

Zeitschrift:	Dissonanz
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1999)
Heft:	61
Artikel:	"Glauben Sie mir, ich büsse meine ganzen Sünden ab" : zu Tilo Medeks Einrichtung von Hanns Eislers fragmentarischer "Leipziger Symphonie"
Autor:	Schweinhardt, Peter
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-928000

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

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

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

Wiederum, erneut, eine Art Gedenkblatt. Nicht Mitglied des ensembles vom Forum Liederfest des Jahres 2009 ist es Maxime, der hier seine letzten Worte in Theatralen Form verfasst hat. Er schreibt über die Arbeit am Ensemble und die Arbeit am Theater, die er sich vorgenommen habe, um die fragmentarische Arbeit Hanns Eislers wieder auf die Bühne zu bringen. Am Ende seiner Arbeit steht ein Widerspruch, der sicherlich die eigene Erfahrung Maximes widerspiegelt: Er kann sich nicht mehr vorstellen, ohne die Arbeit am Ensemble fortzuführen, und doch kann er sich nicht mehr vorstellen, ohne die Arbeit am Theater fortzuführen. Eine Arbeit, die beide zusammen vereint.



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

EISLERS BEITRÄGE ZUR GATTUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notenbeispiel 1

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

Andante molto

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

EISLERS «LEIPZIGER SYMPHONIE»

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

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

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

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

5. EGW III/7, S. 226.

6. EGW III/7, S. 266.

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

8. Signatur: HEA 723.

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

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

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

Notenbeispiel 2

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

1 Andante con moto

M. 1

TILO MEDEKS EINRICHTUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A la belle étoile

Poco meno

18 FP

10th

1 clm. B

12th

18th Fag

19th Trom

11th Imp. B

13th Imp. B

Melod.

15th

Poco meno

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

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

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

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

15. Programmheft, S.11.

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

17. Programmheft, S. 11.

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

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

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

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

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

<img alt="Handwritten musical score for the 'Con moto' section of the symphony, showing six staves of music for various instruments. The score includes parts for Bassoon (Bassoon), Trompete (Trumpet), Trompete 2 (Trumpet 2), Trompete 3 (Trumpet 3), Trompete 4 (Trumpet 4), Trompete 5 (Trumpet 5), Trompete 6 (Trumpet 6), Trompete 7 (Trumpet 7), Trompete 8 (Trumpet 8), Trompete 9 (Trumpet 9), Trompete 10 (Trumpet 10), Trompete 11 (Trumpet 11), Trompete 12 (Trumpet 12), Trompete 13 (Trumpet 13), Trompete 14 (Trumpet 14), Trompete 15 (Trumpet 15), Trompete 16 (Trumpet 16), Trompete 17 (Trumpet 17), Trompete 18 (Trumpet 18), Trompete 19 (Trumpet 19), Trompete 20 (Trumpet 20), Trompete 21 (Trumpet 21), Trompete 22 (Trumpet 22), Trompete 23 (Trumpet 23), Trompete 24 (Trumpet 24), Trompete 25 (Trumpet 25), Trompete 26 (Trumpet 26), Trompete 27 (Trumpet 27), Trompete 28 (Trumpet 28), Trompete 29 (Trumpet 29), Trompete 30 (Trumpet 30), Trompete 31 (Trumpet 31), Trompete 32 (Trumpet 32), Trompete 33 (Trumpet 33), Trompete 34 (Trumpet 34), Trompete 35 (Trumpet 35), Trompete 36 (Trumpet 36), Trompete 37 (Trumpet 37), Trompete 38 (Trumpet 38), Trompete 39 (Trumpet 39), Trompete 40 (Trumpet 40), Trompete 41 (Trumpet 41), Trompete 42 (Trumpet 42), Trompete 43 (Trumpet 43), Trompete 44 (Trumpet 44), Trompete 45 (Trumpet 45), Trompete 46 (Trumpet 46), Trompete 47 (Trumpet 47), Trompete 48 (Trumpet 48), Trompete 49 (Trumpet 49), Trompete 50 (Trumpet 50), Trompete 51 (Trumpet 51), Trompete 52 (Trumpet 52), Trompete 53 (Trumpet 53), Trompete 54 (Trumpet 54), Trompete 55 (Trumpet 55), Trompete 56 (Trumpet 56), Trompete 57 (Trumpet 57), Trompete 58 (Trumpet 58), Trompete 59 (Trumpet 59), Trompete 60 (Trumpet 60), Trompete 61 (Trumpet 61), Trompete 62 (Trumpet 62), Trompete 63 (Trumpet 63), Trompete 64 (Trumpet 64), Trompete 65 (Trumpet 65), Trompete 66 (Trumpet 66), Trompete 67 (Trumpet 67), Trompete 68 (Trumpet 68), Trompete 69 (Trumpet 69), Trompete 70 (Trumpet 70), Trompete 71 (Trumpet 71), Trompete 72 (Trumpet 72), Trompete 73 (Trumpet 73), Trompete 74 (Trumpet 74), Trompete 75 (Trumpet 75), Trompete 76 (Trumpet 76), Trompete 77 (Trumpet 77), Trompete 78 (Trumpet 78), Trompete 79 (Trumpet 79), Trompete 80 (Trumpet 80), Trompete 81 (Trumpet 81), Trompete 82 (Trumpet 82), Trompete 83 (Trumpet 83), Trompete 84 (Trumpet 84), Trompete 85 (Trumpet 85), Trompete 86 (Trumpet 86), Trompete 87 (Trumpet 87), Trompete 88 (Trumpet 88), Trompete 89 (Trumpet 89), Trompete 90 (Trumpet 90), Trompete 91 (Trumpet 91), Trompete 92 (Trumpet 92), Trompete 93 (Trumpet 93), Trompete 94 (Trumpet 94), Trompete 95 (Trumpet 95), Trompete 96 (Trumpet 96), Trompete 97 (Trumpet 97), Trompete 98 (Trumpet 98), Trompete 99 (Trumpet 99), Trompete 100 (Trumpet 100), Trompete 101 (Trumpet 101), Trompete 102 (Trumpet 102), Trompete 103 (Trumpet 103), Trompete 104 (Trumpet 104), Trompete 105 (Trumpet 105), Trompete 106 (Trumpet 106), Trompete 107 (Trumpet 107), Trompete 108 (Trumpet 108), Trompete 109 (Trumpet 109), Trompete 110 (Trumpet 110), Trompete 111 (Trumpet 111), Trompete 112 (Trumpet 112), Trompete 113 (Trumpet 113), Trompete 114 (Trumpet 114), Trompete 115 (Trumpet 115), Trompete 116 (Trumpet 116), Trompete 117 (Trumpet 117), Trompete 118 (Trumpet 118), Trompete 119 (Trumpet 119), Trompete 120 (Trumpet 120), Trompete 121 (Trumpet 121), Trompete 122 (Trumpet 122), Trompete 123 (Trumpet 123), Trompete 124 (Trumpet 124), Trompete 125 (Trumpet 125), Trompete 126 (Trumpet 126), Trompete 127 (Trumpet 127), Trompete 128 (Trumpet 128), Trompete 129 (Trumpet 129), Trompete 130 (Trumpet 130), Trompete 131 (Trumpet 131), Trompete 132 (Trumpet 132), Trompete 133 (Trumpet 133), Trompete 134 (Trumpet 134), Trompete 135 (Trumpet 135), Trompete 136 (Trumpet 136), Trompete 137 (Trumpet 137), Trompete 138 (Trumpet 138), Trompete 139 (Trumpet 139), Trompete 140 (Trumpet 140), Trompete 141 (Trumpet 141), Trompete 142 (Trumpet 142), Trompete 143 (Trumpet 143), Trompete 144 (Trumpet 144), Trompete 145 (Trumpet 145), Trompete 146 (Trumpet 146), Trompete 147 (Trumpet 147), Trompete 148 (Trumpet 148), Trompete 149 (Trumpet 149), Trompete 150 (Trumpet 150), Trompete 151 (Trumpet 151), Trompete 152 (Trumpet 152), Trompete 153 (Trumpet 153), Trompete 154 (Trumpet 154), Trompete 155 (Trumpet 155), Trompete 156 (Trumpet 156), Trompete 157 (Trumpet 157), Trompete 158 (Trumpet 158), Trompete 159 (Trumpet 159), Trompete 160 (Trumpet 160), Trompete 161 (Trumpet 161), Trompete 162 (Trumpet 162), Trompete 163 (Trumpet 163), Trompete 164 (Trumpet 164), Trompete 165 (Trumpet 165), Trompete 166 (Trumpet 166), Trompete 167 (Trumpet 167), Trompete 168 (Trumpet 168), Trompete 169 (Trumpet 169), Trompete 170 (Trumpet 170), Trompete 171 (Trumpet 171), Trompete 172 (Trumpet 172), Trompete 173 (Trumpet 173), Trompete 174 (Trumpet 174), Trompete 175 (Trumpet 175), Trompete 176 (Trumpet 176), Trompete 177 (Trumpet 177), Trompete 178 (Trumpet 178), Trompete 179 (Trumpet 179), Trompete 180 (Trumpet 180), Trompete 181 (Trumpet 181), Trompete 182 (Trumpet 182), Trompete 183 (Trumpet 183), Trompete 184 (Trumpet 184), Trompete 185 (Trumpet 185), Trompete 186 (Trumpet 186), Trompete 187 (Trumpet 187), Trompete 188 (Trumpet 188), Trompete 189 (Trumpet 189), Trompete 190 (Trumpet 190), Trompete 191 (Trumpet 191), Trompete 192 (Trumpet 192), Trompete 193 (Trumpet 193), Trompete 194 (Trumpet 194), Trompete 195 (Trumpet 195), Trompete 196 (Trumpet 196), Trompete 197 (Trumpet 197), Trompete 198 (Trumpet 198), Trompete 199 (Trumpet 199), Trompete 200 (Trumpet 200), Trompete 201 (Trumpet 201), Trompete 202 (Trumpet 202), Trompete 203 (Trumpet 203), Trompete 204 (Trumpet 204), Trompete 205 (Trumpet 205), Trompete 206 (Trumpet 206), Trompete 207 (Trumpet 207), Trompete 208 (Trumpet 208), Trompete 209 (Trumpet 209), Trompete 210 (Trumpet 210), Trompete 211 (Trumpet 211), Trompete 212 (Trumpet 212), Trompete 213 (Trumpet 213), Trompete 214 (Trumpet 214), Trompete 215 (Trumpet 215), Trompete 216 (Trumpet 216), Trompete 217 (Trumpet 217), Trompete 218 (Trumpet 218), Trompete 219 (Trumpet 219), Trompete 220 (Trumpet 220), Trompete 221 (Trumpet 221), Trompete 222 (Trumpet 222), Trompete 223 (Trumpet 223), Trompete 224 (Trumpet 224), Trompete 225 (Trumpet 225), Trompete 226 (Trumpet 226), Trompete 227 (Trumpet 227), Trompete 228 (Trumpet 228), Trompete 229 (Trumpet 229), Trompete 230 (Trumpet 230), Trompete 231 (Trumpet 231), Trompete 232 (Trumpet 232), Trompete 233 (Trumpet 233), Trompete 234 (Trumpet 234), Trompete 235 (Trumpet 235), Trompete 236 (Trumpet 236), Trompete 237 (Trumpet 237), Trompete 238 (Trumpet 238), Trompete 239 (Trumpet 239), Trompete 240 (Trumpet 240), Trompete 241 (Trumpet 241), Trompete 242 (Trumpet 242), Trompete 243 (Trumpet 243), Trompete 244 (Trumpet 244), Trompete 245 (Trumpet 245), Trompete 246 (Trumpet 246), Trompete 247 (Trumpet 247), Trompete 248 (Trumpet 248), Trompete 249 (Trumpet 249), Trompete 250 (Trumpet 250), Trompete 251 (Trumpet 251), Trompete 252 (Trumpet 252), Trompete 253 (Trumpet 253), Trompete 254 (Trumpet 254), Trompete 255 (Trumpet 255), Trompete 256 (Trumpet 256), Trompete 257 (Trumpet 257), Trompete 258 (Trumpet 258), Trompete 259 (Trumpet 259), Trompete 260 (Trumpet 260), Trompete 261 (Trumpet 261), Trompete 262 (Trumpet 262), Trompete 263 (Trumpet 263), Trompete 264 (Trumpet 264), Trompete 265 (Trumpet 265), Trompete 266 (Trumpet 266), Trompete 267 (Trumpet 267), Trompete 268 (Trumpet 268), Trompete 269 (Trumpet 269), Trompete 270 (Trumpet 270), Trompete 271 (Trumpet 271), Trompete 272 (Trumpet 272), Trompete 273 (Trumpet 273), Trompete 274 (Trumpet 274), Trompete 275 (Trumpet 275), Trompete 276 (Trumpet 276), Trompete 277 (Trumpet 277), Trompete 278 (Trumpet 278), Trompete 279 (Trumpet 279), Trompete 280 (Trumpet 280), Trompete 281 (Trumpet 281), Trompete 282 (Trumpet 282), Trompete 283 (Trumpet 283), Trompete 284 (Trumpet 284), Trompete 285 (Trumpet 285), Trompete 286 (Trumpet 286), Trompete 287 (Trumpet 287), Trompete 288 (Trumpet 288), Trompete 289 (Trumpet 289), Trompete 290 (Trumpet 290), Trompete 291 (Trumpet 291), Trompete 292 (Trumpet 292), Trompete 293 (Trumpet 293), Trompete 294 (Trumpet 294), Trompete 295 (Trumpet 295), Trompete 296 (Trumpet 296), Trompete 297 (Trumpet 297), Trompete 298 (Trumpet 298), Trompete 299 (Trumpet 299), Trompete 300 (Trumpet 300), Trompete 301 (Trumpet 301), Trompete 302 (Trumpet 302), Trompete 303 (Trumpet 303), Trompete 304 (Trumpet 304), Trompete 305 (Trumpet 305), Trompete 306 (Trumpet 306), Trompete 307 (Trumpet 307), Trompete 308 (Trumpet 308), Trompete 309 (Trumpet 309), Trompete 310 (Trumpet 310), Trompete 311 (Trumpet 311), Trompete 312 (Trumpet 312), Trompete 313 (Trumpet 313), Trompete 314 (Trumpet 314), Trompete 315 (Trumpet 315), Trompete 316 (Trumpet 316), Trompete 317 (Trumpet 317), Trompete 318 (Trumpet 318), Trompete 319 (Trumpet 319), Trompete 320 (Trumpet 320), Trompete 321 (Trumpet 321), Trompete 322 (Trumpet 322), Trompete 323 (Trumpet 323), Trompete 324 (Trumpet 324), Trompete 325 (Trumpet 325), Trompete 326 (Trumpet 326), Trompete 327 (Trumpet 327), Trompete 328 (Trumpet 328), Trompete 329 (Trumpet 329), Trompete 330 (Trumpet 330), Trompete 331 (Trumpet 331), Trompete 332 (Trumpet 332), Trompete 333 (Trumpet 333), Trompete 334 (Trumpet 334), Trompete 335 (Trumpet 335), Trompete 336 (Trumpet 336), Trompete 337 (Trumpet 337), Trompete 338 (Trumpet 338), Trompete 339 (Trumpet 339), Trompete 340 (Trumpet 340), Trompete 341 (Trumpet 341), Trompete 342 (Trumpet 342), Trompete 343 (Trumpet 343), Trompete 344 (Trumpet 344), Trompete 345 (Trumpet 345), Trompete 346 (Trumpet 346), Trompete 347 (Trumpet 347), Trompete 348 (Trumpet 348), Trompete 349 (Trumpet 349), Trompete 350 (Trumpet 350), Trompete 351 (Trumpet 351), Trompete 352 (Trumpet 352), Trompete 353 (Trumpet 353), Trompete 354 (Trumpet 354), Trompete 355 (Trumpet 355), Trompete 356 (Trumpet 356), Trompete 357 (Trumpet 357), Trompete 358 (Trumpet 358), Trompete 359 (Trumpet 359), Trompete 360 (Trumpet 360), Trompete 361 (Trumpet 361), Trompete 362 (Trumpet 362), Trompete 363 (Trumpet 363), Trompete 364 (Trumpet 364), Trompete 365 (Trumpet 365), Trompete 366 (Trumpet 366), Trompete 367 (Trumpet 367), Trompete 368 (Trumpet 368), Trompete 369 (Trumpet 369), Trompete 370 (Trumpet 370), Trompete 371 (Trumpet 371), Trompete 372 (Trumpet 372), Trompete 373 (Trumpet 373), Trompete 374 (Trumpet 374), Trompete 375 (Trumpet 375), Trompete 376 (Trumpet 376), Trompete 377 (Trumpet 377), Trompete 378 (Trumpet 378), Trompete 379 (Trumpet 379), Trompete 380 (Trumpet 380), Trompete 381 (Trumpet 381), Trompete 382 (Trumpet 382), Trompete 383 (Trumpet 383), Trompete 384 (Trumpet 384), Trompete 385 (Trumpet 385), Trompete 386 (Trumpet 386), Trompete 387 (Trumpet 387), Trompete 388 (Trumpet 388), Trompete 389 (Trumpet 389), Trompete 390 (Trumpet 390), Trompete 391 (Trumpet 391), Trompete 392 (Trumpet 392), Trompete 393 (Trumpet 393), Trompete 394 (Trumpet 394), Trompete 395 (Trumpet 395), Trompete 396 (Trumpet 396), Trompete 397 (Trumpet 397), Trompete 398 (Trumpet 398), Trompete 399 (Trumpet 399), Trompete 400 (Trumpet 400), Trompete 401 (Trumpet 401), Trompete 402 (Trumpet 402), Trompete 403 (Trumpet 403), Trompete 404 (Trumpet 404), Trompete 405 (Trumpet 405), Trompete 406 (Trumpet 406), Trompete 407 (Trumpet 407), Trompete 408 (Trumpet 408), Trompete 409 (Trumpet 409), Trompete 410 (Trumpet 410), Trompete 411 (Trumpet 411), Trompete 412 (Trumpet 412), Trompete 413 (Trumpet 413), Trompete 414 (Trumpet 414), Trompete 415 (Trumpet 415), Trompete 416 (Trumpet 416), Trompete 417 (Trumpet 417), Trompete 418 (Trumpet 418), Trompete 419 (Trumpet 419), Trompete 420 (Trumpet 420), Trompete 421 (Trumpet 421), Trompete 422 (Trumpet 422), Trompete 423 (Trumpet 423), Trompete 424 (Trumpet 424), Trompete 425 (Trumpet 425), Trompete 426 (Trumpet 426), Trompete 427 (Trumpet 427), Trompete 428 (Trumpet 428), Trompete 429 (Trumpet 429), Trompete 430 (Trumpet 430), Trompete 431 (Trumpet 431), Trompete 432 (Trumpet 432), Trompete 433 (Trumpet 433), Trompete 434 (Trumpet 434), Trompete 435 (Trumpet 435), Trompete 436 (Trumpet 436), Trompete 437 (Trumpet 437), Trompete 438 (Trumpet 438), Trompete 439 (Trumpet 439), Trompete 440 (Trumpet 440), Trompete 441 (Trumpet 441), Trompete 442 (Trumpet 442), Trompete 443 (Trumpet 443), Trompete 444 (Trumpet 444), Trompete 445 (Trumpet 445), Trompete 446 (Trumpet 446), Trompete 447 (Trumpet 447), Trompete 448 (Trumpet 448), Trompete 449 (Trumpet 449), Trompete 450 (Trumpet 450), Trompete 451 (Trumpet 451), Trompete 452 (Trumpet 452), Trompete 453 (Trumpet 453), Trompete 454 (Trumpet 454), Trompete 455 (Trumpet 455), Trompete 456 (Trumpet 456), Trompete 457 (Trumpet 457), Trompete 458 (Trumpet 458), Trompete 459 (Trumpet 459), Trompete 460 (Trumpet 460), Trompete 461 (Trumpet 461), Trompete 462 (Trumpet 462), Trompete 463 (Trumpet 463), Trompete 464 (Trumpet 464), Trompete 465 (Trumpet 465), Trompete 466 (Trumpet 466), Trompete 467 (Trumpet 467), Trompete 468 (Trumpet 468), Trompete 469 (Trumpet 469), Trompete 470 (Trumpet 470), Trompete 471 (Trumpet 471), Trompete 472 (Trumpet 472), Trompete 473 (Trumpet 473), Trompete 474 (Trumpet 474), Trompete 475 (Trumpet 475), Trompete 476 (Trumpet 476), Trompete 477 (Trumpet 477), Trompete 478 (Trumpet 478), Trompete 479 (Trumpet 479), Trompete 480 (Trumpet 480), Trompete 481 (Trumpet 481), Trompete 482 (Trumpet 482), Trompete 483 (Trumpet 483), Trompete 484 (Trumpet 484), Trompete 485 (Trumpet 485), Trompete 486 (Trumpet 486), Trompete 487 (Trumpet 487), Trompete 488 (Trumpet 488), Trompete 489 (Trumpet 489), Trompete 490 (Trumpet 490), Trompete 491 (Trumpet 491), Trompete 492 (Trumpet 492), Trompete 493 (Trumpet 493), Trompete 494 (Trumpet 494), Trompete 495 (Trumpet 495), Trompete 496 (Trumpet 496), Trompete 497 (Trumpet 497), Trompete 498 (Trumpet 498), Trompete 499 (Trumpet 499), Trompete 500 (Trumpet 500), Trompete 501 (Trumpet 501), Trompete 502 (Trumpet 502), Trompete 503 (Trumpet 503), Trompete 504 (Trumpet 504), Trompete 505 (Trumpet 505), Trompete 506 (Trumpet 506), Trompete 507 (Trumpet 507), Trompete 508 (Trumpet 508), Trompete 509 (Trumpet 509), Trompete 510 (Trumpet 510), Trompete 511 (Trumpet 511), Trompete 512 (Trumpet 512), Trompete 513 (Trumpet 513), Trompete 514 (Trumpet 514), Trompete 515 (Trumpet 515), Trompete 516 (Trumpet 516), Trompete 517 (Trumpet 517), Trompete 518 (Trumpet 518), Trompete 519 (Trumpet 519), Trompete 520 (Trumpet 520), Trompete 521 (Trumpet 521), Trompete 522 (Trumpet 522), Trompete 523 (Trumpet 523), Trompete 524 (Trumpet 524), Trompete 525 (Trumpet 525), Trompete 526 (Trumpet 526), Trompete 527 (Trumpet 527), Trompete 528 (Trumpet 528), Trompete 529 (Trumpet 529), Trompete 530 (Trumpet 530), Trompete 531 (Trumpet 531), Trompete 532 (Trumpet 532), Trompete 533 (Trumpet 533), Trompete 534 (Trumpet 534), Trompete 535 (Trumpet 535), Trompete 536 (Trumpet 536), Trompete 537 (Trumpet 537), Trompete 538 (Trumpet 538), Trompete 539 (Trumpet 539), Trompete 540 (Trumpet 540), Trompete 541 (Trumpet 541), Trompete 542 (Trumpet 542), Trompete 543 (Trumpet 543), Trompete 544 (Trumpet 544), Trompete 545 (Trumpet 545), Trompete 546 (Trumpet 546), Trompete 547 (Trumpet 547), Trompete 548 (Trumpet 548), Trompete 549 (Trumpet 549), Trompete 550 (Trumpet 550), Trompete 551 (Trumpet 551), Trompete 552 (Trumpet 552), Trompete 553 (Trumpet 553), Trompete 554 (Trumpet 554), Trompete 555 (Trumpet 555), Trompete 556 (Trumpet 556), Trompete 557 (Trumpet 557), Trompete 558 (Trumpet 558), Trompete 559 (Trumpet 559), Trompete 560 (Trumpet 560), Trompete 561 (Trumpet 561), Trompete 562 (Trumpet 562), Trompete 563 (Trumpet 563), Trompete 564 (Trumpet 564), Trompete 565 (Trumpet 565), Trompete 566 (Trumpet 566), Trompete 567 (Trumpet 567), Trompete 568 (Trumpet 568), Trompete 569 (Trumpet 569), Trompete 570 (Trumpet 570), Trompete 571 (Trumpet 571), Trompete 572 (Trumpet 572), Trompete 573 (Trumpet 573), Trompete 574 (Trumpet 574), Trompete 575 (Trumpet 575), Trompete 576 (Trumpet 576), Trompete 577 (Trumpet 577), Trompete 578 (Trumpet 578), Trompete 579 (Trumpet 579), Trompete 580 (Trumpet 580), Trompete 581 (Trumpet 581), Trompete 582 (Trumpet 582), Trompete 583 (Trumpet 583), Trompete 584 (Trumpet 584), Trompete 585 (Trumpet 585), Trompete 586 (Trumpet 586), Trompete 587 (Trumpet 587), Trompete 588 (Trumpet 588), Trompete 589 (Trumpet 589), Trompete 590 (Trumpet 590), Trompete 591 (Trumpet 591), Trompete 592 (Trumpet 592), Trompete 593 (Trumpet 593), Trompete 594 (Trumpet 594), Trompete 595 (Trumpet 595), Trompete 596 (Trumpet 596), Trompete 597 (Trumpet 597), Trompete 598 (Trumpet 598), Trompete 599 (Trumpet 599), Trompete 600 (Trumpet 600), Trompete 601 (Trumpet 601), Trompete 602 (Trumpet 602), Trompete 603 (Trumpet 603), Trompete 604 (Trumpet 604), Trompete 605 (Trumpet 605), Trompete 606 (Trumpet 606), Trompete 607 (Trumpet 607), Trompete 608 (Trumpet 608), Trompete 609 (Trumpet 609), Trompete 610 (Trumpet 610), Trompete 611 (Trumpet 611), Trompete 612 (Trumpet 612), Trompete 613 (Trumpet 613), Trompete 614 (Trumpet 614), Trompete 615 (Trumpet 615), Trompete 616 (Trumpet 616), Trompete 617 (Trumpet 617), Trompete 618 (Trumpet 618), Trompete 619 (Trumpet 619), Trompete 620 (Trumpet 620), Trompete 621 (Trumpet 621), Trompete 622 (Trumpet 622), Trompete 623 (Trumpet 623), Trompete 624 (Trumpet 624), Trompete 625 (Trumpet 625), Trompete 626 (Trumpet 626), Trompete 627 (Trumpet 627), Trompete 628 (Trumpet 628), Trompete 629 (Trumpet 629), Trompete 630 (Trumpet 630), Trompete 631 (Trumpet 631), Trompete 632 (Trumpet 632), Trompete 633 (Trumpet 633), Trompete 634 (Trumpet 634), Trompete 635 (Trumpet 635), Trompete 636 (Trumpet 636), Trompete 637 (Trumpet 637), Trompete 638 (Trumpet 638), Trompete 639 (Trumpet 639), Trompete 640 (Trumpet 640), Trompete 641 (Trumpet 641), Trompete 642 (Trumpet 642), Trompete 643 (Trumpet 643), Trompete 644 (Trumpet 644), Trompete 645 (Trumpet 645), Trompete 646 (Trumpet 646), Trompete 647 (Trumpet 647), Trompete 648 (Trumpet 648), Trompete 649 (Trumpet 649), Trompete 650 (Trumpet 650), Trompete 651 (Trumpet 651), Trompete 652 (Trumpet 652), Trompete 653 (Trumpet 653), Trompete 654 (Trumpet 654), Trompete 655 (Trumpet 655), Trompete 656 (Trumpet 656), Trompete 657 (Trumpet 657), Trompete 658 (Trumpet 658), Trompete 659 (Trumpet 659), Trompete 660 (Trumpet 660), Trompete 661 (Trumpet 661), Trompete 662 (Trumpet 662), Trompete 663 (Trumpet 663), Trompete 664 (Trumpet 664), Trompete 665 (Trumpet 665), Trompete 666 (Trumpet 666), Trompete 667 (Trumpet 667), Trompete 668 (Trumpet 668), Trompete 669 (Trumpet 669), Trompete 670 (Trumpet 670), Trompete 671 (Trumpet 671), Trompete 672 (Trumpet 672), Trompete 673 (Trumpet 673), Trompete 674 (Trumpet 674), Trompete 675 (Trumpet 675), Trompete 676 (Trumpet 676), Trompete 677 (Trumpet 677), Trompete 678 (Trumpet 678), Trompete 679 (Trumpet 679), Trompete 680 (Trumpet 680), Trompete 681 (Trumpet 681), Trompete 682 (Trumpet 682), Trompete 683 (Trumpet 683), Trompete 684 (Trumpet 684), Trompete 685 (Trumpet 685), Trompete 686 (Trumpet 686), Trompete 687 (Trumpet 687), Trompete 688 (Trumpet 688),

Notenbeispiel 5

Die letzten beiden originalen Takte des «Con moto»-Satzes sowie die ersten beiden der Weiterführung in

Tilo Medeks Einrichtung der «Leipziger Symphonie».

© Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

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

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

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

19. Programmheft, S. 11.

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

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

© Deutscher Verlag
für Musik, Leipzig

1

Tr.

2.3.

1

Pos.

2.3.

2 Picc.

20.6.

2 Kl.

2 Fg.

1.3.

Hr.

2.4.

1.

Tr.

2.3.

1

Pos.

2.3.

Tb.

Pk.

1 Mar.

Schl.

2 Kl. Tr.

3 Röhre

Klarin.

I.

V. ol.

II.

B. vr.

Vc.

Kb.

Wünsche jemals preiszugeben. Und so redet er in den Interviews mit Bunge, zwischen Emphase, Vorsicht, Koketterie, Sarkasmus – weder Leidenschaft noch Verstand sparend –, über die Notwendigkeit der Standards absoluter Musik (und erteilt damit vielen, die oft unter Berufung auf Eisler schlechte Gebrauchsmusik komponierten, eine Ohrfeige), über die Dummheit der Kulturfunktionäre (selbstverständlich ironisch gebrochen und mit der Hoffnung auf deren Beserung durch Lernen), und über vielerlei Gebrechen westlicher und östlicher Gegenwart – eingeschlossen der eigenen, physischen und schöpferischen Gebrechen, die seine Lebenssituation prägten. Tilo Medek zitiert nun den Abschnitt, in dem vom fehlenden gesellschaftlichen Auftrag für eine Symphonie die Rede ist, von einer – so Eisler – «Masse von Zuhörern», die man dafür haben müsste («ungefähr wie Beethoven sie hatte»), aber nicht hätte, und folgert: «Damit meinte er [Eisler] nicht den fehlenden grossen Konzertsaal in Leipzig, sondern er verleugnete die Klasse, für die er angetreten war, zu komponieren», und weiter: «In die Emigration hatte er die revolutionären Visionen mitgenommen, aus der Emigration kam er – spät – illusionslos in die sich gerade gründende DDR».²¹ Medek, der künstlerisch in der DDR aufgewachsen ist und dessen dortige produktive und erfolgreiche Komponistenlaufbahn in der Folge der Biermann-Ausbürgerung ein Ende fand, macht in erster Linie eigene Rechnungen mit dem verflossenen System auf, wenn er seinen hochgeschätzten Wunsch-Lehrer Eisler als Dissidenten deutet. Und dies ist deswegen wichtig zu erkennen, weil es die Beschaffenheit des Medekschen Symphoniefinales zu erklären hilft. Eislers Diktum über das «Durch Nacht zum Licht», dass man nicht immer wieder «mit schwächerer Stimme wie Beethoven» komponieren müsse (eine weitere freundliche Ohrfeige für die damals herrschende Lehre der, mit Majakowski zu sprechen: «Optimistelweig») und seine folgende, mehrdeutige Bemerkung – «Vielleicht mache ich es umgekehrt, nur um etwas Abwechslung, um die Ohren unserer Hörer etwas besser zu befriedigen» – lastete laut Medek «als Lähmung über dem Projekt».²² Offenbar deswegen hat er mit seinem dramaturgischen Finalkonzept, bei aller Nähe an eine Eislersche Vorlage, ja gerade durch diese Nähe, eine mit Sicherheit völlig falsche Fährte gelegt, um Eislers späte Bemühung um die symphonische Form zu verstehen. Denn die Lage des *Nänien*-Motivs im Skizzekonvolut im Zusammenhang mit den Interview-Aussagen verweist (wenn sie denn «verweist») auf die Möglichkeit eines stillen Schlussatzes im Sinne der – damals durchaus nicht wohlfeilen – Vermeidung von unkritischem Optimismus. Indem Medek ein «Kampflied» aufgreift²³ und indem er es durch symphonische, dissonante «Nacht» ins revolutionär strahlende, originale c-Moll-«Licht» führt, entscheidet er sich für den «alten Eisler», den heute – so hat auch das Jubiläumsjahr 1998 gezeigt – immer noch am ehesten sensfähigen Kampfmusik-Schwammerl. Mit dem Hinweis auf Eislers – und seine eigene – Frustration mit der DDR wischt er einen Grossteil des Spannenden, Widersprüchlichen, Nachdenklichen beim späten Eisler vom Tisch.

MÖGLICHKEITEN DES UMGANGS MIT SYMPHONISCHEN FRAGMENTEN

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

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

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

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

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

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