *föl! ifjú milliók ...*, Paris: A Munkásélet.
- Arma, Pál: *Hat proletár tömegdal*, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934.
- Arma, Pál: »Hiv az antifasiszta akció!«, in: *Hat proletár tömegdal*, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Arma Pál: »Lenin holtan is él!«, in: *Hat proletár tömegdal*, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934.
- Arma, Pál: »Madrid határán«, in: *Kanadai magyar munkás*, 19.1.1937.
- Arma, Pál: »Madrid határán«, in: *Kanadai magyar munkás*, 4.2.1937.
- Arma, Pál: »Madrid határán«, in: *Magyar nap*, 10.1.1937.
- Arma, Pál: »Madrid határán«, in: *Szabad szó*, 2.1.1937.
- Arma, Pál: »Madrid határán«, in: *Új Előre*, 19.1.1937.
- Arma, Pál: *Madrid védői*, Budapest: Szikra, 1947.
- Arma, Pál: »no pasaran!«, in: *Kanadai Magyar Munkás* (Toronto), 2.2.1937.
- Arma, Pál: »veletek vagyunk!«, in: *Hat proletár tömegdal*, Paris: A Munkásszemle Kiadása, 1934.
- Arma, Paul: *A békéért harcolni kell*, Budapest: Varas Kulturлитfarsag, 1948.
- Arma, Paul: *Allons – debout nous les Jeunes!*, Paris: Comité Français de la Jeunesse contre la Guerre et le Fascisme.
- Arma, Paul: »Antifaschistenlied«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 5.
- Arma, Paul: »Antifaschistenlied«, in: *Alles singt mit*, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936.
- Arma, Paul: »Bauernmarsch«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 23.
- Arma, Paul: »Chant de Ernst Thaelmann«, in: *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 92–93.
- Arma, Paul: »Chant de Thaelmann«, in: *Le Populaire*, 10.5.1936.
- Arma, Paul: *Chant de Thaelmann*, Paris: La Défense.
- Arma, Paul: *Contre qui?* (CEDIAS Paris, Paul Arma: *Chants de lutte*).
- Arma, Paul: »Das Dimitrofflied«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 13.
- Arma, Paul: »Das Dimitrofflied«, in: *Der Gegen-Angriff*, 17.2.1934.
- Arma, Paul: *Das Dimitrofflied*, Internationales Befreiungskomitee für Dimitroff, Thälmann, Torgler, Popoff, Taneff und alle gefangenen Antifaschisten in Deutschland, 1934.
- Arma, Paul: »Das Lied des antifaschistischen Sportes«, in: *Sportif antifasciste*, 11.8.1934.
- Arma, Paul: *Das Rote Saarlid*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934.
- Arma, Paul: »Das rote Saarlid«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 11–12.

- Arma, Paul: *Das Thälmannlied*, Befreiungskomitee für Thälmann und alle eingekerkerten Antifaschisten.
- Arma, Paul: »Das Thälmannlied«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 12.
- Arma, Paul: »Das Thälmannlied«, in: *Alles singt mit*, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936.
- Arma, Paul: »Das Thälmannlied«, in: *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 92.
- Arma, Paul: »Das Thälmannlied«, in: *Der Arbeiter*, 1.7.1934.
- Arma, Paul: *Das Thälmannlied*, Leningrad: Triton, 1934.
- Arma, Paul: »Dimitroff-Lied«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 1.5.1936.
- Arma, Paul: »Droit vers le but«, in: *Chantons au vent*, Februar 1939.
- Arma, Paul: *Droit vers le but*, Paris: Editions Ouvrières, 1942.
- Arma, Paul: »Elöre Thälmannért!«, in: *Sarló és kalapács* (Moskau), 15.5.1936.
- Arma, Paul: »Elöre Thälmannért!«, in: *Szabad szó* (Paris), 25.4.1936.
- Arma, Paul: »Elöre Thälmannért!«, in: *Új Elöre* (Cleveland), 19.5.1936.
- Arma, Paul: *Femmes, courage!*, Paris: Comité mondial des femmes contre la guerre et le fascisme, 1934.
- Arma, Paul: »Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: *Auf zur Rettung*.
- Arma, Paul: »Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: *Die junge Garde*, Ende Juni 1934.
- Arma, Paul: »Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: *L'Humanité* (Strasbourg), 14.6.1934.
- Arma, Paul: »Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: *Tribunal*, Mitte Juli 1934, Sondernummer, S. 7.
- Arma, Paul: *guerre à la guerre impérialiste!*, Paris: AEAR.
- Arma, Paul: *Han! Coolie!*, Paris: Editions musicales transatlantiques, 1962.
- Arma, Paul: *Han! Coolie!*, Paris: Publrime.
- Arma, Paul: »Hoh! Kuli!«, in: *Alles singt mit*, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936.
- Arma, Paul: »Ihr seid nicht vergessen!«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 21–22.
- Arma, Paul: *Jeunesses qui se délivrent*, Paris: Maison Wacker, 1936.
- Arma, Paul: »Kanon für den Status quo«, in: *Der Gegen-Angriff*, 5.12.1934.
- Arma, Paul: »Kanon für Status quo«, in: *Freie Jugend* (Saarbrücken), Dezember 1934.
- Arma, Paul: »L'antifasciste«, in: *Chansons Rouges*, hrsg. von Louise Larbalette, La Louvière: Labor, 15.5.1937, S. 26–27.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Arma, Paul: *l'antifasciste*, Paris: Association des écrivains et artistes révolutionnaires, 1933.
- Arma, Paul: *La Commune d'Oviedo*, Paris: La Défense, [1934].
- Arma, Paul: *La corde casse..!*, Paris: Zinco Litho, [1935].
- Arma, Paul: »la nouvelle ronde«, in: *Almanach ouvrier et paysan*, Paris: Bureau d'éditions [de *L'Humanité*], 1935.
- Arma, Paul: »La nouvelle Ronde«, in: *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 61.
- Arma, Paul: »la nouvelle ronde«, in: *Le Matin de Paris*, 27.12.1982.
- Arma, Paul: *La nouvelle ronde!*, Moskau: Musgis, 1935.
- Arma, Paul: »Le chant de Dimitroff«, in: *Commune*, März 1934.
- Arma, Paul: *Le chant de Dimitroff*, Paris: Comité pour la libération de Dimitroff, Torgler, Popof, Tanef, Thaelman et des antifascistes allemands emprisonnés, 1934.
- Arma, Paul: *Le chant de Dimitrov*, Paris: Publications révolutionnaires.
- Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann«, in: *Étudiant d'Avant-garde*, Juni 1934.
- Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann«, in: *L'Humanité*, 22.6.1934, S. 6.
- Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann«, in: *Mon Camarade*, Juli 1934.
- Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann«, in: *Proleta esperantisto*, Oktober 1934.
- Arma, Paul: *Le chant de Thaelmann*, Paris: Publications révolutionnaires.
- Arma, Paul: »Le chant de Thaelmann: Für den Kameraden Thälmann hoch die Faust!«, in: *Lu*, Paris, 22.6.1934.
- Arma, Paul: »Le chant des paysans«, in: *Almanach ouvrier et paysan*, Paris: Bureau d'éditions [de *L'Humanité*], 1934.
- Arma, Paul: »Lebendig bleibt Lenin!«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 14.
- Arma, Paul: »Lebendig bleibt Lenin«, in: *Die Rote Fahne*, 1935.
- Arma, Paul: »Lebendig bleibt Lenin!«, in: *L'Humanité* (Strasbourg), 6.1.1935.
- Arma, Paul: »Lebendig bleibt Lenin!«, in: *Russland von heute* (Strasbourg), Januar 1935.
- Arma, Paul: »Lénine vit toujours!«, in: *Almanach ouvrier et paysan*, Paris: Bureau d'éditions [de *L'Humanité*], 1935.
- Arma, Paul: »Les paroles sont impuissantes«, in: *Avant-garde*, 1.8.1933.
- Arma, Paul: *Madam' la société des nations*, Paris: Maison Wacker, 1936.
- Arma, Paul: »Marche éditée à l'occasion du 30e anniversaire de l'Humanité«, in: Programmzettel für die 30. Geburtstagsfeier der *Humanité* am 12.4.1934 im Vélodrome d'Hiver (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).
- Arma, Paul: *Menschen, die leben*, Paris, 1935, Manuskript (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).

- Arma, Paul: »Mit Worten schlägt man keinen Feind!«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 6.
- Arma, Paul: »Mit Worten schlägt man keinen Feind«, in: *Arbeiter-Zeitung* (Saarbrücken), 30.7.1934.
- Arma, Paul: *Nézz szét a földön*, Budapest: Zengjen az ének, 1949.
- Arma, Paul: *No pasaran!*, [1937] (Akademie der Künste Berlin, *Orpheus-Trust-Archiv*, Orpheus Trust 534).
- Arma, Paul: *No pasaran*, Budapest: Költök dalök for radolmak, 1969.
- Arma, Paul: »no pasaran!«, in: *Die Rote Fahne* (Prag), 23.1.1937.
- Arma, Paul: »no pasaran!«, in: *Die Volksstimme* (Luxemburg), 17.7.1937.
- Arma, Paul: »no pasaran!«, in: *Magyar nap*, 24.1.1937.
- Arma, Paul: *No pasaran*, New York: Új Előre, 1937.
- Arma, Paul: *No pasaran!*, Toronto: Kanadai magyar munkás, 2.2.1937.
- Arma, Paul: »Nous partons pour Moscou«, in: *Mon camarade*, Mai 1934.
- Arma, Paul: »Ohé, debout!«, in: *L'Œuvre*, 21.7.1935, S. 6.
- Arma, Paul: *Ohé! Peuple, debout!*, Paris: A. Leschiera, [1936].
- Arma, Paul: *On désarme! ...*, Paris: Collection des chansons satiriques, 1934.
- Arma, Paul: *Peuple, dors-tu?*, Manuskript, Paris: Oktober 1935 (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).
- Arma, Paul: *Peuple, dors-tu?*, Paris: Maison Wacker, 1936.
- Arma, Paul: *Pionniers, soyons prêts!*, Paris: Les chansons de Mon Camarade, 1935.
- Arma, Paul: »Quatorze juillet!«, in: *L'Œuvre*, 14.7.1936, S. 6.
- Arma, Paul: *Quatorze Juillet*, Manuskript, 1936 (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).
- Arma, Paul: *Quatorze juillet*, Paris: Maison Wacker, 1936.
- Arma, Paul: *Qui veut la guerre?*, Paris, 1934, Manuskript (CEDIAS Paris, *Paul Arma: Chants de lutte*).
- Arma, Paul: »Rot Sport!«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 24.
- Arma, Paul: *Secours à nos combattants!*, Paris: La Défense, 1935.
- Arma, Paul: »Seid einig, ihr Massen«, in: *Alles singt mit*, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936.
- Arma, Paul: *Sport rouge! Rot Sport!*, Paris: AEAR, 1934.
- Arma, Paul: »Steht auf – ihr jungen Millionen!«, in: *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, hrsg. von der Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934, S. 3.
- Arma, Paul: »Steht auf – ihr jungen Millionen«, in: *Die Anti-Kriegs-Aktion*, Sonderausgabe 11, September 1933.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Arma, Paul: *Steht auf – ihr jungen Millionen*, Paris: Editions Henri Barbusse, September 1933.
- Arma, Paul: *Suivant le rail*, Paris: Zinco Litho, [1935].
- Arma, Paul: »Thälmannlied«, in: *Afweefront*, Dezember 1934.
- Arma, Paul: »Thälmannlied«, in: *Leben, Singen, Kämpfen: Liederbuch der deutschen Jugend*, 9. Aufl., Berlin: Verlag Neues Leben, 1958.
- Arma, Paul: »Thälmannlied«, in: *Rode hulp*, Dezember 1934.
- Arma, Paul: *Tous à la guerre!*, Paris: Publirime, 1934.
- Arma, Paul: »Viva restas Lenin!«, in: *Proleta esperantisto*, Februar 1935.
- Arma, Paul: »Vorwärts, ihr Frauen«, in: *Alles singt mit*, 2. Aufl., Reichenberg: Karl Kneschke, 1936.
- Barraine, Elsa: *Quatre chants juifs*, Abschrift von Louis Sagner, Mai 1936 (Bibliothèque nationale de France, Richelieu – *Musique – magasin de la Réserve*, MS-22952).
- Brecht, Bertolt; Eisler, Hanns: *Lieder, Gedichte, Chöre*, Paris: Editions du Carrefour, 1934.
- Busch, Ernst; II. Brigada Internacional (Hrsg.): *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., Barcelona, Juni 1938.
- Dessau, Paul: *99% – eine deutsche Heerschau*, Manuskript, Paris, [Mai 1938] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0118.1-2).
- Dessau, Paul: *An die Armeen Europas*, [1936] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.99).
- Dessau, Paul: *An die Armeen Europas*, Paris, November 1936 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.1268).
- Dessau, Paul: *Captain Potatoe*, Boulogne-sur-Seine, 5.5.1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0150).
- Dessau, Paul: *Der tote Soldat in Spanien*, März 1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0110).
- Dessau, Paul: *Die Thälmann-Kolonne* (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.1268).
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, Briefmarke der DDR, 1966.
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *20 Lieder*, Erfurt: Thüringer Volkerverlag GmbH, 1950.
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der II. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 32.
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *(FDGB-)Liedblätter*, Nr. 28, Leipzig: Friedrich Hofmeister Verlag, 1954.
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *Hell klingt unser Lied*, Berlin: Volk und Wissen, 1956.
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *Leben, Singen, Kämpfen: Liederbuch der deutschen Jugend*, 9. Aufl., Berlin: Verlag Neues Leben, 1958.

- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *Lieder der Partei*, Leipzig: Friedrich Hofmeister Verlag, 1961.
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *Lieder gegen den Tritt: politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*, hrsg. von Annemarie Stern, Oberhausen: Asso Verlag Althoff, 1978, S. 303–304.
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *Neues Volksliederbuch für gemischten Chor*, Leipzig: Edition Peters, 1955.
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *Schreiten wir in Reih und Glied: Liederbuch für die Kampfgruppen*, Leipzig: Friedrich Hofmeister Verlag, 1957.
- Dessau, Paul: »Die Thälmann-Kolonne«, in: *Soldaten singen: Liederbuch der Kasernierten Volkspolizei*, Leipzig: Friedrich Hofmeister Verlag, 1955.
- Dessau, Paul: *Ein spanisches Lied »Vom Stalin«*, Boulogne-sur-Seine, 20.1.1937–24.1.1941 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.107).
- Dessau, Paul: »Guernica«, in: *Drei Intermezzi für Klavier*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1958.
- Dessau, Paul: »Guernica«, in: *Klaviermusik aus der DDR*, Heft 2, Berlin: Verlag Neue Musik, 1973.
- Dessau, Paul: »Guernica«, in: *Sowremennaja fortepiannaja miniatjura*, Bd. 2, Leningrad: Sowjetski kompositor, 1984.
- Dessau, Paul: »Guernica« (nach Picasso/according to Picasso)«, in: *Neue Klaviermusik Deutsche Demokratische Republik*, Heft 2, hrsg. von Helge Jung, Köln: Gerig, 1958, S. 6–9.
- Dessau, Paul: *Illegales Flüsterlied*, November 1936 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.184).
- Dessau, Paul: *Kampflied der schwarzen Strohhüte* (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0182).
- Dessau, Paul: »Klage der Garde«, in: *Lieder aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main [u. a.]: Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters, 2009, S. 80–83.
- Dessau, Paul: *No pasaran*, Paris: Comité International d'aide au peuple espagnol, 1937.
- Dessau, Paul: *No pasaran*, [1936] (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.98).
- Dessau, Paul: *¡Oviedo!*, Boulogne-sur-Seine, 25.2.1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.109).
- Dessau, Paul: *Serment du Rassemblement du 14 juillet 1935*, Manuskript, Boulogne-sur-Seine, 7.2.1937 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.0108).
- Dessau, Paul: *Zeitungsbericht*, Boulogne-sur-Seine, 1936 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1.74.136/2).
- Eisler, Hanns: »Ballade vom Baum und den Ästen«, in: *Ausgewählte Lieder*, Teil 1, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1962.
- Eisler, Hanns: *Ballade von der Krüppelgarde*, Wien: Universal Edition, 1997.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Eisler, Hanns: »Canción del Frente Popular«, in: *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 24 und 99.
- Eisler, Hanns: »Chant de Front Populaire«, in: *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 66 und 99.
- Eisler, Hanns: »Chorlied von der nützlichen Missetat«, in: *Ändere die Welt, sie braucht es: 20 Lieder für Singstimme und Klavier nach Texten von Bertolt Brecht*, hrsg. von Peter Deeg und Johannes C. Gall, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2006, S. 25–27.
- Eisler, Hanns: »Das Einheitsfrontlied«, in: *Brecht-Liederbuch*, hrsg. und komm. von Fritz Henning, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 226–227.
- Eisler, Hanns: »Das Einheitsfrontlied«, in: *Lieder und Kantaten*, Bd. 1, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956.
- Eisler, Hanns: »Das Lied vom 7. Januar«, in: *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 35.
- Eisler, Hanns: »Das Lied vom Anstreicher Hitler«, in: *Lieder, Gedichte, Chöre*, Paris: Editions du Carrefour, 1934.
- Eisler, Hanns: »Das Lied vom Klassenfeind«, in: *Lieder und Kantaten*, Bd. 3, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1958.
- Eisler, Hanns: »Das Saarlid«, in: *Ändere die Welt, sie braucht es: 20 Lieder für Singstimme und Klavier nach Texten von Bertolt Brecht*, hrsg. von Peter Deeg und Johannes C. Gall, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2006, S. 30–31.
- Eisler, Hanns: »Das Saarlid«, in: *Unsere Zeit*, Nr. 11 (Saar-Sonderheft), November 1934.
- Eisler, Hanns: »Das Saarlid Hanns Eislers«, in: *Schweizerische Sängler-Zeitung*, 1.1.1935, S. 4.
- Eisler, Hanns: »Das Saarlid (Song that is sweeping the Saar)«, in: *The Sunday Referee*, 18.11.1934.
- Eisler, Hanns: »Das ›Vielleicht-Lied‹«, in: *Brecht-Liederbuch*, hrsg. und komm. von Fritz Henning, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Eisler, Hanns: »Deutsche Sinfonie«, in: *Lieder und Kantaten*, Bd. 3, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1958.
- Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Baum und den Ästen«, in: *Lieder, Gedichte, Chöre*, Paris: Editions du Carrefour, 1934.
- Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Wasserrad«, in: *Ausgewählte Lieder*, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1973.
- Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Wasserrad«, in: *Brecht-Liederbuch*, hrsg. und komm. von Fritz Henning, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

- Eisler, Hanns: »Die Ballade vom Wasserrad«, in: *Lieder, Balladen, satirische Couplets*, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1962.
- Eisler, Hanns: »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe«, in: *Lieder und Kantaten*, Bd. 1, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956.
- Eisler, Hanns: *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1997.
- Eisler, Hanns: »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe: Bühnenmusik zu dem Stück von Bertolt Brecht«, in: *Hanns Eisler Gesamtausgabe*, Ser. 5 (Bühnenmusik), Bd. 3, Wiesbaden [u. a.]: Breitkopf & Härtel, 2002.
- Hanns: *Einheitsfrontlied*, [1934] (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 633).
- Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, Berlin: Lied der Zeit, [1946].
- Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, Berlin: Lied der Zeit, 1949.
- Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, Berlin: Verlag Neue Musik.
- Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, Fassung für Orchester und Gesang, 1948 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 1225).
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Antifaschistische Lieder (Antifaschistskije pesni)*, Moskau; Leningrad: Musgis, 1942.
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Ausgewählte Lieder*, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1973.
- Eisler, Hanns: »Das Einheitsfrontlied«, in: *Ausgewählte Lieder 5*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972.
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Die Volksillustrierte*, 8.12.1937.
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *FDGB-Liedblätter*, Nr. 39, Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1955.
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Kampflieder des deutschen Proletariats aus dem Repertoire Ernst Buschs*, Moskau: Musgis, 1937.
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Lieder, Balladen, satirische Couplets*, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1962.
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Poet Ernst Busch (Pesni, ispolnennye Ernstom Buschem)*, Moskau: Gosudarstbennoe Musykalnoe Izd., 1959.
- Eisler, Hanns: »Das Einheitsfrontlied«, in: *Sieben Lieder für Massengesang*, Berlin: Lied der Zeit, 1.5.1949.
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Songs of the People*, New York: Workers Library Publishers, 1937.
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *The Brecht-Eisler Song Book*, New York: Oak Publikations, 1967.
- Eisler, Hanns: »Einheitsfrontlied«, in: *Wir singen*, Moskau: Musgis, 1938.
- Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1936.
- Eisler, Hanns: *Einheitsfrontlied*, russische Fassung, Moskau: Staatlicher Musikverlag, 1936 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 2013).

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Eisler, Hanns: »Furcht und Elend des dritten Reiches«, in: *Lieder und Kantaten*, Bd. 6, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1962.
- Eisler, Hanns: »Kampflied für die freie Saar«, in: *Pariser Tageblatt*, 21.11.1934, S. 4.
- Eisler, Hanns: »Lied von der belebenden Wirkung des Geldes«, in: *Brecht-Liederbuch*, hrsg. und komm. von Fritz Henneberg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Eisler, Hanns: »Marcha de 5 Regimiento«, in: *Canconer Revolutionari International*, Heft 2, hrsg. vom Comissariat de Propaganda, 1937.
- Eisler, Hanns: »Marcha del 5º Regimiento«, in: *Canciones de las Brigadas Internacionales*, 5. Aufl., hrsg. von Ernst Busch und der 11. Brigada Internacional, Barcelona, Juni 1938, S. 8.
- Eisler, Hanns: »Marcha del 5. Regimiento«, in: *Wir singen*, Moskau: Musgis, 1938.
- Eisler, Hanns: »Marche du 5e régiment«, in: *Chants révolutionnaires de divers pays*, Vol. 3, hrsg. von der Fédération musicale populaire, Paris: Editions sociales internationales.
- Eisler, Hanns: *Mariannelied*, [1933] (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 795).
- Eisler, Hanns: *No pasarán*, Madrid, 1936 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 1584).
- Eisler, Hanns: »Suite für Orchester Nr. 5«, in: *Gesammelte Werke/Hanns Eisler*, Ser. 2, Bd. 3, 1. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.
- Eisler, Hanns: »The Love Market«, in: *The Brecht-Eisler Song Book*, New York: Oak Publications, 1967.
- Eisler, Hanns: »The Tree and the Branches«, in: *The Brecht-Eisler Song Book*, New York: Oak Publications, 1967.
- Eisler, Hanns: »There's Nothing Quite Like Money«, in: *The Brecht-Eisler Song Book*, New York: Oak Publications, 1967.
- Eisler, Hanns: »United Front Song«, in: *Daily Worker*, Ende 1935 (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 8563).
- Eisler, Hanns: »Vie de famille«, Manuskript, [1933] (Akademie der Künste Berlin, *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 991).
- Eisler, Hanns: *Zehn Lieder aus »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe« op. 45*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1997.
- Eisler, Hans [sic]: *Le Front des Travailleurs*, Paris: Edition de la Fédération musicale populaire, [1935].
- Eisler, Hans [sic]: *Marche du 5^e Régiment de l'armée républicaine espagnole*, hrsg. von der Fédération musicale populaire, Paris: Editions sociales internationales, 1937.
- Eisler, Hans [sic]: *Vie de famille*, Editions Majestic – Jacques Canetti, 1984.
- Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger an der Saar (Hrsg.): *Alles singt mit!: Sammlung neuer und alter Kampflieder*, Saarbrücken: W. Brandmeier, 1934.
- Kosma, Joseph: »À la belle étoile«, in: *D'autres chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma*, Vol. 2, Paris: Enoch, 1947.

- Kosma, Joseph: *Chants du ghetto*, Paris: Eschig, 1935.
- Kosma, Joseph: »Chasse à l'enfant«, in: *D'autres chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma*, Vol. 2, Paris: Enoch, 1947.
- Kosma, Joseph: *Chasse à l'enfant*, Paris: Enoch, 1937.
- Kosma, Joseph: »Familiale«, in: *21 Chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma*, Paris: Enoch, 1946, S. 43–45.
- Kosma, Joseph: *Familiale*, Paris: Enoch, 1937.
- Kosma, Joseph: *L'Émigré*, Paris: Le Petit Duc, 1938.
- Kosma, Joseph: »La grasse matinée«, in: *21 Chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma*, Paris: Enoch, 1946, S. 56–59.
- Kosma, Joseph: »La pêche à la baleine«, in: *21 Chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma*, Paris: Enoch, 1946, S. 7–12.
- Kosma, Joseph: »Les bruits de la nuit«, in: *D'autres chansons de Jacques Prévert et Joseph Kosma*, Vol. 2, Paris: Enoch, 1947.
- Kosma, Joseph: *Les bruits de la nuit*, Paris: Enoch, [1937].
- Kosma, Joseph; Gracey, Maurice: *Générique du film: »La Grande Illusion«*, Paris: Smyth, 1938.
- Landé, Franz: *Messe der Arbeit*, op. 36, Manuskript (Privatbesitz Bettina Landé-Tergeist).
- Landé, Franz: *Panzerkreuzer Potemkin*, Düsseldorf, 1929, Klavierauszug, Selbstverlag Franz Landé (Akademie der Künste Berlin, *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 648).
- Landé, Franz: *Wir warten!*, Berlin: Verlag des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes (Akademie der Künste Berlin, *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 102).
- Le Volontaire de la Liberté (Hrsg.): *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, [Madrid], [1937].
- Loisirs musicaux de la jeunesse (Hrsg.): *Chantons au vent, dix chansons pour les jeunes*, Paris: Loisirs musicaux de la jeunesse, [1938].
- Ossian, Geneviève: »il était un copain ...«, in: *Chantons au vent*, Juli/August 1938.
- Saguer, Louis: *Ça branle dans le manche*, Manuskript (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21953).
- Saguer, Louis: *Les souris*, Manuskript (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21953).
- Saguer, Louis: *Lina Odena*, Manuskript, 1937 (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21987).
- Saguer, Louis: *Ode au peuple*, Chorstimmen (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin*, VMH-9637).
- Saguer, Louis: *Ode au peuple*, Orchesterpartitur, Manuskript, September/Oktober 1939–Dezember 1944 (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21997).
- Schmidt, Eberhard: *Interbrigade*, Gurs, 1939 (Akademie der Künste Berlin, *Eberhard-Schmidt-Archiv*, Schmidt-Eberhard 132).

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Schmidt, Eberhard: »Madrid Levante«, in: *Ein Lied – ein Atemzug: Erinnerungen und Dokumente*, hrsg. von Manfred Machlitt, Berlin: Verlag Neue Musik Berlin, 1987, S. 101.
- Schmidt, Eberhard: *Salud, mein Kamerad ...*, Gurs, 1939 (Akademie der Künste Berlin, *Eberhard-Schmidt-Archiv*, Schmidt-Eberhard 130).
- Schmidt, Eberhard: *Spanien, du warst uns lieb und teuer*, 1940 (Akademie der Künste Berlin, *Eberhard-Schmidt-Archiv*, Schmidt-Eberhard 131).
- Schmitt [sic], Eberhard: »Wir hinterm Draht (Lied des KZ Gurs)«, in: *Lagerstimme*, 1940, S. 14.
- Simon, Jean-Claude: *Ah, si j'avais de l'huile*, Arrangement, Paris: Fédération musicale populaire, [1938].
- Simon, Jean-Claude: *Défilé sur des Thèmes révolutionnaires Français*, Paris: Editions sociales internationales, 1936.
- Simon, Jean-Claude: *La guerre des paysans*, Paris: Editions sociales internationales, 1936.
- Simon, Jean-Claude: »La Nouvelle Ronde« (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS 21948).
- Simon, Jean-Claude: *Le Pain, la Paix, la Liberté*, Paris: Fédération musicale populaire, [1936].
- Simon, Jean-Claude: »Les Rois«, in: *Chants révolutionnaires français*, Vol. 1, hrsg. von der Fédération musicale populaire, Paris: Editions sociales internationales.
- Simon, Jean-Claude: *Les Rois*, Paris: Editions sociales internationales, 1936.
- Simon, Jean-Claude: *Marche funèbre*, Givors: L'Art musical populaire.
- Simon, Jean-Claude: »Trois chœurs a cappella d'après des chansons populaires françaises« (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, RES VMA MS-1168).
- Simoni, Wolf: *Lied der ägyptischen Kornträger*, Reichenberg: K. Kneschke, 1937.
- Wolf, Hans: *Marsch der Deutschen in Spanien*, Manuskript, 28.12.1936 (Bibliothèque nationale de France, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, MS-21946).

III Audioaufnahmen

- Busch, Ernst: »Das Lied vom Klassenfeind«, in: *Zu guter Letzt*, Barbarossa, 2003.
- Busch, Ernst: »Das Lied Von Der Einheitsfront (Song of the United Front)«, in: *Songs of the Spanish Civil War*, Folkways Records, 1961, Aufnahme von 1937.
- Chorale Populaire de Paris: »Au devant de la vie«, in: *Le Front Populaire: mai 1936 – avril 1938*, CD 2, EPM Musique, 2018.
- Eisler, Hanns (Komp.): »Mitte des Jahrhunderts«, in: *Vokalsinfonik*, Berlin Classics, 1996.

- Gilles et Julien: »Familiale«, in: *Le Front Populaire: mai 1936 – avril 1938*, CD 4, EPM Musique, 2018.
- Guidoni, Jean: »Vie de famille«, in: *Jacques Prévert: Ces chansons qui nous ressemblent*, Coffret Collector, CD 1, Jacques Canetti, 2016.
- Haden, Charlie: »Song of the United Front«, in: *Liberation Music Orchestra*, Impulse! Records, 1969.
- Oswald, Marianne: »Chasse à l'enfant«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992.
- Oswald, Marianne: *La complainte de Kesoubah*, Columbia, DF 1115.
- Oswald, Marianne: »La complainte de Kesoubah«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992.
- Oswald, Marianne: *La grasse matinée*, Columbia, 1937, DF 2291.
- Oswald, Marianne: »La grasse matinée«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992.
- Oswald, Marianne: *Le grand étang*, Columbia, DF 1114.
- Oswald, Marianne: »Le grand étang«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992.
- Oswald, Marianne: »Les bruits de la nuit«, in: *L'Art de Marianne Oswald: 1932 à 1937*, EPM Musique, 1992.
- Rocheffort, Clément (Journ.): »L'invité du jour: Françoise Canetti«, in: *La Matinale du samedi*, France Musique, Sendung vom 22.10.2016.
- Seeger, Pete: »Freiheit«, in: *Wimoweh and other songs of Freedom & Protest*, Folkways Records, 1968.

IV Filme

- Eisenstein, Sergej; Meisel, Edmund: *Panzerkreuzer Potemkin & Oktjabr'*, München: Filmmuseum München, 2014.
- Lang, Fritz: *Hangmen Also Die!*, Arrow, 1943.
- Lerski, Helmar: *Awodah*, Jerusalem: Palestine Pictures Ltd., 2009 [1935].
- Renoir, Jean: *La Bête Humaine*, Boulogne-Billancourt: Universal StudioCanal, 2013 [1938].
- Renoir, Jean: *La Bête Humaine*, Paris: Paris Film, 1938.
- Renoir, Jean: *La Grande Illusion*, Boulogne-Billancourt: Universal StudioCanal, 2012 [1937].
- Renoir, Jean: *La Grande Illusion*, Paris: Réalisations d'art cinématographique, 1937.
- Renoir, Jean: *La Règle du Jeu*, Paris: Editions Montparnasse, 2005 [1939].
- Renoir, Jean: *Le Crime de Monsieur Lange*, Paris: Obéron, 1936.

V Memoiren

- Arma, Edmée; Arma, Paul: *Mémoires à deux voix: témoignages de Mouvement dans le mouvement*, o. O.: [Paul Arma], [1986].
- Berlinski, Herman: »Erinnerungen«, in: *Jüdische Musiker in Leipzig 1855–1945* von Thomas Schinköth, Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad, 1994, S. 265–290.
- Oswald, Marianne: *Je n'ai pas appris à vivre*, Paris: Domat, 1948.
- Oswald, Marianne: *One small voice*, New York: Whittlesey House, 1945.
- Sagner, Louis: *Werke und Tage: Texte zur Musik*, hrsg. von Bruno Schweyer und Konrad Boehmer, Saarbrücken: Pfau, 1998.
- Schmidt, Eberhard: *Ein Lied – ein Atemzug: Erinnerungen und Dokumente*, hrsg. von Manfred Machlitt, Berlin: Verlag Neue Musik Berlin, 1987.
- Spira-Ruschin, Steffie: *Trab der Schaukelpferde: Aufzeichnungen im nachhinein*, 2. Aufl., Berlin; Weimar: Aufbau, 1988.

VI Briefe

- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Brief von Louis Durey (Fédération musicale populaire) an Hanns Eisler, 1956, in: *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 5600.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Brief von Paul Dessau an Joseph Leibowitz, November 1939, in: *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 1876.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Briefe von Jean (Senek) Korngold an Paul Dessau, in: *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 3128.
- Bibliothèque nationale de France: Brief von Hermann Scherchen an Louis Sagner, 2.3.1939, in: *Richelieu – Musique – magasin*, VM BOB-28705.
- Bibliothèque nationale de France: Briefe von Louis Durey an Louis Sagner, [1934], in: *Richelieu – Musique – magasin*, NLA-211 (84, 85).
- Brief von Bernhard Reich an Bertolt Brecht, Moskau, 2.11.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 296–298.
- Brief von Bertolt Brecht an Bernhard Reich, London, November/Dezember 1934, in: *Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Briefe 1, Bd. 28, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin; Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, S. 463.
- Brief von Erwin Piscator an Bertolt Brecht, Moskau, 21.12.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 329–330.
- Brief von Erwin Piscator an Bertolt Brecht, Moskau, 8.1.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 345.
- Brief von Erwin Piscator an Bertolt Brecht, Moskau, 27.1.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 373–374.

- Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, London, 4.1.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 341.
- Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 10.8.1933, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 96–98.
- Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 9.4.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 173–174.
- Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 11.4.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 175–176.
- Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 17.4.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 178, Hervorhebung vom Verfasser.
- Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Paris, 30.4.1934, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 184–185.
- Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Strasbourg, 1.6.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 423–424.
- Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Strasbourg, 8.6.1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 430.
- Brief von Hanns Eisler an Bertolt Brecht, Svendborg, Ende August 1935, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 479–480.
- Brief von Helene Weigel an Bertolt Brecht, Paris, Anfang Mai 1938, Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht vom 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 799.
- Brief von Pierre Abraham an Bertolt Brecht, Paris, 1.4.1939, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 906–907.
- Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 10.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 779–782.
- Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 782–785.
- Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 30.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 797–798.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Brief von Slatan Dudow an Bertolt Brecht, Paris, 6.7.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 818–820.
- Brief von Slatan Dudow an Helene Weigel, Paris, 17.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 786.
- Brief von Slatan Dudow an Helene Weigel, Paris, 30.4.1938, in: *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)*, Bd. 2, hrsg. von Hermann Haarmann und Christoph Hesse, Berlin; Boston: De Gruyter, 2014, S. 796.
- CEDIAS Paris: Brief von Georgi Dimitroff an Paul Arma und Erich Weinert, Moskau, 8.6.1934, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.
- CEDIAS Paris: Brief von Jean-François Vincent an Paul Arma, Paris, 12.4.1937, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.
- Private Sammlung Bettina Landé-Tergeist: Brief von Martin Lange an Klaus Mävers vom 14.10.1997.
- Private Sammlung Robin Arma: Brief von Carlos Palacio an Paul Arma, Madrid, 30.10.1936.

VII Korrespondenz

- E-Mail von Annette Höfer der Lutherpfarrei Konstanz bezüglich der *Messe der Arbeit* von Franz Landé, 8.7.2020.
- E-Mail von Bettina Landé-Tergeist bezüglich der *Messe der Arbeit* von Franz Landé, 12.1.2019.
- E-Mail von Bettina Landé-Tergeist bezüglich der *Messe der Arbeit* von Franz Landé, 22.9.2020.
- E-Mail von Robin Arma bezüglich des Geburtsdatums von Paul Arma, 11.11.2022.

VIII Diverse Archivadokumente

- Archiv der Akademie der Künste Berlin: »I. Internationale Arbeitermusik- u Gesangs-Olympiade Europas: 8–10 Juni 1935 Strasbourg«, Festschrift, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2645.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: »Die Erfahrungen der I. Internationalen Arbeitermusikolympiade in Straßburg und des Nordböhmisches Arbeiterliedfestes in Reichenberg (Tschechoslowakei)«, Rückübersetzung aus dem Russischen, in: *Hanns-Eisler-Archiv*, Eisler 2573 (urspr. Parteiarchiv der KPdSU, Moskau, Fond 50, Mappe 101).
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Eintrittskarte für die Uraufführung von »99%« in Paris am 21.5.1938, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Fotos von Paul Dessau mit Ernst Busch in Herblay, Sommer 1935, in: *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 2718–2719.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Programmzettel für die Uraufführung von Bertolt Brechts »Die Gewehre der Frau Carrar« in Paris am 16. und 17.10.1937, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.

- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Programmzettel für ein Proletarisches Chor-Konzert in Saarbrücken am 12.8.1934, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2841.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Programmzettel für eine Spanien-Kundgebung der Berliner VVN im Friedrichstadt-Palast am 17.7.1948, in: *Eberhard-Schmidt-Archiv*, Schmidt-Eberhard 516.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Telegramm von Hanns Eisler an Paul Dessau, 19.1.1955, in: *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 2185.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werbeblatt mit dem achten Programm des Kabarets »Die Laterne« im Caveau Camille Desmoulins, Dezember 1937, in: *Maximilian-Scheer-Archiv*, Scheer 1157.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Werkliste von Franz Landé aus dem Anhang des Klavierauszugs von Landés *Panzerkreuzer Potemkin* (Landé, Franz: *Panzerkreuzer Potemkin*, Düsseldorf, 1929, Klavierauszug, Selbstverlag Franz Landé, S. 86), in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 648.
- Archiv der Akademie der Künste Berlin: Zeitzeugenbericht von Josef Zimmering über die Ernst-Thälmann-Agitproptruppe, Genf, 6.12.1958, in: *Arbeiterlied-Archiv*, ALA 2815.
- Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »De la révolution française de 1789 à la victoire de Valmy«, in: *Ciné-Liberté/Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS3.
- Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »Fédération musicale populaire: Recueils de chants«, in: *Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS/7.
- Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »Grande Fête artistique et sportive du Printemps: La Journée des Etoiles Populaires«, in: *Fonds de l'Association des Maisons de la Culture*, 104AS/10.
- Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine: »Wer die Wahrheit kennt und sie nicht spricht, der ist fürwahr ein feiger Wicht«, Paris, 20.8.1939, in: *Police Générale*, F/7/15129.
- Bibliothèque nationale de France: »Dans les rues: film de Victor Trivas: plaquette de presentation«, in: *Richelieu – Arts du spectacle – magasin*, 4-ICO CIN-10087.
- Bibliothèque nationale de France: Filmmusik für einen nicht identifizierten, politischen Film, in: *Richelieu – Musique – magasin*, MS-22097.
- Bibliothèque nationale de France: Geburtsurkunde von Louis Saguer, in: »Documents officiels de Louis Saguer«, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, RES VM DOS-111 (1).
- Bibliothèque nationale de France: Notiz von Marcel Delannoy betreffend einer Gratis-Eintrittskarte für Louis Saguer, in: *Richelieu – Musique – magasin*, VM BOB-28705.
- Bibliothèque nationale de France: Programmzettel für ein Konzert der AEAR in der Salle de la Grange-aux-Belles am 14.6.1934, in: *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, Recueil de programmes et coupures de presse: 1926–1985, RES VM DOS-108.
- Bibliothèque nationale de France: Programmzettel für ein Konzert zum hundertsten Todestag von Rouget de Lisle in der Salle Pleyel am 16.2.1936, in: *Richelieu –*

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Musique – magasin de la Réserve*, Recueil de programmes et coupures de presse: 1926–1985, RES VM DOS–108.
- Bibliothèque nationale de France: Programmzettel für eine Feier des Chorale Populaire de Paris zu seinem dritten Geburtstag in der Salle de la Mutualité am 11.3.1938, in: »Recueil de programmes et coupures de presse: 1926–1985«, *Richelieu – Musique – magasin de la Réserve*, RES VM DOS–108.
- CEDIAS Paris: Desnos, Robert: *No pasaran!*, Text zum Lied von Paul Arma, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.
- CEDIAS Paris: Jaschek: *Wir fahren nach Moskau zum ersten Mai!*, Text zum Agitprop-Stück von Paul Arma, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.
- CEDIAS Paris: Jean François: *La femme du soldat*, Text zum Lied von Paul Arma, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.
- CEDIAS Paris: Jean Lançois: *Quatorze juillet!*, Text zum Lied von Paul Arma, Fassung von 1936, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.
- CEDIAS Paris: Jean Lançois: *Quatorze juillet*, Text zum Lied von Paul Arma, Fassung von 1945, in: *Paul Arma: Chants de lutte*.
- Médiathèque musicale Mahler Paris: »Article«, Skizze von Joseph Kosma für einen Artikel über Hanns Eisler, in: *Fonds Kosma*.
- Médiathèque musicale Mahler Paris: »Kosma faisant répéter Marianne Oswald«, Foto, in: *Fonds Kosma*.
- Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für das Festival du Chant International am 31. Mai 1935 in der Pariser Mutualité.
- Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für ein Konzert der Groupe 18 Ans am 17.5.1939 in der Pariser Salle Susset.
- Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für ein Proletarisches Chorkonzert in Saarbrücken am 12.8.1934.
- Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für eine Kulturpolitische Kundgebung in Sulzbach am 9.12.1934.
- Private Sammlung Robin Arma: Programmzettel für einen Proletarischen Liederabend mit Paul Arma in Burbach am 15.7.1934.
- Zentralbibliothek Zürich: »Strassburg und Paris 1934–1938«, in: *Nachlass Wladimir Vogel*, Mus NL 116 : Cb 21 : 4.

IX Onlinequellen

- Ahrend, Thomas: »Eisler, Hanns«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14735>, Zugriff 6.3.2022.
- Albrecht, Kai-Britt; Meiners, Antonia; Walther, Lutz: »Bertolt Brecht«, in: *LeMO-Biografien*, URL: <https://www.dhm.de/lemo/biografie/bertolt-brecht>, Zugriff 6.3.2022.
- Anon.: »Cora-Eppstein-Platz: Stadt Saarbrücken würdigt Nazi-Gegnerin«, in: *Saarbrücker Zeitung Online*, URL: https://www.saarbruecker-zeitung.de/saarland/saarbruecken/saarbruecken/saarbruecken/cora-eppstein-platz-stadt-saarbruecken-wuerdigt-nazi-gegnerin_aid-1711329, Zugriff 6.3.2022.

- Arma, Robin: *Paul Arma: Chants de lutte*, URL: http://www.robinaarma.com/crbst_66.html, Zugriff 6.3.2022.
- Assemblée Nationale: *Les lois adoptées en juin 1936*, URL: <http://www2.assemblee-nationale.fr/14/evenements/2016/80eme-anniversaire-de-la-victoire-du-front-populaire-3-mai-2016/les-lois-adoptees-en-juin-1936>, Zugriff 6.3.2022.
- Aurouet, Carole: *Parole, Jacques Prévert était »celui qui rouge de cœur«*, URL: <https://www.humanite.fr/parole-jacques-prevert-etait-celui-qui-rouge-de-coeur-634416>, Zugriff, 6.3.2022.
- Blake, David: »Eisler, Hanns«, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08667>, Zugriff 6.3.2022.
- Bloch, Marc: *L'étrange défaite*, Paris: Société des Editions Franc-Tireur, 1946, digitalisiert von Pierre Palpant, URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/etrange_defaite/bloch_defaite.pdf, Zugriff 6.3.2022.
- BnF: *Catalogue général*, URL: <https://catalogue.bnf.fr>, Zugriff 6.3.2022.
- BnF Gallica, URL: <https://gallica.bnf.fr>, Zugriff 6.3.2022.
- BnF Gallica: *Les principaux quotidiens*, URL: <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens>, Zugriff 6.3.2022.
- Brauer, Juliane: »Eberhard Schmidt«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003208, Zugriff 6.3.2022.
- Ciné-Archives: *Le front populaire: La nouveauté d'un cinéma militant*, URL: <https://parcours.cinearchives.org/Le-parcours--520-0-2-0.html>, Zugriff 6.3.2022.
- Ciné-Archives: *Le front populaire: La production et la distribution des films du Front Populaire*, URL: <https://parcours.cinearchives.org/Le-parcours--520-0-3-0.html>, Zugriff 6.3.2022.
- Ciné-Archives: *Vie est à nous (La)*, URL: https://parcours.cinearchives.org/Les-films-VIE-EST-A-NOUS-_LA_-565-16-0-1.html?ref, Zugriff 6.3.2022.
- Commandantes: *Die Thälmann-Kolonne*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xQsTuX5lo14>, Zugriff 6.3.2022.
- Crawfish: *Thälmann-Kolonne/Spaniens Himmel*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7rKyrzEW7wY>, Zugriff 6.3.2022.
- Dümling, Albrecht: »Hanns Eisler«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002566, Zugriff 6.3.2022.
- Elysée: *Discours d'investiture de François Mitterrand*, URL: <https://www.elysee.fr/la-presidence/l-investiture-de-francois-mitterrand>, Zugriff 6.3.2022.
- Exilpresse digital, URL: https://www.dnb.de/DE/Sammlungen/DEA/Exilpresse/exilpresse_node.html, Zugriff 6.3.2022.
- Find a Grave: *Wilhelm E Wandke*, URL: <https://www.findagrave.com/memorial/126872603/wilhelm-e-wandke>, Zugriff 6.3.2022.
- Fondation Villard-Gilles: *Biographie*, URL: http://www.fondationgilles.org/index.php?option=com_content&view=article&id=33&Itemid=145, Zugriff 6.3.2022.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- France Musique: *La rencontre Renoir/Kosma*, 27.1.2019, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eAOMJ29a1MI>, Zugriff 6.3.2022.
- Freyer, Rainer; Bungert, Gerhard: »Straßennamen: Mehrfache Straßenumbenennungen an der Saar«, in: *Saar-Nostalgie*, URL: <http://www.saar-nostalgie.de/Straessennamen.htm>, Zugriff 6.3.2022.
- Gallinari, Pauline: »Le Chanois Jean-Paul«, in: *Ciné-Archives trombinoscope*, URL: <https://www.cinearchives.org/Trombinoscope-Jean-Paul-Le-Chanois-443-49-76-0.html>, Zugriff 6.3.2022.
- Geiger, Friedrich: »Vogel, Wladimir«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372832>, Zugriff 6.3.2022.
- Glanz, Christian; Rathkolb, Oliver: »Nationalsozialismus (NS)«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_n/Nationalsozialismus.xml, Zugriff 6.3.2022.
- Guignard-Perrein, Liliane: *Les Faucons rouges 1932–1950 – Introduction*, Paris: Université Paris X – Nanterre, Dissertation, 1982, URL: <https://www.fauconsrouges.org/Introduction.html>, Zugriff 6.3.2022.
- Heister, Hanns-Werner: »Politische Musik«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12079>, Zugriff 6.3.2022.
- Hennenberg, Fritz: »Dessau, Paul«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07650>, Zugriff 6.3.2022.
- Hinton, Stephen: »Dreigroschenoper, Die«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006155>, Zugriff 6.3.2022.
- Kalamaras, Dimitris: *Social Network Visualizer*, Version 2.5, URL: <https://socnetv.org/>, Zugriff 6.3.2022.
- Kock, Sonja; Albrecht, Kai-Britt: »Ludwig Renn«, in: *LeMO-Biografien*, URL: <https://www.dhm.de/lemo/biografie/ludwig-renn>, Zugriff 6.3.2022.
- Künste im Exil: *Das Emigranten-Kabarett »Die Laterne« in Paris (1934 bis 1938)*, URL: <http://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Themen/laterne.html>, Zugriff 6.3.2022.
- Lampert, Vera: »Arma, Paul«, in: *Grove Music Online*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01260>, Zugriff 6.3.2022.
- Langenbruch, Anna: »Marianne Oswald«, in: *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, URL: https://mugi.hfint-hamburg.de/receive/mugi_person_00000609;jsessionid=536082A36A39F5685CF6EA98AB26587A?lang=de, Zugriff 6.3.2022.
- Larousse Encyclopédie: *cahiers de doléances*, URL: http://www.larousse.fr/encycopedie/divers/cahiers_de_dol%C3%A9ances/182555, Zugriff 6.3.2022.
- Lempfrid, Wolfgang: »Sammlung historischer Quellentexte: Tonartencharakteristik – Dur-Tonarten – F-Dur«, in: *KölnKlavier*, URL: <http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/dur.html#fdur>, Zugriff 6.3.2022.
- Les Faucons rouges: *Les Faucons rouges: Nos Anciens*, URL: <https://www.fauconsrouges.org/>, Zugriff 6.3.2022.
- Lissauer, Ernst: »Hassgesang gegen England«, 1914, in: *Virtuelle Ausstellung »100 Jahre Erster Weltkrieg« der Deutschen Nationalbibliothek*, URL: <https://erster->

- weltkrieg.dnb.de/WKI/Content/DE/Objekte/05-lissauer-hassgesang.html, Zugriff 6.3.2022.
- Malina, János: »Arma, Paul«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14015>, Zugriff 6.3.2022.
- Michel, Judith: *Eingliederung des Saarlands in die Bundesrepublik*, URL: <https://www.kas.de/de/web/geschichte-der-cdu/kalender/kalender-detail/-/content/eingliederung-des-saarlands-in-die-bundesrepublik>, Zugriff 6.3.2022.
- Ministère du Travail: *Les accords de Matignon*, URL: http://travail-emploi.gouv.fr/IMG/pdf/Les_accords_de_Matignon7juin36.pdf, Zugriff 6.3.2022.
- Ministère du Travail: *Loi du 10 août 1932 protégeant la main d'œuvre nationale*, URL: http://travail-emploi.gouv.fr/IMG/pdf/Loi_du_10_aout_1932.pdf, Zugriff 6.3.2022.
- Musk, Andrea: »Saguer, Louis«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24292>, Zugriff 6.3.2022.
- My heritage: *Emilie Wandtke*, URL: https://www.myheritage.com/names/emilie_wandtke, Zugriff 6.3.2022.
- Norris, Christopher: »Socialist realism«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45326>, Zugriff 6.3.2022.
- O'Connor, Patrick: »Kosma, Joseph [Kozma, Jozsef]«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15407>, Zugriff 6.3.2022.
- Pages, Dominick: »Jean Guidoni: Le souffre douceur«, in: *Le Monde Libertaire*, 6.4.1989, URL: <https://www.monde-libertaire.fr/index.php?page=archives&numarchive=15273>, Zugriff 6.3.2022.
- Pâris, Alain: »Saguer Louis (1907–1991)«, in: *Encyclopædia Universalis*, URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/louis-saguer/>, Zugriff 6.3.2022.
- Pénet, Martin: *Tour de chant: Joseph Kosma (1905–1969) (2/5)*, 15.9.2019, URL: <https://www.francemusique.fr/emissions/tour-de-chant/joseph-kosma-2-4-75594>, Zugriff 6.3.2022.
- Praßl, Franz Karl: »Messe, Missa«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Messe.xml, Zugriff 6.3.2022.
- Racine, Nicole: »Désormière Roger [Désormière Pierre, Roger]«, in: *Le Maitron – dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social*, URL: <https://maitron.fr/spip.php?article22513>, Zugriff 6.3.2022.
- Raymond, Justinien: »Monnet Georges«, in: *Le Maitron – dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social*, URL: <https://maitron.fr/spip.php?article122773>, Zugriff 6.3.2022.
- Renoir, Jean: *The Rules of the Game (1939) – Jean Renoir intro*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=69woK9y8oTQ>, Zugriff 6.3.2022.
- Robert, Frédéric: »Sauveplane Henri«, in: *Le Maitron – dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et social*, URL: <https://maitron.fr/spip.php?article130621>, Zugriff 6.3.2022.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Rosteck, Jens: »Kosma, Józseph«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53475>, Zugriff 6.3.2022.
- Rubey, Norbert; Kornberger, Monika: »Potpourri«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Potpourri.xml, Zugriff 6.3.2022.
- Samtleben, Christina: »Dessau, Paul«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46893>, Zugriff 6.3.2022.
- Savitry, Émile: *Le Groupe Octobre avec Joseph Kosma de dos à gauche, Marcel Mouloudji au centre répétant dans »Le Tableau des merveilles*, Paris, 1936, URL: http://www.emilesavitry.com/site/galerie.php?gal_id#ad-image-25, Zugriff 6.3.2022.
- Scheer, André: *Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht: Der Deutsche Freiheitssender 29,8*, URL: <http://www.andre-scheer.de/die-stimme-der-freiheit-in-deutscher-nacht-der-deutsche-freiheitssender-298/>, Zugriff 6.3.2022.
- Scheib, Amei: »Cora Eppstein«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005944, Zugriff 6.3.2022.
- Schneider, Herbert: »Chanson«, Abschnitt »4. Die Entwicklung nach der Jahrhundertwende«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12900>, Zugriff 6.3.2022.
- Sponheuer, Bernd: »Nationalsozialismus«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15807&v=1.0&q=entartete%20musik&rs=mgg15807>, Zugriff 6.3.2022.
- Stachel, Peter: »Politische Musik«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Politische_Musik.xml, Zugriff 6.3.2022.
- Szabó-Knotik, Cornelia: »Eisler, Hanns«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Eisler_Hanns.xml, Zugriff 6.3.2022.
- Thorau, Christian; Lauer, Lucinde: »Oratorium«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15851&v=1.3&rs=id-0012cbbb-7186-be70-cf58-2c528ff8cbac&q=Oratorium>, Zugriff 6.3.2022.
- Tual, François-Gildas: »Saguer, Louis«, in: *MGG Online*, URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg11244&v=1.0&q=louis%20saguer&rs=mgg11244>, Zugriff 6.3.2022.
- Wagner, Peter: »Cora-Eppstein-Platz für St. Johann«, in: *Saarbrücker Zeitung Online*, URL: https://www.saarbruecker-zeitung.de/saarland/saarbruecken/saarbruecken/cora-eppstein-platz-fuer-st-johann_aid-1439765, Zugriff 6.3.2022.
- Wester, Rudi: *Jef Last*, URL: <http://rudi-wester.nl/jef-last/>, Zugriff 6.3.2022.
- Whealton, Virginia: »Orphéon«, in: *Grove Music Online*, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20492>, Zugriff 6.3.2022.
- Zündorf, Irmgard: »Hanns Eisler«, in: *LeMO-Biografien*, URL: <https://www.hdg.de/lemo/biografie/hanns-eisler.html>, Zugriff 6.3.2022.

X Literatur

- Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*, hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Ahrend, Thomas: »Zur Geschichte der Eisler-Editionen«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hrsg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, Berlin; Boston: De Gruyter, 2015, S. 684–703.
- Akenson, Don: *An Irish History of Civilization*, Bd. 1, Montréal: McGill-Queen's University Press, 2005.
- Allouche, Gérard: »Kosma: un homme, un musicien«, in: *F. M. P. Mutualité*, Nr. 410 (Juni 1989), S. 21.
- Alonso Tomás, Diego: »Music for Spanish Anti-Fascism: Hanns Eisler's *Himne per a l'Olimpiada Popular* (1936) and *Marcha del Quinto Regimiento* (1937)«, in: *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017: Das Populäre in der Musik und das Musikverlagswesen*, hrsg. von Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming, Wiesbaden: Springer VS, 2019, S. 277–288.
- Alpert, Michael: *Franco and the Condor Legion: The Spanish Civil War in the Air*, London: Bloomsbury, 2019.
- Altenburg, Detlef; Berg, Michael; von Massow, Albrecht (Hrsg.): *Schriftenreihe KlangZeiten: Musik, Politik und Gesellschaft*, Köln; Wien [u. a.]: Böhlau, 2004.
- Amiard-Chevrel, Claudine: »Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930«, in: *Cahiers du Monde Russe*, Juli-Dezember 1968, S. 365–385.
- Amon, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre: Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, 2. Aufl., Wien: Doblinger; J. B. Metzler, 2015.
- Amzoll, Stefan: »Musik des Schreckens und der Warnung: Komponisten klagen den Faschismus an«, in: *Musik und Gesellschaft*, 33 (1983), S. 3–15.
- Apel, Willi: *Harvard Dictionary of Music*, 2. Aufl., Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press, 1972.
- Arma, Paul: »Das Massenlied (1934)«, in: *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, hrsg. von Tobias Widmaier, Friedberg: Pfau, 2016, S. 274–277.
- Bade, Klaus J.: *Europa in Bewegung: Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München: Beck, 2000.
- Badia, Gilbert: »Deutsche Emigranten in Frankreich (1933–1939)«, in: *Das Exil-erlebnis: Verhandlungen des Vierten Symposium über Deutsche und Österreichische Exilliteratur*, hrsg. von Donald G. Daviau und Ludwig M. Finscher, Columbia (SC): Camden House, 1982, S. 1–11.
- Badia, Gilbert: »Die französische Volksfront im Spiegel des *Pariser Tageblatts*/der *Pariser Tageszeitung*«, in: *Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933–1940*, hrsg. von Hélène Roussel und Lutz Winckler, Bern: Peter Lang, 1992, S. 89–104.
- Badia, Gilbert: »Le Comité Thaelmann«, in: *les bannis de hitler: accueil et luttes des exilés allemands en France (1933–1939)*, hrsg. vom Centre National des Lettres,

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Paris: Études et Documentation Internationales; Presses Universitaires de Vincennes, 1984, S. 199–259.
- Badia, Gilbert: *Les barbelés de l'exil. Etudes sur l'immigration allemande et autrichienne, 1938–1940*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1979.
- Bartrop, Paul R.; Grimm, Eve E.: *Children of the Holocaust*, Santa Barbara (CA): ABC-CLIO, 2020.
- Bazin, André: *Jean Renoir*, London; New York: W. H. Allen, 1974.
- Benjamin, Walter: »Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf: Zur Uraufführung von acht Einaktern Brechts«, in: *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Teil 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 514–518.
- Berg, Robert J.: *À la rencontre du cinéma français: Analyse, genre, histoire*, Yale: Yale University Press, 2010.
- Bergan, Ronald: *Jean Renoir: Projections of Paradise*, Woodstock (NY): Overlook Press, 1994.
- Bernecker, Walther L.: »Neuere Tendenzen in der Erforschung des Spanischen Bürgerkriegs«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 23 (1997), S. 446–474.
- Bessie, Alvah: *Songs of the Spanish Civil War*, Booklet, Folkways Records, 1961.
- Bethe, Katja: *Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich während des Front populaire (1936–1938): Voraussetzungen, Bedingungen und Arbeitsweisen*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2016.
- Bick, Sally: »Eisler's Notes on Hollywood and the Film Music Project, 1935–42«, in: *Current Musicology*, Herbst 2008, S. 7–39.
- Bies, Luitwin: »Cora Varena-Eppstein«, in: *Saarländerinnen gegen die Nazis: Verfolgt – vertrieben – ermordet*, hrsg. von Luitwin Bies und Horst Bernard im Auftrag der VVN-Bund der Antifaschisten, Saarbrücken: Blattlaus-Verlag, 2004, S. 29–33.
- Bishop, Michael: *Jacques Prévert: From Film and Theater to Poetry, Art and Song*, Amsterdam; New York: Rodopi, 2002.
- Bitton, Michèle: »Marianne Oswald«, in: *110 femmes juives qui ont marqué la France*, Nantes: Normant, 2014, S. 494–499.
- Bixler, Matthias; Reupke, Daniel: »Von Quellen zu Netzwerken«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung: Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk, Berlin: Hopf, 2016, S. 101–122.
- Blakeway, Claire: *Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema*, London: Associated University Presses, 1990.
- Boehmer, Konrad: »In die taube Finsternis ein klingendes Licht: Louis Saguer – ein Anonymus des 20. Jahrhunderts«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 158/2 (1997), S. 36–39.
- Boer, Roland: *Lenin, Religion, and Theology*, New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Bolchert, Michel: *Marianne Oswald, vers une (im)possible reconnaissance*, Grenoble: Université des Sciences Sociales, Dissertation, 1992.

- Borchard, Beatrix: »Lücken schreiben oder: Montage als biographisches Verfahren«, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen: Wallstein, 2003, S. 211–242.
- Borchard, Beatrix: »Mit Schere und Klebstoff: Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik«, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln: Böhlau, 2006, S. 47–62.
- Bores, Dorothée: »Die Deutsche Freiheitsbibliothek in Paris 1934 bis 1939«, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, Bd. 66, hrsg. von Monika Estermann und Ursula Rautenberg, Berlin; Boston: De Gruyter, 2011, S. 1–109.
- Bouju, Marie-Cécile: »Les maisons d'édition du PCF, 1920–1956«, in: *Nouvelles Fondations*, 3–4 (2007), Nr. 7–8, S. 260–265.
- Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal*, Bd. 2, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Brecht, Bertolt: *Furcht und Elend des III. Reiches: 24 Szenen*, New York: Aurora, 1945.
- Brecht, Bertolt: »Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise«, in: *Der kaukasische Kreidekreis*, Berlin: Suhrkamp, 1954, S. 99–107.
- Brecht, Bertolt; Weigel, Helene: »ich lerne: gläser + tassen spülen«: Bertolt Brecht, Helene Weigel, Briefe 1923–1956, hrsg. von Erdmut Wizisla, Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Brécy, Robert: *Florilège de la chanson révolutionnaire: De 1789 au front populaire*, Paris: Editions Ouvrières, 1990.
- Brécy, Robert: *La chanson de la Commune: chansons et poèmes inspirés par la Commune de 1871*, Paris: Editions Ouvrières, 1991.
- Brenner, Helmut: *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*, Graz: Weishaupt, 1992.
- Brychta, Elke; Reinhold, Anna M.; Mersmann, Arno (Hrsg.): *Mutig, streitbar, reformerisch. Die Landés. Sechs Biografien 1859–1977*, Essen: Klartext, 2004.
- Brzoska, Matthias: »Exilstation Paris«, in: *Musik in der Emigration 1933–1945: Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart: J. B. Metzler, 1994, S. 183–191.
- Buch, Esteban: »Beethoven und das »Dritte Reich: Porträt eines konservativen Titanen«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Berlin: Nicolai, 2006, S. 39–53.
- Budde, Gunilla: »Quellen, Quellen, Quellen ...«, in: *Geschichte: Studium – Wissenschaft – Beruf*, hrsg. von Gunilla Budde, Dagmar Freist und Hilke Günther-Arndt, Berlin: Akademie Verlag, 2008, S. 52–69.
- Budzinski, Klaus; Hippen, Reinhard: *Metzler Kabarett Lexikon*, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1996.
- Chimello, Sylvain: *La Résistance en chantant: 1939–1945*, Paris: Autrement, 2004.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Chimènes, Myriam: »Le budget de la musique sous la IIIe République«, in: *La musique, du théorique au politique*, hrsg. von Hugues Dufourt und Joël-Marie Fauquet, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1991, S. 261–312.
- Condé, Gérard: »Joseph Kosma«, in: *Guide de la mélodie et du lied*, Reihe *Les indispensables de la musique*, hrsg. von Brigitte François-Sappey und Gilles Cantagrel, Paris: Fayard, 1994, S. 330–332.
- Conklin, Alice L.; Fishman, Sarah; Zaretsky, Robert: *France and Its Empire Since 1870*, New York: Oxford University Press, 2011.
- Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Cullin, Michel; Driessen Gruber, Primavera (Hrsg.): *Douce France? Musik-Exil in Frankreich/Musiciens en exil en France: 1933–1945*, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2008.
- Curchod, Olivier: *La Grande Illusion*, Paris: Nathan, 1994.
- Dahlem, Franz: *Jugendjahre: vom katholischen Arbeiterjungen zum Revolutionär*, Berlin: Dietz, 1982.
- Daphy, Eliane: »La gloire et la rue: les chanteurs ambulants et l'édition musicale dans l'entre-deux-guerres«, in: *Musiciens des rues de Paris*, Katalog zur Ausstellung im Musée national des Arts et Traditions populaires (18.II.1997–27.4.1998), Paris: Réunion des Musées Nationaux, S. 95–99.
- Deeg, Peter: »Man spielte mit der Faust Klavier: Imre Weissshaus zwischen Henry Cowell und Hanns Eisler, 1926–1935«, in: *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, hrsg. von Tobias Widmaier, Friedberg: Pfau, 2016, S. 174–222.
- Deeg, Peter; Gall, Johannes C.: »Anmerkungen zu den Liedern: 9. Das Saarlied«, in: *Ändere die Welt, sie braucht es: 20 Lieder für Singstimme und Klavier nach Texten von Bertolt Brecht*, hrsg. von Peter Deeg und Johannes C. Gall, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2006.
- Dennis, David B.: *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven; London: Yale University Press, 1996.
- Dessau, Paul: *Paul Dessau: Aus Gesprächen*, hrsg. von Bernd Pachnicke, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974.
- Dimitroff, Georgi: *Arbeiterklasse gegen Faschismus*, Mannheim: Jürgen Sendler, 1975.
- Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (Hrsg.): *Österreicher im Exil: 1934–1945; eine Dokumentation. Frankreich 1938–1945*, Wien: Deuticke, 1984.
- Driessen Gruber, Primavera: »Douce France?«, in: *Douce France? Musik-Exil in Frankreich/Musiciens en exil en France: 1933–1945*, hrsg. von Michel Cullin und Primavera Driessen Gruber, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2008, S. 13–35.
- Du Closel, Amaury: »Exil en France«, in: *Les Voix étouffées du Troisième Reich: Entartete Musik*, Paris: Actes Sud, 2005, S. 295–337.
- Dudley, Underwood: *Die Macht der Zahl: Was die Numerologie uns weismachen will (dt.)*, Basel: Springer, 1999.

- Dugrand, Alain; Laurent, Frédéric: *Willi Münzenberg: artiste en révolution (1889–1940)*, Paris: Fayard, 2008.
- Dümling, Albrecht: »Eisler/Brecht oder Brecht/Eisler? Perspektiven, Formen und Grenzen ihrer Zusammenarbeit«, in: *Brecht und seine Komponisten*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Laaber: Laaber, 2000, S. 93–110.
- Düring, Marten; Eumann, Ulrich: »Diskussionsforum Historische Netzwerkforschung: Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 39 (2013), S. 369–390.
- Echternkamp, Jörg: *Das Dritte Reich: Diktatur, Volksgemeinschaft, Krieg*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2018.
- Eisler, Hanns: »Avantgarde-Kunst und Volksfront«, in: *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, S. 397–405.
- Eisler, Hanns: *Composing for the Films*, New York: Oxford University Press, 1947.
- Eisler, Hanns: »Die Erfahrungen der Arbeitermusikbewegung in Deutschland«, in: *Musik und Politik: Schriften, Addenda*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983, S. 162–163.
- Eisler, Hanns: *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht*, übertragen und erläutert von Hans Bunge, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975.
- Eisler, Hanns: »Mit Musik kämpfen«, in: *Musik und Politik: Schriften, Addenda*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983, S. 44–50.
- Eisler, Hanns: »Musikalische Reise durch Amerika«, in: *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, S. 282–296.
- Eisler, Hanns: »Unsere Kampfmusik«, in: *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, S. 169–171.
- Eisler, Hanns: »[Vorschläge für internationale Zusammenarbeit]«, in: *Musik und Politik: Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, S. 327–333.
- Engel, Kathrin: *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater*, München: Oldenbourg, 2003.
- Équipe »Théâtre moderne« du GR 27 du CNRS: *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Bd. 1, hrsg. von Denis Bablet, Lausanne: L'Âge d'homme, 1977.
- Esparza, Lionel: *Louis Saguer: Catalogue des œuvres*, mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1991.
- Eumann, Ulrich: »Heuristik: Hypothesenentwicklung und Hypothesentest«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung: Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk, Berlin: Hopf, 2016, S. 123–138.
- Evans, Joan: »Die Rezeption der Musik Igor Strawinskys in Hitlerdeutschland«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2 (1998), S. 91–109.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Falter, Jürgen; Lindenberger, Thomas; Schumann, Siegfried: *Wahlen und Abstimmungen in der Weimarer Republik: Materialien zum Wahlverhalten 1919–1933*, München: Beck, 1986.
- Faulkner, Christopher: *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1986.
- Fauré, Michel: *Le Groupe Octobre*, Paris: Christian Bourgois, 1977.
- Federhofer, Hellmut: »Politisch engagierte Musik«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2/4 (1998), S. 385–404.
- Ferraz, Gabriel: »Heitor Villa-Lobos and Getúlio Vargas: Indoctrinating Children through Music Education«, in: *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 34, 2 (2013), S. 162–195.
- Feuchtwanger, Lion: »Größe und Erbärmlichkeit des Exils«, in: *Verbannung: Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*, hrsg. von Egon Schwarz und Matthias Wegner, Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1964, S. 193–197.
- Fleuret, Maurice (Hrsg.): *Joseph Kosma: 1905–1969, un homme, un musicien*, Paris: La Revue musicale, 1989.
- Fourcaut, Annie: *Bobigny, banlieue rouge*, Paris: Editions Ouvrières; Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1986.
- Franke, Julia: *Paris – eine neue Heimat?: Jüdische Emigranten aus Deutschland 1933–1939*, Berlin: Duncker & Humblot, 2000.
- Frevert, Ute: »Neue Politikgeschichte: Konzepte und Herausforderungen«, in: *Neue Politikgeschichte: Perspektiven einer historischen Politikforschung*, hrsg. von Ute Frevert und Heinz-Gerhard Haupt, Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag, 2005, S. 7–26.
- Fritz, Regina: »Gesplante Erinnerung: Museale Darstellungen des Holocaust in Ungarn«, in: *Nationen und ihre Selbstbilder: Postdiktatorische Gesellschaften in Europa*, hrsg. von Regina Fritz, Carola Sachs und Edgar Wolfrum, Göttingen: Wallstein, 2008, S. 128–148.
- Fulcher, Jane: »The ›Defense‹ of French Culture in the Thirties«, in: *The composer as intellectual: Music and ideology in France 1914–1940*, New York: Oxford University Press, 2005, S. 199–274.
- Fulcher, Jane: »The Orphéon Societies: ›Music for the Workers‹ in Second-Empire France«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1 (1979), S. 47–56.
- Gall, Johannes C.: *Hanns Eisler Goes Hollywood: Das Buch Komposition für den Film und die Filmmusik zu Hangmen Also Die*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015.
- Garratt, James: *Music and Politics: A Critical Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Garson, Charlotte: »La Grande Illusion de Jean Renoir (1937) ressortie en copie restaurée dans les salles«, in: *Études*, 3 (2012), S. 402.
- Gauthier, Guy (Hrsg.): »Il y a trente ans, Octobre: entretien avec les frères Prévert et Raymond Bussières«, in: *Image et son*, Dezember 1965, S. 50–59.

- Getty, J. Arch: »Trotsky in Exile: The Founding of the Fourth International«, in: *Soviet Studies*, Vol. 38, 1 (Januar 1986), S. 24–35.
- Gillaume–Grimaud, Geneviève: *Le Cinéma du Front Populaire*, Paris: Lherminier, 1986.
- Glanz, Christian: *Hanns Eisler: Werk und Leben*, Wien: Steinbauer, 2008.
- Glanz, Christian: »Musikalischer Populismus und politischer Kollektivismus in den 1920er und 1930er Jahren«, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 14. Jg., Heft 1 (2003), S. 39–52.
- Gmeiner, Jens; Schulz, Markus: »Deutsche Volksfront ohne Volk: Manifeste des Widerstandes«, in: *Manifeste: Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*, hrsg. von Johanna Klatt und Robert Lorenz, Bielefeld: transcript, 2010, S. 169–198.
- Gough, Peter: *Sounds of the New Deal: The Federal Music Project in the West*, Urbana: University of Illinois Press, 2015.
- Grabs, Manfred: *Hanns Eisler: Kompositionen – Schriften – Literatur: ein Handbuch*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984.
- Grandgambe, Sandrine: »La politique musicale du Front populaire«, in: *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, hrsg. von Danièle Pistone, Paris: Honoré Champion, 2000, S. 21–33.
- Grüneis, Christian: »Die Kantate »Mitte des Jahrhunderts«: Hanns Eisler zwischen Systemkonformität und musikalischem Anspruch«, in: *Kantate und Politik – Zwei historische Fallstudien*, Reihe *Erträge der Lehre*, Bd. 5, hrsg. von Christian Glanz und Annegret Huber, Wien: Mille Tre Verlag, 2015, S. 11–114.
- Guillot, Gérard: *Les Prévert*, Paris: Seghers, 1967.
- Haas, Carlos Alberto: *Das Private im Ghetto: Jüdisches Leben im deutsch besetzten Polen 1939 bis 1944*, Göttingen: Wallstein, 2020.
- Hake, Sabine: *The Proletarian Dream: Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863–1933*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2017.
- Hecht, Werner: *Brecht Chronik 1898–1956*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Hecht, Werner; Knopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus–Detlef (Hrsg.): *Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Schriften 2, Teil 1, Bd. 22, Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
- Hecht, Werner; Knopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus–Detlef (Hrsg.): *Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Stücke 4, Bd. 4, Berlin; Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- Heinz, Joachim: »Nie zu Hitler!«: *Die antifaschistische Einheitsfront-Kundgebung 26. August 1934, Sulzbach/Saar*, Saarbrücken: Stiftung Demokratie Saarland, 2015.
- Heister, Hanns–Werner: »Einheitsfrontlied«, in: *Das Argument*, Sonderband AS 5, Berlin: Argument–Verlag, 1975, S. 172–182.
- Heister, Hanns–Werner: *Vom allgemeingültigen Neuen: Analysen engagierter Musik: Dessau, Eisler, Ginastera, Hartmann*, hrsg. von Thomas Phleps und Wieland Reich, Saarbrücken: Pfau, 2006.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Heister, Hanns-Werner: »Vorwärts und nicht vergessen: Politische Kampflieder«, in: *Sound der Zeit: Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, hrsg. von Gerhard Paul und Ralph Schock, Göttingen: Wallstein, 2014, S. 157–162.
- Henke, Christian: *Coblentz: Symbol für die Gegenrevolution*, Stuttgart: Thorbecke, 2000.
- Hennenberg, Fritz (Hrsg.): *Das große Brecht-Liederbuch*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Hennenberg, Fritz: *Hanns Eisler*, Mainz: Schott, 2016.
- Hennenberg, Fritz: *Paul Dessau: eine Biographie*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1965.
- Hennenberg, Fritz: *Paul Dessau: Für Sie porträtiert von Fritz Hennenberg*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974.
- Henry, Didier: »Joseph Kosma, un musicien en liberté«, in: *Bulletin d'information du Centre de Documentation Musicale Bibliothèque Gustav Mahler*, Januar 2001, S. 4.
- Hesse, Christoph: *Filmexil Sowjetunion: Deutsche Emigranten in der sowjetischen Filmproduktion der 1930er und 1940er Jahre*, München: edition text + kritik, 2017.
- Heukenkamp, Ursula: »Lieder Gedichte Chöre«, in: *Brecht-Handbuch*, Bd. 2, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, S. 244–257.
- Hirschinger, Frank: »Gestapoagenten, Trotzlisten, Verräter«: *Kommunistische Partei-säuberungen in Sachsen-Anhalt 1918–1953*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- Hoffmann, Ludwig; Siebig, Karl: *Ernst Busch: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Berlin: Henschel, 1987.
- Hollstein, Betina; Straus, Florian (Hrsg.): *Qualitative Netzwerkanalyse: Konzepte, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden: VS-Verlag, 2006.
- Huß-Michel, Angela: *Die Moskauer Zeitschriften »Internationale Literatur« und »Das Wort« während der Exil-Volksfront (1936–1939): Eine vergleichende Analyse*, Europäische Hochschulschriften, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1987.
- Ihering, Herbert; Fetting, Hugo: *Ernst Busch*, Berlin: Henschel, 1965.
- Jackson, Julian: *The Popular Front in France defending democracy, 1934–38*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Jeancolas, Jean-Pierre: »Cinéma des années trente: la crise et l'image de la crise«, in: *Le Mouvement Social*, Nr. 154 (Januar–März 1991), Editions Ouvrières, S. 173–195.
- John, Eckhard: *Musikbolschewismus: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1994.
- John, Eckhard: »Was heißt »Kulturbolschewismus? Grundlagen und Karriere einer Denkfigur«, in: *Kulturelle Enteignung – Die Moderne als Bedrohung: Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik I*, hrsg. von Georg Bollenbeck und Werner Köster, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2003, S. 66–76.
- Jolly, Haramila: »Le Groupe Octobre et le Communisme: Une mémoire reconstruite«, in: *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 8 (2e semestre 1998), S. 339–354.

- Jouve, Pierre Jean: *Ode au peuple*, Paris: Guy Lévis Mano, März 1939.
- Junghans, Reinhard: »Aufstieg und Niedergang des kommunistischen Müntzerbildes«, in: *Geschichte als Argumentationsfeld für die Gegenwart: Arbeiten zur Luther- und Müntzerrezeption*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2018, S. 169–200.
- Kaldor, Pierre: »LES HUSSARDS de Joseph Kosma«, in: *La Défense*, November 1969, S. 2.
- Kebir, Sabine: »Aladár Komját (1891–1936) – ein unbekanntes Mitglied des BPRS«, in: *Utopie kreativ*, 102 (April 1999), S. 72–75.
- Kisch, Egon Erwin: »Soldaten am Meeresstrand«, in: *Geschichten aus sieben Ghettos – Eintritt verboten – Nachlese*, Berlin: Aufbau, 1973, S. 310–334.
- Klüger, Ruth: »Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie«, in: *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, hrsg. von Anja Tippner und Christopher F. Lafferl, Stuttgart: Reclam, 2016, S. 324–332.
- Knaus, Kordula; Zedler, Andrea (Hrsg.): *Musikwissenschaft studieren: Arbeitstechnische und methodische Grundlagen*, 2. Aufl., München: Herbert Utz Verlag, 2019.
- Knepler, Georg: »Das künstlerische Programm der Parteitagseröffnung«, in: *Österreichische Volksstimme* (Wien), November 1948.
- Knepler, Georg: »Es ist schwierig, Eislers Lebenswerk kennenzulernen«, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 7–8 (1998), S. 14–19.
- Knipper, Till: »Ein kleiner Blödsinn oder künstlerischer Widerstand aus dem Exil? Paul Dessaus ›Guernica (nach Picasso)‹ für Klavier«, in: *Guernica: über Gewalt und politische Kunst*, hrsg. von Wolfgang Gratzner und Otto Neumaier, Paderborn; München: Fink, 2010, S. 133–153.
- Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch: Theater – Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1980.
- Koechlin, Charles: *La musique et le peuple*, Paris: Editions sociales internationales, 1936.
- Koldau, Linda Maria: »Musik und Politik: Über die gesellschaftliche Relevanz von Musik und Musikwissenschaft«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 59/4 (2007), S. 331–350.
- Kramer Sherman, Hadas: »Song Born of Struggle: The Journey of Eisler's *Kampflieder* into the Jewish Musical Canon«, Vortrag im Rahmen der EislerTage 2018 in Wien, 2.6.2018.
- Kutschke, Beate: »Einleitung«, in: *Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007, S. 9–38.
- Kutschke, Beate: »Musik und Kontext«, in: *Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007, S. 354–377.
- Lammel, Inge: *Das Arbeiterlied*, Leipzig: Reclam, 1970.
- Langenbruch, Anna: »Der ›wandernde Speicher‹: Erinnerungsräume des Exils«, in: *Wege – Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr,

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Nina Noeske, Nicole K. Strohmann, Antje Tumat, Melanie Unsel und Stefan Weiss, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2018, S. 469–482.
- Langenbruch, Anna: »Medium Kampflied: Kulturtransfer im Pariser Exil am Beispiel der Kampflieder von Paul Arma«, in: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture*, 57 (2012), Münster: Waxmann, S. 143–159.
- Langenbruch, Anna: *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil: Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2014.
- Langenbruch, Anna: »Wenn wir, blättern in seinen Strassen, Geschichte lesen: Die Exilzeitschrift *Die Zukunft* als Beispiel einer Historiographie der Orte des Pariser Musikerexils zwischen 1933 und 1940«, in: *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität: Musik und Musiker im Exil*, Reihe *Exilforschung: Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 26, hrsg. von Claus-Dieter Krohn und Dörte Schmidt, München: edition text + kritik, 2008, S. 78–101.
- Langenbruch, Anna: »Zum Abschluß sangen wir das Lied *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* ... «: Laienmusikleben im Pariser Exil am Beispiel des Deutschen Volkschors«, in: *Alltag im Exil*, hrsg. von Daniel Azuélós, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 205–221.
- Langeois, Christian: *Les chants d'honneur: De la Chorale populaire à l'Orchestre rouge: Suzanne Cointe (1905–1943)*, Paris: Cherche Midi, 2017.
- Langkau-Alex, Ursula: »Deutsche Emigrationspresse (auch eine Geschichte des ›Ausschusses zur Vorbereitung einer deutschen Volksfront in Paris‹)«, in: *International Review of Social History*, 2 (1970), S. 167–201.
- Langkau-Alex, Ursula: *Deutsche Volksfront 1932–1939: Zwischen Berlin, Paris, Prag und Moskau*, Bd. 1, Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- Langkau-Alex, Ursula: *Deutsche Volksfront 1932–1939: Zwischen Berlin, Paris, Prag und Moskau*, Bd. 2, Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- Langkau-Alex, Ursula: *Deutsche Volksfront 1932–1939: Zwischen Berlin, Paris, Prag und Moskau*, Bd. 3, Berlin: Akademie Verlag, 2005.
- Lauter, Hans: *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur*, Berlin: Dietz, 1951.
- Le Yaouanc, Moïse: »Combien j'ai douce souvenance: Combourg ou l'Auvergne?«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Januar–Februar 1991, S. 56–70.
- Lebovics, Herman: »André Malraux: ›A Hero for France's Unheroic Age‹«, in: *French Politics and Society*, Vol. 15, 1 (Winter 1997), S. 58–69.
- Lemercier, Claire; Zalc, Claire: *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris: La Découverte, 2008.
- Les Editions du Chant du Monde (Hrsg.): *Louis Saquer 1907–1991*, Paris: Les Editions du Chant du Monde, 1997.
- Lowe, Norman: *Mastering Modern World History*, 5. Aufl., London: Palgrave Macmillan, 2013.

- Lütteken, Laurenz: »Wie ›autonom‹ kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 2000, S. 31–38.
- Lyon, James K.: »Furcht und Elend des III. Reiches«, in: *Brecht-Handbuch*, Bd. 1, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, S. 339–357.
- Lyon, James K.: »Hitler-Choräle«, in: *Brecht-Handbuch*, Bd. 2, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, S. 239–244.
- Magschok, Hans: *Rote Spieler, Blaue Blusen*, Graz; Wien: Böhlau, 1983.
- Mally, Lynn: »Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater«, in: *Slavic Review*, Vol. 62, 2 (Sommer 2003), S. 324–342.
- Mann, Klaus: *Der Vulkan: Roman unter Emigranten*, Amsterdam: Querido, 1939.
- Markovits, Györgyi: »Les publications hongroises de la Résistance française«, in: *Magyar Könyvszemle*, 85 (1969), S. 197–212.
- Martin, John W.: *The Golden Age of French Cinema 1929–1939*, Boston: Twayne, 1983.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich: *Das kommunistische Manifest*, Hamburg: Severus, 2015.
- Massar, Kathrin: *Exil und innere Biographie: Der Komponist Erich Itor Kahn in seinen Briefen*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.
- Mayer, Günter: *Hanns Eisler Edition*, Booklet, Leeuwarden: Brilliant Classics, 2014.
- Mävers, Klaus: »Die ›I. internationale Arbeitermusik- und Gesangsolympiade Europas‹ – ›Ière Olympiade Ouvrière Européenne de Musique et Chant‹«, in: *Deutsche Exilpresse und Frankreich 1933–1940*, hrsg. von Hélène Roussel und Lutz Winckler, Bern: Lang, 1992, S. 273–306.
- Mävers, Klaus: »Franz Landé (1893–1942), Musiker«, in: *Mutig, streitbar, reformerisch. Die Landés. Sechs Biografien 1859–1977*, hrsg. von Elke Brychta, Anna M. Reinhold und Arno Mersmann, Essen: Klartext, 2004, S. 129–160.
- Meusy, Jean-Jacques: *La Bellevilloise (1877–1939): une page de l'histoire de la coopération et du mouvement ouvrier français*, Paris: Créaphis, 2001.
- Michman, Dan: *Angst vor den ›Ostjuden‹: Die Entstehung der Ghettos während des Holocausts*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 2011.
- Mitchell, J. Clyde: »The Concept and Use of Social Networks«, in: *Social Networks in Urban Situations: Analyses of Personal Relationships in Central African Towns*, hrsg. von J. Clyde Mitchell, Manchester: Manchester University Press, 1969, S. 1–50.
- Monaco, James: *The Movie Guide*, New York: Perigee, 1992.
- Moore, Christopher L.: »Le Quatorze juillet: Modernisme populaire sous le Front populaire«, in: *Musique et modernité en France*, hrsg. von Sylvain Caron, François de Medicis und Michel Duchesneau, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2006, S. 363–388.
- Moore, Christopher L.: *Music in France and the Popular Front (1934–1938): Politics, Aesthetics and Reception*, Montreal: Schulich School of Music, McGill University, Dissertation, 2006.

- Moore, Christopher L.: »Socialist realism and the music of the French popular front«, in: *The journal of musicology*, 25/4 (2008), S. 473–502.
- Morrow, Felix: *Revolution und Konterrevolution in Spanien*, Essen: Gervinus, 1986.
- Möller, Horst: »Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen«, in: *Deutsche Publizistik im Exil, 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven*, hrsg. von Markus Behmer, Münster: Lit, 2000, S. 46–57.
- Nagel, Hans-Jürgen: »Musik und Politik – Paul Dessau und Hanns Eisler«, in: *Zwischen Politik und Kultur – Juden in der DDR*, hrsg. von Moshe Zuckermann, Göttingen: Wallstein, 2002, S. 227–238.
- Naumann, Uwe: »Vor 50 Jahren in Paris: Uraufführung von sieben antifaschistischen Episoden aus Brechts Furcht und Elend des Dritten Reiches«, in: *Deutsche Volkszeitung*, 20.5.1988, S. 5.
- Nigel, Simeone: »Music at the 1937 Paris Exposition«, in: *The Musical Times*, Bd. 143, 1878 (2002), S. 9–17.
- Nitschke, Christian: »Die Geschichte der Netzwerkanalyse«, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung: Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark und Linda von Keyserlingk, Berlin: Hopf, 2016, S. 11–29.
- Noiriel, Gérard: *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIXe–XXe siècle): discours publics, humiliations privées*, Paris: Fayard, 2007.
- Normand, Guessler: »Henri Barbusse and His Monde (1928–35): Progeny of the Clarté Movement and the Review Clarté«, in: *Journal of Contemporary History*, 2/3 (Juli 1976), Spezialausgabe, S. 173–197.
- Obermann, Karl: *Exil Paris: Gegen Kultur- und Bildungsabbau im faschistischen Deutschland 1933–1939*, Frankfurt am Main: Röderberg, 1984.
- Offenstadt, Nicolas: »Le pacifisme extrême à la conquête des masses: la Ligue Internationale des Combattants de la Paix (1931–1939) et la propagande«, in: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 30 (1993), S. 35–39.
- Oleinikoff, Nils: *Der russische Fünfjahresplan*, Dissertation, Braunschweig: Gutenberg, 1932.
- Ory, Pascal: »De ›Ciné-Liberté‹ à La Marseillaise: Espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936–1938)«, in: *Le Mouvement social*, Nr. 91 (April–Juni 1975), S. 153–175.
- Ory, Pascal: *La belle illusion: culture et politique sous le signe du front populaire 1935–1938*, Paris: Plon, 1994.
- Palmier, Jean-Michel: *Weimar in Exile: The Antifascist Emigration in Europe and America*, London; New York: Verso, 2006.
- Panchasi, Roxanne: *Future Tense: The Culture of Anticipation in France between the Wars*, Ithaca: Cornell University Press, 2009.
- Paul, Gerhard: »Deutsche Mutter – heim zu Dir« – Warum es mißlang, Hitler an der Saar zu schlagen: *Der Saarkampf 1933 bis 1935*, Köln: Bund, 1984.

- Paul, Gerhard: »Die Saarabstimmung 1935: Determinanten eines verhinderten Lernprozesses über den Faschismus an der Macht«, in: *Politische Vierteljahresschrift*, 26 (März 1985), S. 5–28.
- Petersen, Peter: »Paul Dessau – Komponist der DDR«, in: *Programmheft Paul Dessau für das Musikfest Hamburg (4.9.-18.9.1994)*, hrsg. von Klaus Angermann und Bettina Fellinger, 1994, S. 7–12 (Akademie der Künste Berlin, *Paul-Dessau-Archiv*, Dessau 3506.3).
- Phleps, Thomas: »Guernica – Musik im Exil«, in: *Paul Dessau: Von Geschichte gezeichnet*, Symposionsbericht des Musikfestes Hamburg 1994, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim: Wolke, 1995, S. 71–100.
- Phleps, Thomas: *Hanns Eislers »Deutsche Sinfonie«: ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands*, Kassel; New York: Bärenreiter, 1988.
- Pietsch, Gina: »Spanien, das uns Heimat war: Lieder und Kämpfe im Spanischen Bürgerkrieg«, in: *Unser Blatt*, hrsg. von der Berliner Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes-Bund der Antifaschistinnen und Antifaschisten, Nr. 63 (September 2016), S. 8–9.
- Poinsenot, Pascal: *Liberté, Égalité, Fraternité: »Essai« sur la devise française*, Paris: Paul Ermio, 2017.
- Power, Margaret: »Ibárruri, Dolores (La pasionaria) (1895–1989)«, in: *Women and War: A Historical Encyclopedia from Antiquity to the Present*, Bd. 1, hrsg. von Bernard A. Cook, Santa Barbara (CA): ABC-CLIO, 2006, S. 297–298.
- Prévert, Jacques: »1933«, in: *Sinn und Form: Sonderheft Hanns Eisler 1964*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin: Rütten & Loening, 1964, S. 204–205.
- Prévert, Jacques: *Octobre: Sketches et chœurs parlés pour le Groupe Octobre (1932–1936)*, hrsg. von André Heinrich, Paris: Gallimard, 2007.
- Racine, Nicole: »L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A. E. A. R.): La revue »Commune« et la lutte idéologique contre le fascisme (1932–1936)«, in: *Le Mouvement Social*, Januar–März 1966, S. 29–47.
- Rebérioux, Madeleine: »Théâtre d'agitation: Le Groupe »Octobre««, in: *Le Mouvement Social*, April–Juni 1975, S. 109–119.
- Rechberger, Herman: *Scales and Modes around the World*, Helsinki: Fennica-Gehrman, 2008.
- Reinhold, Daniela: *Paul Dessau 1894–1979: Dokumente zu Leben und Werk*, Berlin: Henschel, 1995.
- Rémond, René: *Frankreich im 20. Jahrhundert: Erster Teil 1918–1958 (dt.)*, Reihe *Geschichte Frankreichs*, hrsg. von Jean Favier, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1994.
- Renn, Ludwig: *Der spanische Krieg*, Berlin: Aufbau, 1956.
- Rohlfes, Joachim: *Geschichte und ihre Didaktik*, 3. erw. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- Rosny, J.-H. aîné: *Dans les rues: roman de mœurs apaches et bourgeoises*, Paris: Fasquelle, 1913.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Röder, Werner; Strauss, Herbert A. (Hrsg.): *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, Bd. 1, München: Saur, 1999.
- Rüsen, Jörn: *Historik: Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln [u. a.]: Böhlau, 2013.
- Saguer, Louis: »Schaffen und Stellung des Komponisten in heutiger Zeit«, in: *Werke und Tage: Texte zur Musik*, Saarbrücken: Pfau, 1998, hrsg. von Bruno Schweyer und Konrad Boehmer, S. 119–134.
- Sauer, Birgit: »Politik und Staat«, in: *Soziologische Basics: Eine Einführung für Pädagoginnen und Pädagogen*, hrsg. von Albert Scherr, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, S. 141–145.
- Scales, Rebecca: *Radio and the Politics of Sound in Interwar France, 1921–1939*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Schauff, Frank: *Der Spanische Bürgerkrieg*, Göttingen: Vadenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Schebera, Jürgen: »Die Rote Front, schlägt sie zu Brei: Nationalsozialistische Kampflieder – ein kurzer Überblick«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg, Berlin: Nicolai, 2006, S. 154–160.
- Schebera, Jürgen: »Deutscher Arbeiter-Sängerbund (DAS)«, in: *Lexikon sozialistischer Literatur: Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*, hrsg. von Simone Barck, Silvia Schlenstedt, Tanja Bürgel, Volker Giel und Dieter Schiller, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1994, S. 114–116.
- Schebera, Jürgen: *Hanns Eisler: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz: Schott, 1998.
- Schebera, Jürgen: »Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger (KdAS)«, in: *Lexikon sozialistischer Literatur: Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*, hrsg. von Simone Barck, Silvia Schlenstedt, Tanja Bürgel, Volker Giel und Dieter Schiller, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1994, S. 238–239.
- Schebera, Jürgen: »Spurensuche: Erich Weinert/Paul Arma: Antifaschistische Massenlieder 1934/1935«, in: *Weimarer Beiträge*, 31 (1985), S. 1010–1015.
- Schiller, Dieter: »Zur Arbeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller im Pariser Exil«, in: *Utopie Kreativ*, Heft 102 (April 1999), S. 57–63.
- Schiller, Dieter; Pech, Karlheinz; Herrmann, Regine; Hahn, Manfred: *Exil in Frankreich, Reihe Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil*, Bd. 7, Frankfurt am Main: Röderberg, 1981.
- Schlenstedt, Silvia: »Die Kollektivkomposition Jüdische Chronik (1960–1961)«, in: *Nachkriegsliteratur als öffentliche Erinnerung*, hrsg. von Helmut Peitsch, Berlin; Boston: De Gruyter, 2019, S. 394–406.
- Schlesser, Gilles: *Mouloudji: Biographie*, Paris: L'Archipel, 2009.
- Schmale, Wolfgang: *Geschichte Frankreichs*, Stuttgart: Ulmer, 2000.
- Schmidt, Eberhard: »Ein Gespräch (1984)«, in: *Ein Lied – ein Atemzug: Erinnerungen und Dokumente*, hrsg. von Manfred Machlitt, Berlin: Verlag Neue Musik Berlin, 1987, S. 216–229.
- Schmidt, Hans Jörg: *Die deutsche Freiheit: Geschichte eines kollektiven semantischen Sonderbewusstseins*, Frankfurt am Main: Humanities Online, 2010.

- Schnapper, Laure: »Ein Ungar in Paris: Joseph Kosma (1905–1969)«, in: *Douce France? Musik-Exil in Frankreich/Musiciens en exil en France: 1933–1945*, hrsg. von Michel Cullin und Primavera Driessen Gruber, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2008, S. 179–191.
- Scholdt, Günter: »Die Saarabstimmung 1935 aus der Sicht von Schriftstellern und Publizisten«, in: *Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend*, 45 (1997), S. 170–200.
- Schor, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris: Armand Colin/Masson, 1996.
- Schor, Ralph: *L'opinion française et les étrangers en France 1919–1939*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1985.
- Schüle, Klaus: *Paris: Die politische Geschichte seit der Französischen Revolution; Vom Erfinden und Schwinden der Demokratie in der Metropole*, Tübingen: Narr, 2005.
- Sterling, Eric J.: *Life in the Ghettos During the Holocaust*, Syracuse (NY): Syracuse University Press, 2005.
- Stoenescu, Richard: *Das Scheitern des kommunistischen Widerstands: Die Auswirkungen der ideologischen Leitlinien der KPD 1933–1945*, Marburg: Tectum, 2013.
- Stovall, Tyler: *The Rise of The Paris Red Belt*, Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1990.
- Tarsi, Boaz: »Toward a Clearer Definition of the *Magen Avot Mode*«, in: *Musica Judaica*, Vol. 16, 5762 (2001–2002), S. 53–79.
- Tartakowsky, Danièle: *Le Front populaire: La vie est à nous*, Paris: Gallimard, 1996.
- Tessier, Eugénie: *Le »cas« Marianne Oswald et la critique musicale: La construction du personnage artistique depuis ses multiples perspectives*, PhD diss., Université d'Ottawa, 2019.
- Traber, Habakuk; Weingarten, Elmar (Hrsg.): *Verdrängte Musik: Berliner Komponisten im Exil*, Berlin: Argon, 1987.
- Trapp, Frithjof; Mittenzwei, Werner; Rischbieter, Henning; Schneider, Hansjörg (Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters: 1933–1945*, Bd. 2, Teil 2, München: Saur, 1999.
- Truffaut, François: »Préface«, in: *La Grande Illusion*, hrsg. von Gérard Vaugeois, Paris: Balland, 1974, S. 7–13.
- Tudesq, André-Jean; Cazenave, Elisabeth: »Radiodiffusion et politique: les élections radiophoniques de 1937 en France«, in: *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Oktober–Dezember 1976, S. 529–555.
- Turk, Edward B.: *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1989.
- Ueberschär, Gerd R.: »Deutsches Reich: Gegner des Nationalsozialismus im ›Dritten Reich‹ 1933–1945«, in: *Handbuch zum Widerstand gegen Nationalsozialismus und Faschismus in Europa 1933/39 bis 1945*, hrsg. von Gerd R. Ueberschär, Berlin; New York: De Gruyter, 2011, S. 3–20.
- Unsel, Melanie: »Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung: Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft«, in: *Musik mit*

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln: Böhlau, 2006, S. 63–74.
- Unsold, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2014.
- Vassberg, David E.: »Villa-Lobos: Music as a Tool of Nationalism«, in: *Luso-Brazilian Review*, Vol. 6, 2 (Winter 1969), S. 55–65.
- Vieillescaze, Henri: *L'exilé*, Besançon: La Solidarité, 1937.
- Vignaux, Valérie: »Ciné-Liberté ou l'autre cinema du Front Populaire«, in: *Le Front Populaire et le cinéma*, hrsg. von Laurent Creton und Michel Marie, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, S. 55–62.
- Vilar, Pierre: *La guerre d'Espagne (1936–1939)*, 3. Aufl., Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- Vogel, Wladimir: *Verzeichnis der musikalischen Werke*, zusammengestellt von Mireille Geering, unter Mitarb. von Petra Ronner, Winterthur: Amadeus, 1992.
- Voigt, Boris: »Arbeitergesang zwischen bildungsbürgerlichem Ideal, Gemeinschaftskonstitution und proletarischem Kampf: Die Liedersammlungen des deutschen Arbeiter-Sängerbundes in der Zeit der Weimarer Republik«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 51, 1 (Juni 2020), S. 59–99.
- Vormeier, Barbara: »Frankreich«, in: *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, hrsg. von Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul und Lutz Winckler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, Sp. 213–250.
- Wardhaugh, Jessica: *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870–1940*, London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Weber, Hermann; Herbst, Andreas: *Deutsche Kommunisten: Biographisches Handbuch 1918 bis 1945*, 2. Aufl., Berlin: Karl Dietz, 2008.
- Weinert, Erich: *Camaradas: Ein Spanienbuch*, zusammengestellt von Peter Kast, Berlin: Volk und Welt, 1956.
- Weiss, Peter: *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Welzer, Harald: »Was ist autobiographische Wahrheit? Anmerkungen aus Sicht der Erinnerungsforschung«, in: *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, hrsg. von Anja Tippner und Christopher F. Laferl, Stuttgart: Reclam, 2016, S. 336–351.
- Werner, Michael; Zimmermann, Bénédicte: »Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 28 (2002), S. 607–636.
- White, John J.: »Bertolt Brecht's ›Furcht und Elend des III. Reiches‹ and the Moscow ›Realism‹ Controversy«, in: *The Modern Language Review*, Januar 2005, S. 138–160.
- White, John J.; White, Ann: *Bertolt Brecht's ›Furcht und Elend des Dritten Reiches‹: A German Exile Drama in the Struggle against Fascism*, Rochester; New York: Camden House, 2010.

- Widmaier, Tobias: »Bauhaus, Saarkampf, Musique concrète – Stationen des Bartók-Schülers Imre Weisshaus (= Paul Arma)«, in: *Zwischen Volks- und Kunstmusik*, hrsg. von Stefan Fricke, Wolf Frobenius, Sigrid Konrad und Theo Schmitt, Saarbrücken: Pfau, 1999, S. 134–145.
- Widmaier, Tobias: »Gesungene Propaganda: Lieder und Chöre zur Saarabstimmung 1935«, in: *Musik in Saarbrücken: Nachklänge einer wechselvollen Geschichte*, hrsg. von Nike Keisinger und Ricarda Wackers, Saarbrücken: Staden, 2000, S. 163–170.
- Widmaier, Tobias: »Imre Weisshaus/Paul Arma: Kampflieder, Chor-Referate, Agitprop 1932–1937«, in: *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, hrsg. von Tobias Widmaier, Friedberg: Pfau, 2016, S. 267–273.
- Widmaier, Tobias: »Le compositeur militant: Paul Arma im Saar-Abstimmungskampf 1934«, in: *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, hrsg. von Tobias Widmaier, Friedberg: Pfau, 2016, S. 248–266.
- Widmaier, Tobias (Hrsg.): *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, Friedberg: Pfau, 2016.
- Widmaier, Tobias: »... so der revolutionären Bewegung gedient, werden wir überall die vollste Anerkennung unserer Klasse finden: Imre Weisshaus als Leiter des Leipziger Volkschores »Rote Lyra« 1932/33«, in: *Paul Arma: Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, hrsg. von Tobias Widmaier, Friedberg: Pfau, 2016, S. 235–247.
- Widmaier, Tobias; Matter, Max: »Deutsch ist die Saar: Vom Fahrtenlied zum Trutzgesang«, in: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture*, 49 (2004), Münster: Waxmann, S. 103–151.
- Wißmann, Friederike: *Hanns Eisler: Komponist, Weltbürger, Revolutionär*, München: Bertelsmann, 2012.
- Witamwas, Brigitte: *Geklebte NS-Propaganda: Verführung und Manipulation durch das Plakat*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2016.
- Wolikow, Serge: *Le Front populaire en France*, Paris: Complexe, 1996.

Personenregister

A

Ábel, Frigyes (Frédéric O'Brady) 201
Abraham (Bloch), Pierre 241
Abusch, Alexander 124, 352
Achard, Marcel 269
Achard, Paul 100
Adenauer, Konrad 119
Albéniz, Isaac 375
Alcalá-Zamora, Niceto 369
Alessandri, Jean 409
Allégret, Yves 204
Altmann, Hans 220, 233
Andersen Nexö, Martin 167
André, Etkar 371
Angell, Norman 266
Antiochos IV. Epiphanes 90
Aragon, Louis 23, 101, 106, 289, 291,
295, 304, 383, 400, 411
Arkhangelsky, Anton 105
Arma, Edmée 51, 401
Arma, Paul (Imre Weisshaus) 1–2, 4,
11, 14, 24, 38, 43, 45–47, 49–51, 55,
63–68, 82, 111–114, 124, 126–128,
130–133, 135, 137–143, 145–160, 162,
164–166, 194–204, 245, 279–281,
283–288, 292–295, 297–305, 307–
311, 315, 317–320, 322–323, 327–329,
335, 337, 349–350, 359–362, 364, 366,
377, 379–380, 382–383, 388, 390,
393, 397, 399–402, 415–417, 429–
430, 432–435
Arnoux, Alexandre 292
Asper, Ferdinand 371
Aubert, Louis 59, 402
Auric, Georges 26, 77, 270
Auriol, Vincent 409
Aveline, Claude 63

B

Bach, Johann Sebastian 270, 421
Balk, Theodor 123
Baquet, Maurice 204, 206, 209
Barbusse, Henri 167, 199, 404, 415

Barraine, Elsa 107–108
Barrault, Jean-Louis 205, 209–210
Barrault, Marthe 220
Barreyre, Jean 412
Bartók, Béla 50, 358
Bataille, Georges 210
Bataille, Sylvia 204
Bauman, Mordecai 137, 183
Bauman, Nikolai Ernestowitsch 105
Becher, Johannes R. 106, 124, 160
Bénichou, Georges 310
Benjamin, Walter 230, 240
Bentley, Eric 303
Berg, Erich 220, 225, 233
Berger, Jean 278
Berlinski, Herman 202
Berné, Robert 419
Berné, Serge 419
Berquier, Stéphane 105, 291
Besset, Arlette 204
Bessières, Louis 204
Beuttel, Wilhelm 111
Bittner, Julius 292
Bjedni, Demian 302
Blin, Roger 204, 209
Bloch, Ernst 78–79, 231
Bloch, Jean-Richard 167, 222, 241,
269, 411
Blondeau, Henri 271
Blum, Léon 18–20, 34, 301, 370, 401,
409–410
Bocquillon, Guillaume-Louis
(Wilhelm) 156
Boex, Joseph Henri Honoré
(J.H. Rosny aîné) 250, 258, 292
Boiffard, Jacques-André 204
Bonaparte, Napoleon 420
Bonheur, Gaston 217
Bonin-Tchimoukow, Lou 204–205,
218, 247
Brault, Eliane 63, 401
Braun, Mathias (Max) 37, 132, 135,
140

Personenregister

Brecht, Bertolt 10, 28, 46, 52–53, 70,
72, 74, 78–79, 86–87, 97, 112, 128,
147, 151, 160, 167, 169–170, 179–183,
185, 224, 229–233, 236, 241, 246, 255,
289–290, 292, 314, 318, 351–354, 383,
416, 432

Bredel, Willi 124

Brémaud, Jean 204, 217

Bressart, Felix 233

Breton, André 210

Brod, Max 73, 112

Bruckner, Anton 421

Brügel, Fritz 70, 72, 289

Brunius, Jacques-Bernard 204

Bucher, Barbara 220

Bucher, Walter 220

Buchner, Alfred 220

Burg, Barbara 220–221

Bürger, Willi 111, 113

Busch, Ernst 48, 75, 172–173, 179,
182–185, 233, 358–359, 374, 379, 382,
388–389, 434

Bush, Alan 167, 172, 175, 186, 191

Bussièrès, Raymond 87, 195, 197, 204,
208, 217

C

Cachin, Marcel 261, 411

Campargue, Paul 277

Canetti, Jacques 351

Capelier, Margot 205

Capri, Agnès 87, 218–219

Carné, Marcel 243, 247

Cassou, Jean 63

Chauffour (Fuchsmann), Jeanne 204

Chautemps, Camille 20, 409

Chesnais, Jacques 292

Chevrier, Félix 156–157, 199, 289, 299,
303–304, 329, 402

Chiappe, Jean 16

Clair, René 225

Clamamus, Gaston 195, 400

Claudius, Eduard 371

Claus, Rudolf 70

Clément, Jean-Baptiste 106, 262–263,
291, 294

Cocteau, Jean 26, 96, 99

Cointe, Suzanne 172, 191

Copland, Aaron 167

Cowell, Henry 167

D

Dahlem, Franz 38, 394

Daladier, Édouard 18, 20, 34–35, 360

Danan, Alexis 83

Daniel, Jean-Marie 247, 292

Daub, Philipp 125

Davenel, Georges 77

David, Hans Walter 278

De Cervantes, Miguel 206

De Chateaubriand, François-René
248, 271

Decomble, Guy 204, 217

Degeyter, Pierre 263

De Gonitch, Mariana 156

Degrond, Germaine 409

Delacroix, Eugène 322

De Lalande, Michel-Richard 270

Delannoy, Marcel 107

Delarue, Paul 360–361

Delius, Frederick 422

Delvincourt, Claude 27

Demollière, Solange 156

Desnos, Robert 278, 310–311, 315

Désormière, Roger 107, 248, 271

Dessau, Paul 1, 4–5, 29, 43–44, 47, 52–
54, 68–75, 86, 224, 229, 232, 234–
236, 239, 241, 289–290, 292–293,
295–296, 303–304, 320, 324, 326–328,
330, 343, 349, 366, 373–378, 382–388,
390, 430, 432–434

Detjen, Heinrich 64, 400

De Toulouse-Lautrec, Henri 280

Dimitroff, Georgi 17, 85, 298

Divert, Roger 291, 326, 329

Doriaan, Pierre 156

Duclos, Jacques 260–261, 264

Dudow, Slatan 128, 224, 230–233, 241

Duhamel, Marcel 204, 209

Durey, Louis 107

E

Eisenstein, Sergei 89, 105
 Eisler, Hanns 1, 4, 9, 12, 43–48, 53–55,
 76–82, 87, 97, 107, 114–115, 124, 126,
 128, 130, 132, 135–138, 145, 147–152,
 155, 157, 166–175, 178–186, 188, 199,
 204, 206–207, 211, 214–217, 224,
 230–231, 235, 245–247, 250–253, 255–
 259, 262, 283–288, 290, 292, 294–295,
 303–304, 306, 310–312, 314–315, 336,
 344, 350–356, 358–359, 361, 366, 377–
 379, 382–383, 388–390, 394, 399,
 415–417, 430, 432–435
 Engels, Friedrich 127
 Eppstein, Eugen 115
 Erwin, Ralph 278

F

Fabricant, Boris 204
 Faure, Paul 244, 409
 Félix, Louis 204
 Ferrari, Friedel 233
 Ferry, Jean 204, 217
 Feuchtwanger, Lion 32, 110, 112,
 124
 Feyder, Jacques 246
 Finaly, Horace 34
 Finidori, Madeleine 409
 Fischer, Ruth 115
 Ford, Henry 170
 Franco, Francisco 88, 369–370, 375
 Frank, Lobo 89
 Frey, Charles 176
 Fritzsche, Eva 61
 Fruhtman (Prévert), Gisèle 204
 Fuchsmann, Lazare 204
 Fuchsmann, Raymonde 205
 Fürst, Manfred 233

G

Gál, Zsuzsa 302, 304
 Ganther, Heinz 220
 Geisen, Hermann 110
 Gérin, René 411
 Gide, André 112
 Gilbert, Jean 278

Glanzberg, Norbert 248
 Göring, Hermann 161, 227
 Gorrish, Walter 371
 Gracey, Maurice 272
 Granados, Enrique 375
 Gregory, Virginia 204
 Grétry, André 270
 Grimault, Paul 204–205
 Grisar, Erich 89
 Groffe, René-Paul 280
 Grynspan, Herschel 35
 Guérin, Daniel 244
 Guhl, Adolf Fritz 185
 Guidoni, Jean 215
 Gumbel, Emil J. 124

H

Hába, Alois 167
 Haden, Charlie 186, 375
 Haenel, Walter 167, 174
 Hain, Rolf 220
 Händel, Georg Friedrich 90
 Hartmann, August 111
 Hauptmann, Elisabeth 352
 Haydn, Joseph 420–421
 Hays, Hoffman Reynolds 303
 Hecker, Friedrich 375
 Hemingway, Ernest 373
 Henry, Didier 264
 Henschke, Alfred (Klabund) 71, 290
 Herrera Petere, José 290, 303–304, 307,
 310–311, 377, 383
 Herrmann, Luise (Lilli) 132, 135
 Herzel, Edgar 418–419
 Heydrich, Reinhard 314
 Heymann, Werner Richard 278
 Hileró, Maurice 205
 Hilgert, Richard 371
 Hitler, Adolf 20, 59, 106–107, 122, 171,
 175, 219, 232, 235, 239, 309, 327
 Hoffmann von Fallersleben, August
 Heinrich 89
 Höhn, Willi 125
 Hollaender, Friedrich 278
 Honegger, Arthur 26, 65, 97, 99, 167,
 270, 402

Personenregister

Hug, Fritz 167

Huisman, Georges 22

I

Ibárruri, Dolores 376

Ibert, Jacques 26–27, 270, 402

Ibsen, Henrik 57

Ikonikov, Nikolay 105

Imbert, Maurice 218

Israëls, Isaac 280

Itkine, Sylvain 87, 205

Ivens, Joris 373

J

Jacob, Paul Walter 90–91

Jahnke, Franz 128, 383

Jakobs, Hermann 89

Jandová Patzaková, Anna 167

Jannoch, Hans-Peter 388

Jardillier, Robert 65

Jaubert, Maurice 245, 402

Jean, Marcel 205

Jeanson, Henri 249, 269

Jouet, Charles 252

Jouhaux, Léon 411

Jouve, Pierre-Jean 106, 293

Jurmann, Walter 278

K

Kabisch, Gudrun (Karl Ernst) 71, 290, 375, 378

Kaczerginski, Shmerke 186, 310, 317–318

Kahn, Alphonse 220, 228

Kaldor, Pierre 87

Kantorowicz, Alfred 399

Kaper, Bronislaw 278

Karsch, Willi 160

Kästner, Erich 140

Keisch, Henryk 220, 223–225

Kerr, Alfred 124

Kertész, Lajos 165, 198, 302–304, 400

Kesten, Hermann 351

Kirn, Richard 140

Kisch, Egon Erwin 167, 240, 373–374

Kiwitz, Willy (Willi) 371

Klatte, Wilhelm 56, 59

Kneschke, Karl 416

Koch, Carl 269

Koechlin, Charles 26–28, 104, 173, 270, 286, 382

Koestler, Arthur 373

Komját, Aladár 289, 299–300, 302, 304, 310–311, 379, 400

Korb, Maurice 85–87

Korb, Nathan (Francis Lemarque) 85–87

Korngold, Jan (Senek) 75

Kornilov, Boris 263

Kosma, Joseph 1, 4, 43–45, 47–48, 55–56, 81–87, 98–99, 179, 204–206, 209–212, 214, 217–218, 220–221, 224–225, 245–248, 260, 262, 264–265, 270–276, 290, 292, 295–296, 329, 336, 347, 349–350, 366, 430, 432–433

Kreisler, Fritz 278

Krille, Otto 89

L

Laborde, Guy 99–100, 412

Lacore, Suzanne 63, 401, 409

Lacoste, Georges 322

Lafargue, Laura 405

Lafargue, Paul 405

Lagrange, Léo 65, 401, 409–410

Lahy-Hollebecque, Marie 292

Landé, Charlotte 92

Landé, Franz 1, 4–5, 43–46, 56–57, 88–94, 110, 174, 186–190, 291, 293, 303–304, 335, 365–367, 379, 388, 390, 395, 418–425, 427, 430, 433–434

Landé, Hanna 56–57, 91, 93, 419

Langer, Georg Mordechai 73

Langhoff, Wolfgang 75, 241

Lask, Berta 89

Last, Jef 88–89, 291, 379

Lazarus, Daniel 26

Le Chanois (Dreyfus), Jean-Paul 204, 245, 247, 260, 263, 293

Lefebvre, Georges 269

Leibowitz, René 52, 75, 234, 384–385

Leininger, Josef 233

Lekić, Danilo 291, 392
 Lendvai, Erwin 190
 Lenin, Wladimir Iljitsch 80, 124, 127,
 158–159, 205, 259, 339
 Lenormand, Henri 269
 Léo-Lagrange, Madeleine 401
 Leonhard, Rudolf 124
 Léon-Martin, Louis 100
 Lerski, Helmar 73–74
 Lévy, Louis 412
 Lissauer, Ernst 160
 Lods (Jamet), Ida 204
 Loewy, Rudolf 115–116
 Lohmar, Heinz 220, 232
 Longuet, Jean 409
 Lorbeer, Hans 89
 Loris, Fabien 205
 Loubès, Arlette 204
 Loubès, Jean 204
 Lukács, Georg 78, 230–231
 Lux, Hanns Maria 129

M

Maass, Alexander 93
 Maistre, Amand 83, 217–218
 Makkabäus, Judas 90
 Malraux, André 167, 373, 400–401
 Mandel, Georges 280, 401
 Mann, Heinrich 37, 124
 Mann, Klaus 33, 124
 Marbot, Rolf 278
 Marchwitza, Hans 124, 128, 291
 Maréchal, Raymond (Ready) 205
 Marguéritte, Victor 167
 Martel-Dreyfus, Nina 269
 Marx, Karl 127, 406
 Maslow, Arkadi 115
 Mehring, Walter 224
 Merklng, Georges 174
 Meyrowitz, Selmar 278
 Mierendorff, Carlo 175
 Milhaud, Darius 21, 26, 65, 99, 167,
 217, 270, 358–359, 402
 Minami, Jiro 161
 Mitterrand, François 18
 Mjakowski, Nikolai 167

Mola, Emilio 375
 Monnet, Georges 166, 280, 401
 Monnet, Germaine 166, 401
 Montréal, Hector 271
 Montel, Suzanne 204, 217
 Morise, Max 205
 Moulié, Pierre 289
 Mouloudji, Marcel 85, 205–206
 Moussinac, Léon 167, 196, 249, 400
 Mozart, Wolfgang Amadeus 270, 421
 Mühsam, Erich 89
 Müntzer, Thomas 103
 Münzenberg, Wilhelm (Willi) 38, 93–
 94, 147, 155, 183, 351, 416, 430
 Musil, Robert 112
 Mussolini, Benito 275

N

Nejedlý, Zdeněk 167
 Nelson, Horatio 420
 Neuville, Ernst 278
 Nietzsche, Friedrich 422
 Nizan, Paul 401
 Nocher, Jean 322–323
 Norden, Albert 125

O

Ódena García, Paulina (Lina Odena)
 381
 Olden, Balder 124
 Orwell, George 373
 Osmin, Mireille 409
 Ossian, Geneviève 362
 Oswald, Marianne (Sarah Alice Bloch)
 1, 4, 9, 43–44, 47–48, 57–58, 83, 94–
 101, 204, 208, 219, 221–223, 252,
 279–280, 329, 388, 390, 403, 406–
 407, 409–412, 430, 432–435
 Ottwalt, Ernst 124

P

Palacio, Carlos 374, 383
 Papiernikow, Joseph 390
 Perez, Sancho 71, 290, 377
 Perret, Jeanne 183, 217, 263, 303, 306–
 307, 322

Personenregister

Pétain, Philippe 20
Pfordt, Friedrich (Fritz) 132, 135, 140
Picasso, Pablo 383–386
Pinsard, Armand 267
Piscator, Erwin 59, 124, 167, 169,
180–181, 200, 203–205, 219, 222,
399, 411
Pivert, Marceau 244
Pli(e)vier, Theodor 167
Pontabry, Germaine 205
Popow, Blagoi 85
Posner, Wladimir 400
Pottier, Eugène 263
Prévert, Jacques 82–83, 87, 98, 204–
212, 216–218, 246, 290, 292, 336,
350–351, 432
Prévert, Michèle 216
Prévert, Pierre 66, 87, 106, 156, 204–
205, 208

Q

Queipo de Llano, Gonzalo 375

R

Raics, Istvan 302, 304
Rameau, Jean-Philippe 270
Ramos, Félix Vincente 303
Rankl, Karl 133, 146, 179
Raphael, Max 384
Rebatet, Lucien 100, 227
Regler, Gustav 114, 123–124, 131–132,
167, 290
Regnaut, Maurice 241
Reich, Bernhard 151
Reichenbach, Hermann 167, 187
Reichmann, Hugo 167
Reisfeld, Bert 278
Reissmann, Nora 233
Renard, Antoine 262
Renn, Ludwig 88, 290–291, 379, 383,
389–390
Renoir, Auguste 280
Renoir, Jean 63, 84, 87, 201, 245–
249, 264–267, 269, 275–276, 292,
433
Rivers, Fernand 248

Rivet, Paul 409
Roblot, Émile 176–177
Rocca, Robert 156
Rolland, Romain 167, 400–401
Romm, Willi 125
Roosevelt, Franklin D. 21, 87
Rosenthal, Georg Wilhelm Manfred
(Fritz Hoff) 106, 113–114, 128, 157–
158, 160, 198, 288–289, 291–292, 302,
380, 399
Rosenthal, Leyb 186, 310, 317–318
Rosset, Peters 49–50
Rostand, Maurice 222–223
Rouget de Lisle, Claude Joseph 103–
104
Roussel, Albert 26–27, 30
Rubin, Marcel 184
Rucart, Marc 320, 329
Rucart, Max 401
Ruschin, Günter 219–220, 224–225,
233

S

Sabas, Léo 205
Sabas, Pierre 205
Sadoul, Georges 197, 261, 302, 304,
309, 400
Saguer, Louis (Ludwig Wolfgang
Simoni) 1, 4, 11, 43–46, 59–60,
101–108, 291, 293–295, 307, 320,
326–327, 329–330, 332, 348, 350,
365–366, 372–373, 379–382, 415–
417, 430–432
Salengro, Roger 409
Sauveplane, Henri 245, 248, 270
Savitry, Émile 206
Schaefer, Jacob 167
Schaeffer, Emile 167, 176–177
Schaul, Ruth 225
Schechler, Boris 167
Schenker, Friedrich 388
Scherchen, Hermann 107, 167
Scheu, Josef 284
Schick, Herta-Monika 220
Schiffgens, Luise 132, 135
Schiller, Friedrich 90

Schmidt, Eberhard 1, 4–5, 11, 43–44,
46–48, 60–62, 108–117, 125–129, 137,
183, 288, 291, 293, 295, 335, 348,
364–366, 371–375, 388–394, 430, 433–
434
Schmidt-Eppstein, Cora (Karolie
Mayer) 1, 4–5, 43–44, 46–48, 60–62,
109, 113–118, 125, 130–133, 135, 138,
373, 430, 433, 435
Schmidt, Josef 167
Schmitt, Florent 27
Schmitt, Marcel 289, 298
Schönberg, Arnold 53, 73, 387
Schönlank, Bruno 89
Schönlank, Erich 233
Schostakowitsch, Dimitri 167, 217,
263, 322
Schrecker, Hans 125
Schubert, Franz 421
Schulhoff, Erwin 167
Schulze, Fiete 175
Schwarzschild, Leopold 124
Seeger, Charles 167
Seeger, Pete 296
Seghers, Anna 112, 124, 240
Seiffert, Fritz 233
Sendrey, Albert 278
Servèze, Gérard 400
Sic, René 289, 292
Siemsen, Hans 226
Silone, Ignazio 79, 292
Söll, Burkhard 388
Spaak, Charles 267, 269, 292
Spira-Ruschin, Steffie 219–220, 225,
227–228, 233
Stalin, Josef 351, 377, 387
Stavisky, Alexandre 16, 32, 227
Steffin, Margarete 352
Steiger, André 241
Stekel, Erich Paul 278
Stern, Kurt 225
Stiedry, Fritz 167
Strawinsky, Igor 272–273
Suske, Frank 388
Szabó, Ferenc 155, 167
Szendrei, Alfred 278

T

Tanew, Wassil 85
Telly, Vincent 271
Thälmann, Ernst 69, 71–72, 81, 85,
175, 298, 350, 375
Thorez, Maurice 15, 18, 201, 261,
270
Tlustek, Hugo 89
Toller, Ernst 124, 181
Trafiers, Léon 312
Tranchant, Jean 66, 97
Tretjakow, Sergei 160
Trivas, Victor 246, 250–251, 257–258,
292
Trotzki, Leo 96, 208, 404
Tucholsky, Kurt 140
Turek, Ludwig 233

U

Uhse, Bodo 124
Ullmann, Jakob 388
Unik, Pierre 293
Urbanova, Mila 167
Uthmann, Gustav Adolf 284, 365

V

Vaillant-Couturier, Paul 95, 217, 290
Vakulinchuk, Grigory 106
Valastan, Bohuslav 302
Vallentin, Maxim 128, 383
Valléry, Jeanette 303, 310–311
Valsien, Albert 271
Van Beethoven, Ludwig 287
Varela, José Enrique 375
Varela, Lorenzo 106, 293, 381
Vieillescaze, Henri 33
Vildrac, Charles 63
Villard, Jean 83, 217–218
Villard, Noël 289, 292
Vincent, Jean-François (Jief) 158,
289, 292, 299, 302–305, 308–310,
317–319, 329
Vitrac, Roger 210
Vogel, Wladimir 48–49
Voisin, Pierre 66
Vom Rath, Ernst 35

Personenregister

Von Ossietzky, Carl 175
Von Wangenheim, Gustav 219

W

Wallmann, Johannes 388
Walter, Bruno 56, 91
Wand(t)ke, Wilhelm 89, 188–189
Weber, David 114
Webern, Anton 53
Weigel, Helene 87, 224, 232–233, 239
Weill, Kurt 27, 97, 252, 278
Weinert, Erich 64, 71–72, 112, 123–
126, 128, 131–132, 135, 137, 140–142,
147–149, 151, 160, 167, 288–289, 292,
297–298, 304–305, 308–310, 313, 366,
378, 383, 399
Weinert, Li 125
Weinfeld, Isaac (Yachek) 139, 199, 292,
399

Weiss, Peter 20, 38, 373
Wiener, Jean 65, 217, 245–246, 402
Wolf, Friedrich 167, 219
Wood, Sam 373

Y

Yvain, Maurice 99, 245

Z

Zach, Werner (Florian) 220
Zay, Jean 22, 65
Zerbe, Hannes 388
Zerfass, Julius 89
Zimmering, Josef 207
Zola, Émile 248
Zu Hohenlohe-Langenburg, Karl
Ludwig 124
Zyromski, Jean 409