Sprechen und „Sprechgesang“ als Ausdrucksform für sozialkritische Inhalte in der Musik der Zwischenkriegszeit

Hartmut Krones

Univerza za glasbo in upodablajočo umetnost na Dunaju
University of Music and Performing Arts Vienna

Seit Schönbergs „Pierrot lunaire“ war der „Sprechgesang“ ein unorthodoxes Medium für unorthodoxe Inhalte, und eigentlich war er dies schon in Engelbert Humperdincks melodramatischer Märchen-Oper „Königskinder“, in der eine Gänsemagd wegen des Hochmuts nicht nur der Ratsherren, sondern auch des gesamten Volkes nicht Königin werden kann, obwohl sich der Königssohn in sie verliebt hat. Genau genommen hatte aber bereits der Chor der griechischen Tragödie eine außerordentliche Funktion, die vor allem ethische, sozialkritische und somit politische Inhalte vermittelte; durch die Wucht seines dithyrambischen, wohl halb gesprochenen und halb gesungenen Rezitierens bzw. seines musikalisierten Sprechens griff er nicht selten gleichsam als „deus ex machina“ in die Handlung ein, entwirrte die Handlungsstränge, sprach Recht und sorgte für die moralische Katharsis schuldbeladener Personen.

Wir wollen nun die hier vor allem thematisierte Zwischenkriegszeit betrachten, müssen zunächst aber kurz in das Jahr 1912 blicken. Zwei Monate, bevor Arnold Schönberg seinen „Pierrot lunaire“ fertigstellte, veröffentlichte der Futurist Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) am 11. Mai 1912 sein „Manifesto tecnico della letteratura futurista“, dem er am 11. August noch ein „Supplemento al Manifesto [...]“ folgen ließ. Das Manifest forderte u. a. (hier in deutscher Übersetzung):

„1. MAN MUSS DIE SYNTAX DADURCH ZERSTÖREN, DASS MAN DIE SUBSTANTIVE AUFS GERATEWOHL ANORDNET, SO WIE SIE ENTSTEHEN.

2. MAN MUSS DAS VERB IM INFINITIV GEBRAUCHEN, damit es sich elastisch dem Substantiv anpaßt.“

Abschaffen mußte man nach Marinetti auch das Adjektiv, das Adverb und die Zeichensetzung, und außerdem sollte „JEDES SUBSTANTIV SEIN DOPPEL HABEN, dem es durch Analogie verbunden ist. Beispiel: Mann-Torpedoboot, Frau-Meerbusen [...]“.“ (In der offensichtlich von Marinetti beeinflussten neuen deutschen Rechtschreibung würde man dieses Wort vielleicht wieder trennen: „Meer Busen“.)

Marinettis Mitstreiter Luigi Russolo (1885–1947) knüpfte dann direkt an dessen Überlegungen an und faßte seine Gedanken 1913 in seinem Manifest „L'arte dei rumori“ (Die Geräuschkunst) zusammen, das 1916 in das gleichnamige Buch Eingang fand; ich zitiere in deutscher Übersetzung:

„Es gibt in der Sprache einen Reichtum von Klängen, den kein Orchester besitzt. Die Natur hat dieses herrliche Instrument, die menschliche Sprache, mit abgestuften Geräuschen begabt, die in der Musik kein Gegenstück finden. Die Dichter haben aus dieser unversiegbaren Quelle der Geräusch-Klänge der Sprache [aber] nicht die Ausdrucks- und Erregungselemente ziehen können, die fähig gewesen wären, ihrer poetischen Sendung menschliche Resonanz zu geben.“

Es ging also einerseits um die Zerstörung der herkömmlichen Sprache und deren Schreibweise, was bekanntlich nicht allgemein akzeptiert wurde, und andererseits um das Gewinnen neuer sprachlicher Ausdrucksbezirke, wie es dann Russolos oder Giacomo Ballas geräuschhaften stimmlichen Imitationen von Maschinengeräuschen gelang, wie es aber wenige Jahre später auch die Dadaisten vollzogen – etwa in der Gattung des „Poème simultan“, das Richard Huelsenbeck (1892–1974), Tristan Tzara (1896–

1 Filippo Tommaso Marinetti, „Technisches Manifest der futuristischen Literatur“, in: Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution* (Köln: DuMont, 1972), S. 74f.

2 Diese Übersetzung des Russolo-Zitates findet sich in Raoul Hausmanns Aufsatz „Eidophonetische Morgenröte“ aus den frühen 1960er Jahren. Zit. nach Karl Riha, *Da Dada da war ist Dada da* (München-Wien: Hanser, 1980), S. 126.

1963) und Marcel Janco (1895–1984) lasen, sangen, schluchzten, flüsterten, schrieten etc.:

*„Das ist ein kontrapunktliches Rezitativ, in dem drei oder mehrere Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen oder dergleichen, so zwar, daß ihre Begegnungen den elegischen, lustigen oder bizarren Gehalt der Sache ausmachen. [...] Die Geräusche (ein minutenlang gezogenes rrrrr, oder Polterstöße oder Sirenengeheul und dergleichen) haben eine der Menschenstimme an Energie überlegene Existenz. [...] Das menschliche Organ vertritt die Seele [...]. Die Geräusche stellen den Hintergrund dar; das Unartikulierte, Fatale, Bestimmende. Das Gedicht will die Verschlungenheit des Menschen in den mechanistischen Prozeß verdeutlichen.“*³

Und Hugo Ball, der erste Züricher Dadaist, beschrieb seine musikalisierte Vortrags-Manier, die später vor allem auch der in Berlin lebende gebürtige Wiener Raoul Hausmann in extremer Form anwandte, folgendermaßen:

*„Da bemerkte ich, daß meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation annahm [...] ich begann meine Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstile zu singen.“*⁴

1919 – und wir sind jetzt in der Zwischenkriegszeit – erschien dann in Berlin aus der Feder von Rolf Sievers das „Musikalische Manifest dada“, das erstmals, vor allem angesichts der Vortragsweise(n) von Ball und Hausmann, ganz explizit auf die Musik rekurrierte und dabei das Idiom von Marinettis „Futuristischem Manifest“⁵ auf diese Kunstrichtung ausweitete:

*„Weltrevolution dada knallt knallend gelbe Rolle auch in den Farbentaumeltanz der Töne, Musik. Darum sind wir so feierlich wie die alten Priester waren. [...] Aus Ofenröhren formt man den Ketenschrei brunftkranker Steinbaukästen [...]“*⁶

3 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (Luzern: J. Stocker, 1946), S. 79f. Vgl. Hans Richter, *DADA – Kunst und Antikunst*, 4. Auflage (Köln: DuMont, 1978), S. 28f.

4 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, S. 99f.

5 Zu Filippo Tommaso Marinettis „Fondazione e Manifesto del Futurismo“ von 1909 siehe u. a. Richard Rubinig, „Die Lebensverwirklichung des Futurismus“, in: Otto Kolleritsch, Hrsg., „Der musikalische Futurismus“, *Studien zur Wertungsforschung*, Band 8 (Graz: Universal Edition, 1976), S. 78–91.

6 Zit. nach Riha, *Da Dada da war ist Dada da*, S. 55f.

In der Musik selbst führte die Verherrlichung von Geräusch und Lärm in erster Linie zu einem vermehrten Einsatz der Sprechstimme sowie zu ihrer Steigerung durch Schreie, Rufe, aber auch durch Flüstern und andere unorthodoxe, bislang zumindest in der Kunstmusik nicht eingesetzte Lautgebungen. Der russisch-schweizerische Komponist Wladimir Vogel (1896–1984) etwa verfaßte 1922 „Drei Sprechlieder nach August Stramm“, die mitten in gesungene Worte hinein halbgesehene Worte, ja einzelne Silben mit im Fünfliniensystem durchkreuzten Notenhälsen notierte, und dies vor allem bei extrem ausdrucksvollem Inhalt – z. B. in dem Lied „Untreu“ bei dem Text „Die glutverbissnen Lippen eisen“, wo „Die glutver-“ noch gesungen, „-bissnen“ dann aber auf Tonhöhe deklamiert wird (Abbildung 1).⁷ Vogel hat später selbst erklärt, daß nicht alle Texte, Wörter und Aussagen Musik benötigen, insbesondere aber solche, die nichts Musisches in sich bergen und vor allem einen logisch-realistischen Inhalt besitzen.

Abbildung 1: Wladimir Vogel, „Untreu“.

Ab der Mitte der 1920er Jahre kreierte Vogel dann die Gattung des „Dramma oratorio“ mit seinen vielen Abstufungen zwischen Singen und Sprechen sowie mit verschiedenen Koppelungen der beiden Ausdrucksformen: 1926–1930 „Wagadus Untergang durch die Eitelkeit“, 1937–1939 „Thyl Claes I“ sowie 1943–1945 noch „Thyl Claes II“. Hier (Abbildung 2) arbeiten die „Sprechchöre“ mit drei (auf drei Linien notierten) Tonhöhen und exakten Rhythmen; Extreme erscheinen über bzw. unter das Dreiliniensystem gesetzt.⁸ Wichtig ist, daß die jeweiligen Inhalte der Worte adäquate Klang- und Sprachfarben zugeteilt erhalten. In „Wagadus Untergang“ etwa wird dem Sprechchor sowohl eine Art „kultischer Kriegstanz“ als auch eine Anklage wegen Mordes überantwortet, in „Thyl Claes I“ der Bericht über die Plünderung Roms, weiters das „Charakterbild des habgierigen und grausamen Kaisers“, die Tierquälereien des 15jährigen Infanten Philipp, die Schilderung der Folterung einer „Hexe“ oder der Bericht von einem qualvollen

7 Friedrich Geiger, *Die Dramma-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984* (Hamburg: Von Bockel, 1998), S. 216f.

8 Geiger, *Die Dramma-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984*, S. 226.

Sterben;⁹ sie merken es: ein Freund der Aristokratie oder der Kirche war Vogel nicht.

Tempo quasi d'una Sarabanda (♩ = 63)

Abbildung 2: Wladimir Vogel, „Thyl Claes II“.

Und selbstverständlich setzte Vogel auch in politischen Liedern den Sprechchor vor allem für negative Inhalte ein, wie uns seine Komposition „Der heimliche Aufmarsch“ über Worte von Erich Weinert zeigt (Abbildung 3): „Es geht durch die Welt ein Geflüster, Arbeiter, hörst Du es nicht ? Das sind die Stimmen der Kriegsminister. Arbeiter, hörst Du es nicht ?“¹⁰

„Arbeiter, hörst Du es nicht ?“ In den 1920er Jahren wurden in etlichen größeren Städten eigene Arbeiter-Sprechchöre gegründet, die manifestartige Kompositionen vortrugen. So berichtet die in Wien als „Organ des Reichsverbandes der Arbeitergesangsvereine Deutschösterreichs“ erscheinende „Arbeiter=Sängerzeitung“ im Februar 1924 „Vom Allgemeinen Arbeiter=Bildungsinstitut in Leipzig“ folgendes:

„Zwei Einrichtungen des Bildungsinstituts verdienen besondere Erwähnung. Die eine sind seine vier K i n d e r c h ö r e (je einer im Osten, Norden, Westen und Süden der Stadt), die auch die beste Vorstufe für den Arbeitergesangsverein bilden. Die andere ist der

9 Ebd., S. 93f.

10 Hier wurde der Beginn des Werkes „Der heimliche Aufmarsch“ von Wladimir Vogel vorgespielt.

Den Kämpfern für die sozialistische Weltrepublik gewidmet

Посвящается борцам за Мировую Социалистическую Республику.

„Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion.“

„Тайный поход против Советского Союза.“

Text: ERICH WEINERT.
Musik: WLADIMIR VOGEL.

Перевод Д. Усова.

Слова ЭРИХА ВЕЙНЕРТА.
Музыка ВЛАДИМИРА ВОГЕЛЯ.

RECITAT.
ДЕКЛАМАЦИЯ.

Tempo di Marcia.

Piano.

Es geht durch die Welt ein Ge-flüs-ter.
Про-но-сит-ся по ми-ру шё-пот.

Ar-bei-te, hörst Du es nicht?
Слы-шишь, ра-бо-чий, е-го?

Das sind die Stimmen der Kriegs-mi-nis-ter.
Шё-пот во-ен-ных кру-гов Ев-ро-пы.

Ar-bei-te, hörst Du es nicht?
Слы-шишь, ра-бо-чий, е-го?

Es flüs-tern Koh-le und
То шеп-чут га-зы, фаль.

Stahl-pro-du-zen-ten, Es flüs-tert die che-mi-sche Kriegs-pro-duk-tion! Es
шв-ки и пла-ны, то шеп-чет сна-ря-дов бес-чис-лен-ный груз. То

Abbildung 3: Wladimir Vogel, „Der heimliche Aufmarsch“.

*Sprechchor. Das ist eine neue, seit dem Krieg emporgewachsene Kunstform der Arbeiterschaft, von einer unerhörten Wucht und Eindringlichkeit der Wirkung. Ein Sprechchorwerk ist etwas an Rang einem Schauspiel durchaus Gleichstehendes. Zutritt hat jedes Alter und jedes Geschlecht. Mit Hilfe des Sprechchors führt das ABI. [Arbeiter=Bildungsinstitut] eine neuartige Feier ein, die proletarischen Morgenfeiern, deren Aufgabe es ist, am Sonntag eine Stunde geistiger Erhebung und Sammlung den von der Wochenfron niedergedrückten Arbeitern zu geben.*¹¹

1924 verfaßte auch die aus dem galizischen Wadowice stammende, seit 1885 in Deutschland lebende und seit 1923 in der „Roten Fahne“ publizierende Berta Lask das Werk „Die Toten rufen - Sprechchor zum Gedenken an Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg“; sie emigrierte dann 1933 über Prag nach Moskau und kehrte 1953 in die DDR zurück, wo sie 1967 starb.

Und nach dem 1. Mai 1924, als der Sprechchor der sozialdemokratischen Kunststelle unter seiner Leiterin Elisa Karau Ernst Tollers „Tag des Proletariats“ zu Gehör brachte, gelangten bald auch in den Wiener Arbeiter-Sinfoniekonzerten immer wieder Sprechchöre zur Aufführung; so im Rahmen der „Republikfeier“ vom 12. November 1925 der „Kerker“ von Fritz Rosenfeld. In Graz war an jenem Tag Ernst Fischers „Der ewige Rebell. Ein proletarisches Passionsspiel“ zu hören. In diesen Jahren entspann sich in den „linken“ Blättern auch eine rege Diskussion über das neue Genre, und Fritz Rosenfeld sah in ihm gar ein „Weihespiel bei Arbeiterfesten“¹². Ernst Fischer verfaßte 1927 ein „Rotes Requiem“, Fritz Rosenfeld 1928 „Die Stunde der Verbrüderung“, und ab 1925 schrieb auch Luitpold Stern regelmäßig „Kantaten“ für Sprechchor: „Die neue Stadt“ oder das „Klagenfurter Fakelspiel“.

Am 18. Jänner 1931 gelangte dann in einem Arbeiter-Sinfoniekonzert Edmund Nicks Gedichtmontage „Leben in unserer Zeit“ nach Texten Erich Kästners (für Soli, Sprechchor, Gesangschor, Tanztruppe und Jazzorchester) unter dem Dirigenten Paul Amadeus Pisk zur Aufführung, und am

11 [Red.], „Vom Allgemeinen Arbeiter=Bildungsinstitut in Leipzig“, in *Arbeiter=Sängerzeitung. Organ des Reichsverbandes der Arbeitergesangsvereine Deutschösterreichs* XXIII (1924), Nr. 2 (Nr. 215), S. 3. Die Sperrungen sind original.

12 Jürgen Doll, „Sozialdemokratisches Theater im Wien der Zwischenkriegszeit. Vom Sprechchorwerk zu den Roten-Spieler-Szenen“, in *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*, hrsg. von Primus-Heinz Kucher (Göttingen: V & R unipress, 2016), S. 79–94, hier S. 80.

19. März 1933 folgte Paul Amadeus Pisks „Campanella“ nach einem Gedicht von Josef Luitpold Stern. Es war dies jenes Konzert, bei dem auch Hanns Eislers „Das Lied vom Kampf“ nach Brecht erklang, ehe sich Eisler von Wien aus in die Emigration begab; Dirigent war Anton Webern, der durch seine Programmierung wahrscheinlich zu Eislers Retter wurde.

Auch in der traditionellen Gattung Oper hielten Sprechchöre ihren Einzug. Neben Schönbergs „Moses und Aron“ war dies vor allem die 1929 in Duisburg uraufgeführte Oper „Maschinist Hopkins“¹³ des Wiener Max Brand (1896–1980), der hier Sprechchöre einsetzte, um die starre Welt der Maschinen adäquat in Töne, besser: Geräusche fassen zu können. Hören wir in den Chor der Maschinen, die ihren Arbeitsrhythmus in motorisches Sprechen kleiden:

*„Gelenke schwer, / Ganz ohne Wehr, / Erfüllt von Macht, / Die alles schafft, Sie folgen, folgen. // Und Tag für Tag / Schwingt jedes Rad, / Die Wellen laufen, / Kolben sausen, / Immerzu, immerzu.“*¹⁴

Besonders wichtig für unsere weiteren Betrachtungen werden jetzt zwei Schönberg-Schüler: Walter Gronostay und Hanns Eisler. Ersterer (1906–1937), der in Berlin neben Klavier auch Komposition bei Arnold Schönberg studierte und dann Korrepetitor am Deutschen Opernhaus war, feierte seinen ersten großen Erfolg 1928 in Baden-Baden mit seiner Kurzoper „In zehn Minuten“. Und 1932 schuf er für den Deutschen Arbeitersängerbund über Texte von Günther Weisenborn und Adolf Stemmler das Werk „Mann im Beton. Eine proletarische Ballade“ für Männerchor, Sprechchor, 7 Solosprecher, Lichtbilder und Blasorchester. (Gronostay vertonte 1936, obwohl er nie Mitglied der NSDAP war, die Olympiade-Dokumentationen „Jugend der Welt“ sowie Leni Riefenstahls „Olympia“.)

In seiner „proletarischen Ballade“ „Mann im Beton“ griff Gronostay das Problem der angesichts der Rationalisierungs-Maßnahmen unmenschlich gewordenen Arbeitswelt auf: Bruno Löwenberg äußerte sich dazu im Vorwort der Partitur folgendermaßen: „Dann kam das laufende Band; im-

13 Die „offizielle“ Handlung: Arbeiter & Arbeiterin, Bill & Nell, lieben sich, er klagt Betriebsgeheimnis und bringt dabei Vorarbeiter um, Aufstieg zum Wirtschaftsmagnaten, Maschinist Hopkins kommt der Sache auf die Spur, erpreßt Nell, sie gesteht Mord, Hopkins läßt sie fallen, sie landet in der Gosse, wird von Bill umgebracht, am Schluß ist Hopkins neuer Chef. Das Ganze geht flott dahin, Maschinen, Liebesszenen, Kabarett, ein gut gebautes, auf einem spannungsgeladenen Dreicksverhältnis basierendes Stück.

14 Hier wurde der „Chor der Maschinen“ aus Max Brands Oper „Maschinist Hopkins“ vorgespielt.

mer stärker wurde mechanisiert und rationalisiert. [...] Immer schneller liefen die Maschinen, immer größer wurde die Produktion. Mit der Stoppuhr in der Hand überwachte der Betriebsleiter den Arbeitsgang. ‚Bitte, seid Helden [der Arbeit], wenn ihr Zeit dazu habt ! Aber stört unseren Produktionsprozeß nicht!‘ Wo bliebe auch die Konkurrenzfähigkeit des Betriebes, wenn man sich mit Sentimentalitäten aufhielte. Freilich fallen Opfer. – Sie sinken an den Maschinen zusammen. Wenn sie noch sprechen, so sind ihre letzten Worte eine Anklage gegen dieses System, das sie mit mörderischem Tempo in den Tod treibt.“¹⁵

Das Werk spielt in Amerika, der „Heimat des modernen Antreibesystems“, und in diesem unmenschlichen Land wird der durch eine Unachtsamkeit im Beton eingeschlossene Hilfsarbeiter Jonny Miller von den Bauherren geopfert, um die rechtzeitige Sprengung eines Staudamms zu ermöglichen – er wird zum „Mann im Beton“. Auch viele seiner Kollegen tun nichts zu seiner Rettung; den zur Hilfe bereiten Arbeitern wird hingegen vorgegaukelt, daß sich Jonny Miller freiwillig opfert und so zum „Helden der Arbeit“ wird. Und man errichtet ihm nach der Sprengung ein Denkmal. Zum Höhepunkt wird der kurze Sprechchor „Hier trauern vereint zum ersten Mal Proletariat und Kapital“ (Abbildung 4), ehe die letzten Worte gesungen wiederholt werden. Im gesungenen Schlußchor hören wir dann die Anklage: *„Er starb im Beton für Profit.“* Und: *„Es herrscht ein verdammtes System auf der Welt.“*

Die vier Schanspieler
Andante

Kleine Trommel

Hier trauern vereint zum ersten Mal Proletariat und Kapital, Prole-ta-ri-at und Ka-pi-tal!

Abbildung 4: Walter Gronostay, aus „Mann im Beton“.

15 Bruno Löwenberg, „Mann im Beton“, in *Mann im Beton. Eine proletarische Ballade*, Text: Robert Adolf Stemmle und Günther Weisenborn, Musik: Walter Gronostay, Deutscher Arbeiter-Sängerbund. Berlin o. J., o. S..

NR.3b SPRECHCHOR

NR. (sehr deutlich sprechen)

Chor: *f* Wer für den Kom-mu - nis-mus kämpft, der muß kämp-fen kö-nen und nicht kämp-fen, die

kl. Tr.

5 Wahr-heit sa-gen und die Wahr-heit nicht sa-gen, Dien - ste er-wei-sen und Dien - ste ver-wei-gern, Ver -

10 spre-chen hal-ten und Ver-spre-chen nicht hal-ten, sich in Ge-fahr be-ge-ben, und die Ge-fahr

15 flie - hen, kenn-tlich sein und un - kenn-tlich sein, wer für den Kom-mu - nis-mus kämpft hat von

20 al - len Tu-gen-den nur ei - ne: daß er für den Kom-mu - nis-mus kämpft.

Breit **25** *rit.*

Die vier Agitatoren:

Wir gingen, als Chinesen, nach Mukden, vier Männer und eine Frau, Propaganda zu machen und aufzubauen die chine-sische Partei durch die Lehre der Klassiker und der Propagandisten, das ABC des Kommunismus, den Unwissenden Be-lehrung zu bringen über ihre Lage, den Unterdrückten das Klassenbewußtsein und den Klassenbewußten die Befähigung der Revolution.

NR. Das Tempo des Sprechchores ist etwa d. 152 gedacht, es ist jedoch auf unbedingte Deutlichkeit der Aussprache Rücksicht zu nehmen.

U. E. 3744

Abbildung 5: Hanns Eisler, „Wer für den Kommunismus kämpft“.

Zutiefst politisch ist auch Hanns Eislers 1930 verfaßtes „Lehrstück“ über einen Text von Bert Brecht, „Die Maßnahme“, das auf dem ein Jahr zuvor geschriebenen Werk „Der Jasager“ basiert und eine chinesische kommunistische Zelle thematisiert. Einer von ihnen ist einverstanden, „sich [durch Selbstmord] aus der Gemeinschaft auszuschalten“, um diese vor ihren Verfolgern zu retten. „Zweck des Lehrstückes“ war es also, „politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen und dadurch richtiges Verhalten zu lehren.“ Dabei wurden sowohl die „Agitatoren“ als auch das Parteigericht als „kommunistische Theoretiker“ gezeichnet, die ihre Ideologie ohne Rücksicht auf einzelne Menschen durchsetzen wollen und kein Mitleid mit ihnen empfinden.

Das wichtigste Element von Eislers Vertonung ist die dem Rhythmus der Sprache folgende rhythmische Gestaltung der Sing- und Sprechstimmen, deren Idiomatik den Kampfliedern des Komponisten nachgebildet ist. Hören wir in den gesprochenen „Kontrollchor“ „Wer für den Kommunismus kämpft“ (Abbildung 5), der den Kampf für den Kommunismus als „einzige“ Tugend benennt.¹⁶

Interessant ist, wie sich in Österreich nach dem am 12. Februar 1934 von den Austro-Faschisten verhängten Verbot der sozialdemokratischen Partei und aller ihrer Unterorganisationen der Sprechchor als „linke“ Kunstform halten konnte. Prominent vertreten war hier u. a. der junge Pianist Karl Steiner, der 1938 einige Monate in Dachau inhaftiert war und Mai 1939 nach Shanghai emigrieren konnte; seine Eltern nachzuholen gelang ihm dann nicht mehr. Sein Vater starb noch in Wien an gebrochenem Herzen, die Mutter wurde 1942 in Auschwitz ermordet. (Ich habe vor 3 Jahren den Briefverkehr herausgegeben und Steiners Leben und Wirken ausführlich dargestellt.¹⁷) Steiner wurde noch vor dem 12. Februar 1934 – als Pianist wie als Komponist – in Kulturvereinigungen der Arbeiterbewegung tätig, vor allem in den Sprechchor-Veranstaltungen des Sozialdemokraten Karl Ibaschitz, der seine Gruppe „Sprechchor der freigewerkschaftlichen Angestelltenjugend“ nannte. Steiner schrieb u. a. die Musik zu dessen „Hiob“, einem „Oratorium für Fabrikarbeiter“, das Jänner 1934 erstmals zur Aufführung gelangte. Die „Arbeiter-Zeitung“ war unter dem Titel „Ein proletarisches Oratorium“ voll des Lobes und schrieb: „Hiob verkörpert den von den Glücksgütern der Erde Ausgeschlossenen, den Enterbten, den Prole-

16 Hier wurde der Sprechchor „Wer für den Kommunismus kämpft“ vorgespielt.

17 Hartmut Krones, Hrsg., „An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule“, *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Band 4 (Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2013).

tarier. Seine Schicksale versinnbildlicht das Oratorium in packenden Szenen: Geburt in der trostlosen Armeleutewohnung, Lehre, Erniedrigung durch die Macht des Kapitals, aber auch erhebendes Solidaritätsbewußtsein, Glaube an die Zukunft des Arbeiters und Befreiung.“ Der Sprechchor war hier zudem auch als „Bewegungschor“ eingesetzt.¹⁸

„Hiob“ wurde am 10. Februar (!) 1934 im „Bildungsverein Gartenstadt X.“ wiederholt und hier als „Ein Bild der Wirklichkeit aus den Leunawerken“ angekündigt, welche Fabrik ja 13 Jahre zuvor schon von Berta Lask angeprangert wurde. – Nach dem 12. Februar konnte sich dann im „Volksheim Ottakring“ unter dem Geschäftsführer Dr. Viktor Matejka eine freidenkerische Zelle bilden, die weiterhin liberales Gedankengut in künstlerische Produktionen einfließen ließ. Just der „Hiob“ brachte dann aber ein Ende dieser Aktivitäten mit sich, da eine Aufführung dieses „Oratoriums für Fabrikarbeiter“ am 3. Juni 1936 zu einem Eklat und zur Absetzung Matejkas führte; Matejka behielt lediglich sein Amt als Bildungsreferent der Arbeiterkammer bei.¹⁹ (Nach 1945 war er bekanntlich einige Jahre Wiener Stadtrat für Kultur – einer der bislang wenigen guten.)

Trotzdem fanden – jetzt unter Titeln wie „Gemeinschaftsveranstaltung der Arbeiterschriftsteller“ oder „Neue Arbeiter=Dichtung. Beiträge von Mitgliedern des österreichischen Arbeiter=Schriftsteller=Verbandes“ – weiter Abende mit „linken“ Sprechchören statt, von den Austrofaschisten immer mehr bedrängt und 1938 von den Nationalsozialisten endgültig verboten.

Der Vortrag darf nicht enden, ohne den berühmtesten Sprechchor jener Jahre, die „Fuge aus der Geographie“ (Abbildung 6) des Wiener Ernst Toch einzubeziehen. Es ist dies ein 1930 für die Berliner Festtage für zeitgenössische Musik aus geographischen Begriffen gebasteltes dadaistisches Szenario im besten Sinne, das von der konservativen Kritik sofort verteuelt wurde; bereits damals hing das Verdikt einer „entarteten Kunst“ in der Luft, das wenige Jahre später tatsächlich „offiziell“ ausgesprochen wurde und Ernst Toch ebenso wie Raoul Hausmann, Hanns Eisler, Wladimir Vogel und viele andere traf. Einer der erschrockensten „Spießbürger“ war damals der Musikrezensent des „Berliner Tageblatt“, der später selbst zur Emigration gezwungene Alfred Einstein, der Tochs Werk exzessiv beschimpfte:

„Gute Musik, für die Schallplatte express geschrieben, kann ewig nur auf ihr reproduziert werden; also kann ‚schallplatteneige-

18 *Arbeiter-Zeitung*, 25. Jänner 1934, S. 8.

19 „Mitteilungen der Volkshochschule“, *Wien Volksheim*, 4. Mai 1936, S. 8.

FUGE AUS DER GEOGRAPHIE

für sprechenden Chor

Ernst Toch

Sopran

Alt

Tenor

Bass

S.

A.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Abbildung 6: Ernst Toch, „Fuge aus der Geographie“.

ne‘ Musik nur Unmusik sein, akustisches Abfallprodukt, wie Toch ganz richtig sich ausdrückt, akustische Allotria. Toch lässt ,einen vierstimmigen gemischten Kammerchor genau festgelegte Rhythmen, Vokale, Konsonanten, Silben und Worte so sprechen, dass [...] eine Art Instrumentalmusik entsteht‘. Das gibt ungefähr eine Mischung von Jazz und Hundegebell [...].“²⁰

Sie sehen, das Verdikt „entartete Kunst“ war schon vor dem Staatsrat Hans Severus Ziegler de facto vorhanden. Zu fürchten ist, daß wirklich

20 Alfred Einstein, „Neue Musik Berlin 1930 I“, in *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* 59, 285 (1930): S. 3.

nur die Nazis die hochpolitische Dimension dieses Stücks verstanden, das heute leider sehr oft zum Ulk für Schul- und andere Chöre verkommt, obwohl es extrem politisch gemeint war; beginnt es doch mit dem Anfangsruf „Ratibor“, dem Namen einer schlesischen, damals deutschen Stadt, in der es 1930 angesichts der dort wohnenden polnischen Minderheit immer wieder Konflikte gab. Der Anfangsruf „Ratibor“ war somit semantisch eindeutig besetzt – als Synonym für Minderheitenprobleme bzw. für die (fallweise) Unterdrückung anderer Ethnien. Auch viele nachfolgende geographische Begriffe wie „Mississippi“, „Honolulu“ oder „Popocatepetl“ gemahnen deutlich an die Unterdrückung oder Ausrottung von Minderheiten oder gar nahezu der gesamten Urbevölkerung. „Athen“, die Wiege der Demokratie, wird gleichsam als Ostinato dagegengestellt. Und in der späteren englischen Version ist der eröffnende „geographische“ Beginn „Trinidad“ selbstverständlich ebenfalls unter diesem Aspekt zu sehen; gab es ja gerade in den 1940er Jahren in Trinidad ernste Auseinandersetzungen zwischen der weißen und der schwarzen Bevölkerung.

Alle, die diese Komposition auch heute noch als Ulk sehen, befinden sich in schlechter, sozusagen Einsteinscher Gesellschaft. Sie haben bis heute nicht die politische Dimension der Kunstform „Sprechchor“ verstanden, die auch den ungebildetsten Schulmusikern nahezubringen immer mein Anliegen war.

Bibliographie

Arbeiter-Zeitung. 25. Jänner 1934, S. 8.

Ball, Hugo. *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern: J. Stocker, 1946, S. 79f.

Doll, Jürgen. „Sozialdemokratisches Theater im Wien der Zwischenkriegszeit. Vom Sprechchorwerk zu den Roten-Spieler-Szenen“. In *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*. Hrsg. von Primus-Heinz Kucher. Göttingen: V & R unipress, 2016, S. 79–94.

Einstein, Alfred. „Neue Musik Berlin 1930 I“. In *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* 59, 285 (1930): S. 3.

Geiger, Friedrich. *Die Dramma-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984*. Hamburg: Von Bockel, 1998, S. 216f.

Krones, Hartmut, Hrsg.. „An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule“. *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Band 4. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2013.

- Löwenberg, Bruno. „Mann im Beton“. In *Mann im Beton. Eine proletarische Ballade*. Text: Robert Adolf Stemmle und Günther Weisenborn. Musik: Walter Gronostay, Deutscher Arbeiter-Sängerbund. Berlin o. J., o. S..
- Marinetti, Filippo Tommaso. „Technisches Manifest der futuristischen Literatur“. In: Apollonio, Umbro. *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution*. Köln: DuMont, 1972, S. 74f.
- „Mitteilungen der Volkshochschule“. *Wien Volksheim*, 4. Mai 1936, S. 8.
- [Red.]. „Vom Allgemeinen Arbeiter=Bildungsinstitut in Leipzig“. In *Arbeiter=Sängerzeitung. Organ des Reichsverbandes der Arbeitergesangsvereine Deutschösterreichs XXIII* (1924), Nr. 2 (Nr. 215), S. 3. Die Sperrungen sind original.
- Richter, Hans. *DADA – Kunst und Antikunst*. 4. Auflage. Köln: DuMont, 1978, S. 28f.
- Riha, Karl. *Da Dada da war ist Dada da*. München-Wien: Hanser, 1980, S. 126.
- Rubinig, Richard. „Die Lebensverwirklichung des Futurismus“. In: Otto Kolleritsch, Hrsg.. „Der musikalische Futurismus“. *Studien zur Wertungsforschung*. Band 8. Graz: Universal Edition, 1976, S. 78–91.